GABRIELA VILLEN FREIRE MALTA

Comunicação e Contra-hegemonia:

o palco de intervenção política da Companhia do Latão

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências junto ao Programa de Ciências da Comunicação

Área de Concentração: Interfaces Sociais da Comunicação – Comunicação e Cultura
Orientador: Prof. Dr. Celso Frederico

São Paulo

2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Gabriela Villen Freire Malta

Comunicação e Contra-hegemonia:
o palco de intervenção política da Companhia do Latão

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição_____Assinatura_____

Prof. Dr. _____

Instituição_____Assinatura_____

Prof. Dr. _____

Instituição_____Assinatura_____

À minha mãe, Sonia Maria Villen, com muito amor.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Celso Frederico pela atenção e apoio durante o processo de orientação.

Ao Prof. Dr. Sérgio de Carvalho e a todos os integrantes e colaboradores da Companhia do Latão, pela convivência que muito me ensinou, contribuindo para meu crescimento científico e intelectual.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pela concessão da bolsa de mestrado que viabilizou a realização desta pesquisa.

À minha mãe que me ajudou de todas as formas possíveis e impossíveis, sem se negar ao debate, à crítica, à revisão, a sugestões, nem ao carinho e à proteção.

À minha família, amigos e profissionais que me apoiaram nos momentos mais difíceis deste trajeto, sem os quais eu não teria conseguido.

Realmente, vivemos muito sombrios!
A inocência é loucura. Uma fronte sem rugas
denota insensibilidade. Aquele que ri
ainda não recebeu a terrível notícia
que está para chegar.

Que tempos são estes, em que
é quase um delito
falar de coisas inocentes.
Pois implica silenciar tantos horrores!
Esse que cruza tranqüilamente a rua
não poderá jamais ser encontrado
pelos amigos que precisam de ajuda?

É certo: ganho o meu pão ainda,
Mas acreditai-me: é pura casualidade.
Nada do que faço justifica
que eu possa comer até fartar-me.
Por enquanto as coisas me correm bem
[(se a sorte me abandonar estou perdido).
E dizem-me: "Bebe, come! Alegra-te, pois tens o quê!"

Mas como posso comer e beber,
se ao faminto arrebato o que como,
se o copo de água falta ao sedento?
E todavia continuo comendo e bebendo.

Também gostaria de ser um sábio.
Os livros antigos nos falam da sabedoria:
é quedar-se afastado das lutas do mundo
e, sem temores,
deixar correr o breve tempo. Mas
evitar a violência,
retribuir o mal com o bem,
não satisfazer os desejos, antes esquecê-los
é o que chamam sabedoria.
E eu não posso fazê-lo. Realmente,
vivemos tempos sombrios.

Para as cidades vim em tempos de desordem,
quando reinava a fome.
Misturei-me aos homens em tempos turbulentos
e indignei-me com eles.
Assim passou o tempo
que me foi concedido na terra.

Comi o meu pão em meio às batalhas.
Deitei-me para dormir entre os assassinos.

Do amor me ocupei descuidadamente
e não tive paciência com a Natureza.
Assim passou o tempo
que me foi concedido na terra.

No meu tempo as ruas conduziam aos atoleiros.
A palavra traiu-me ante o verdugo.
Era muito pouco o que eu podia. Mas os governantes
Se sentiam, sem mim, mais seguros, — espero.
Assim passou o tempo
que me foi concedido na terra.

As forças eram escassas. E a meta
achava-se muito distante.
Pude divisá-la claramente,
ainda quando parecia, para mim, inatingível.
Assim passou o tempo
que me foi concedido na terra.

Vós, que surgireis da maré
em que perecemos,
lembrai-vos também,
quando falardes das nossas fraquezas,
lembrai-vos dos tempos sombrios
de que pudestes escapar.

Íamos, com efeito,
mudando mais freqüentemente de país
do que de sapatos,
através das lutas de classes,
desesperados,
quando havia só injustiça e nenhuma indignação.

E, contudo, sabemos
que também o ódio contra a baixeza
endurece a voz. Ah, os que quisemos
preparar terreno para a bondade
não pudemos ser bons.
Vós, porém, quando chegar o momento
em que o homem seja bom para o homem,
lembrai-vos de nós
com indulgência.

Aos que vierem depois de nós
Bertolt Brecht
(Tradução de Manuel Bandeira)

RESUMO

MALTA, G. V. F. **Comunicação e Contra-hegemonia: o palco de intervenção política da Companhia do Latão**. 2010. 200 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Partindo da conexão entre comunicação e cultura, este estudo tem como objetivo contribuir para um melhor entendimento acerca das intervenções culturais contra-hegemônicas, que tem na Companhia do Latão uma importante referência atual. Com essa proposta, faz-se uso de algumas das proposições metodológicas indicadas por Karl Marx, segundo as quais a apreensão do mundo real não se dá a partir de um método determinado *a priori*, mas sim que este deve ser deduzido do próprio objeto de estudo. Portanto, o passo inicial e determinante para todo o trajeto é a análise imanente, isto é, o exame crítico do objeto de pesquisa como fonte primeira e da qual deve retirar-se o máximo possível de determinações, bem como os caminhos para pesquisá-lo. Estipulou-se para início da pesquisa a década de 1960, momento que deixou marcas profundas na vida cultural, política, social e econômica de nosso país, podendo ser lido como um ponto chave para a compreensão da história nacional, bem como das diversas tentativas feitas pelos agentes culturais no sentido de buscar um novo tipo de relacionamento com o público receptor. É também nesta década que aparecem, em sua melhor forma, os grupos de teatro de pesquisa, tradição da qual a Companhia do Latão faz parte. Interessa-nos entender quais foram as verdadeiras mudanças, em termos de experiência cultural e política, causadas pelo Golpe de 1964 e o que foi fomentado mesmo sob a repressão do AI-5, bem como as suas consequências nas décadas que o seguiram, principalmente, na arte engajada e de intervenção política.

Palavras-chave: Comunicação interativa. Distanciamento. Recepção crítica.

ABSTRACT

MALTA, G. V. F. **Communication and Counter-hegemony: the stage for political intervention of Companhia do Latão.** 2010, 200 pages. Dissertation (Master's Degree). School of Communication and Arts. University of São Paulo, São Paulo, 2010.

Based on the connection between communication and culture this study aims to contribute for a better understanding of counter-hegemonic cultural interventions, which has in Companhia do Latão an important reference nowadays. With this proposal, we use some methodological approaches indicated by Karl Marx, which claims that the seizure of the real world is not derived from a method determined in advance, but this goal must be deducted from the object of study itself. Therefore, the initial and determining step for the entire trajectory analysis is immanent, that is, the critical examination of the research object as primary source and of which we should withdraw, as much as possible, the determinations, as well as the ways to research it. The 1960s was stipulated as the starting point of this research, moment that left a deep mark on the cultural, political and economic structure of our country, and can be read as a key point to understand the national history, as well as several attempts made by cultural agents in order to seek a new kind of relationship with the receiver public. Also, in this decade, appears, in its better form, the theater groups of research, a tradition in which Companhia do Latão shares. We want to understand what were the real changes in terms of cultural and political experience caused by the Coup of 1964, and what was promoted even under the AI-5 repression, as well as its consequences in the following decades, mainly in the activist and political intervention art.

Keywords: Interactive communication. Detachment. Critical reception.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....p. 10

CAPÍTULO I – TEATRO E INTERVENÇÃO POLÍTICA..... p. 12

CAPÍTULO II – UMA NOVA INTERAÇÃO COM O PÚBLICO:

BERTOLT BRECHT E A COMPANHIA DO LATÃO.....p. 25

CAPÍTULO III - COMPANHIA DO LATÃO 1996-2006.....p. 30

CAPÍTULO IV – DIÁLOGOS ENTRE AS LINGUAGENS TEATRAL, LITERÁIRA E CINEMATOGRÁFICA.....p. 53

CONCLUSÃO.....p. 76

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....p. 79

ANEXOS.....p. 85

ANEXO 1 – ENTREVISTAS REALIZADAS PELA AUTORA.....p. 92

1.1. ALEXANDRE MATE.....p. 92

1.2. HELENA ALBERGARIA.....p. 96

1.3. INÁ CAMARGO COSTA.....p.108

1.4. SÉRGIO DE CARVALHO.....p.110

ANEXO 2 – MÍDIA.....p. 142

2.1. CRÍTICAS E REPORTAGENS SOBRE PECAS DA COMPANHIA DO LATÃO.....p. 142

2.2. MATÉRIAS SOBRE A COMPANHIA DO LATÃO

E O MOVIMENTO TEATRAL EM SÃO PAULO..... p. 162
2.3. ENTREVISTAS COM SÉRGIO DE CARVALHO..... p. 182
2.4. DEPOIMENTOS E BREVES ..... p. 196

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é contribuir para um maior entendimento acerca da comunicação política realizada pela Companhia do Latão. O autor que dá base a todo o trabalho é Bertolt Brecht, por sua importância na busca de uma nova linguagem, visando a interação crítica com o público, semelhante àquela proposta em sua teoria sobre o rádio.

Brecht fez um teatro profundamente arraigado nas teorias de Marx, em diálogo direto com o período histórico em que viveu e com toda a batalha que a arte teria de travar como instrumento político de intervenção na história do capitalismo. Sua crítica ao capitalismo está alicerçada em um confronto direto com os processos desumanizadores e paralisantes que este impõe. Seu teatro buscou expor, no palco, os processos sociais nas contradições que os engendram. Era preciso desnaturalizá-los através da arte para que se vislumbrassem possibilidades de mudança.

No Brasil, as teorias brechtianas, somadas à história local, deram origem a algumas experiências comunicacionais e não apenas no teatro. Seus conceitos foram apropriados de maneira muito livre, encontrando-se formas próprias de trabalhá-los e solucioná-los, seja no teatro, no cinema, na literatura, nas artes plásticas, etc.

Neste trabalho, elegeu-se como objeto de estudo um exemplo concreto de arte de intervenção política no Brasil atual: a Companhia do Latão. Este estudo irá investigar o processo de construção dramatúrgica do teatro contemporâneo no país, tendo como foco as peças criadas coletivamente pelo grupo (especialmente *Visões Siamesas e Equívocos Colecionados*), tendo em vista que tais produções se configuram como uma síntese do trabalho desenvolvido pela Companhia. Os recursos

brechtianos de ação política através do teatro serão analisados dentro das obras, ao longo da trajetória da Companhia do Latão.

Estipulou-se para o início da pesquisa a década de 1960, tendo em vista o fato de que aparecem ali, em sua melhor forma, os grupos de teatro de pesquisa e intervenção política – tradição da qual a Companhia do Latão faz parte. Essa década deixou marcas profundas na vida cultural, política, social e econômica de nosso país, podendo ser lida como um ponto chave para a compreensão da história nacional. Interessa-nos entender quais foram as verdadeiras mudanças, em termos de experiência cultural e política, causadas pelo Golpe de 1964 e o que foi fomentado mesmo sob a repressão do AI-5, bem como suas consequências nas décadas que o seguiram.

A partir desta investigação histórica, teórica e prática da arte de intervenção política no Brasil, com foco sobre o trabalho da Companhia do Latão, este estudo tem como finalidade juntar esforços para melhor discernir o papel da arte e a sua relevância na compreensão da sociedade brasileira.

CAPÍTULO I – TEATRO E INTERVENÇÃO POLÍTICA

O pré-64 no Brasil foi marcado por uma intensa atividade cultural e política. O avanço dos movimentos sociais, sentido já na década anterior, vinha na maré da rápida industrialização e da crescente migração campo-cidade, facilitando tanto a organização sindical nos grandes centros, como "a tomada de consciência de uma situação de extrema submissão por parte da gente do campo" (FAUSTO, 2008, p.444). Importantes avanços legislativos também foram conquistados nesse período, como o Estatuto do Trabalhador Rural, de 1963, que estendeu para o campo algumas das leis já conquistadas pelos trabalhadores urbanos com a consolidação das leis trabalhistas.

A UNE cresce tanto em adesão estudantil quanto em participação na política nacional com a adoção de uma pauta que ultrapassava os muros da universidade e radicalizava suas posições relativas às demandas sociais do país.

Movimentações dentro da Igreja Católica alteram o paradigma tradicional de alinhamento do clero com a classe dominante. Surgem, nesse período, a JUC (Juventude Universitária Católica) e a CNBB (Confederação dos Bispos do Brasil), ambas com propostas de reforma social e de combate à miséria e à injustiça. Se, por um lado, a JUC radicaliza paulatinamente sua posição socialista, rompendo com a hierarquia eclesiástica; por outro, a direita conservadora também se mobiliza, cumprindo papéis significativos tanto na queda de Jango quanto na ascensão do regime militar.

O governo João Goulart (1961-1964), estimulado pela onda esquerdizante, leva à frente um quadro de projetos de melhorias sociais, nomeado como Reformas de Base, processo que culminará na sua deposição pelo golpe militar de 1º de Abril de 1964, sob o pretexto de contenção da ameaça comunista.

Assim, as Reformas de Base – que incluíam Reforma Agrária, Reforma Urbana, extensão do direito a voto e intervenção mais ampla do Estado na vida econômica – foram encaradas pelas classes dominantes como a materialização do fantasma comunista ou, se preferirem, como o pretexto que faltava para uma intervenção militar conservadora capaz de barrar os avanços do proletariado nacional em sua organização e em sua conquista de direitos. Como afirma o historiador Boris Fausto (2008, p. 448), "é fácil perceber que as reformas de base não se destinavam a

implantar uma sociedade socialista. Eram apenas uma tentativa de modernizar o capitalismo e reduzir as profundas desigualdades sociais do país, a partir da ação do Estado".

Consideremos com um pouco mais de atenção esta referida esquerda. Estávamos sob os ecos da Guerra Fria, que se instaurara no fim da Segunda Guerra Mundial (1945) dividindo o mundo entre a potência capitalista (EUA) e a potência socialista (URSS). Por outro lado, a Revolução Cubana causara um enorme impacto na América Latina, à esquerda e à direita, por sua força política e por sua proximidade geográfica. Havia, por parte da esquerda brasileira, uma crença na iminência da revolução. Em parte, embasada na extraordinária atividade cultural e política que parecia perpassar todo o território nacional. Em parte, apoiada em um diagnóstico equivocado da correlação de forças atuantes no período.

No campo cultural, a ebulição histórica imprimia seu carimbo em todas as áreas, privilegiando o campo das artes ligadas ao espetáculo, devido à urgência de politização e de respostas aos acontecimentos. A demanda poderia ser resumida pela máxima: "repostas rápidas e impactos imediatos" (XAVIER, 2009)[1]. A temática do *nacional popular*, enraizada na pauta do PCB, perpassava quase a totalidade das experiências estéticas. O Cinema Novo, como destaca Ismail Xavier, saía em busca de uma luz brasileira, de uma filmagem em localidades características com personagens típicos, além da temática da pobreza e da desigualdade, "representativas da inadequação das estruturas sociais do país à demanda de superação do subdesenvolvimento – tema fundamental da época" (XAVIER, 2007, p. 09). A música, depois da Bossa Nova, ganhava novos contornos em direções tão diversas quanto as músicas de protesto, o Tropicalismo e a Jovem Guarda.

No caso do teatro, as principais inovações vieram de grupos que encaravam o fazer teatral como um instrumento de ação política. "Tais ousadias se explicavam pela sintonia do artista com o movimento social na perspectiva do ascenso das lutas dos trabalhadores", pontua Iná Camargo Costa (1996, p. 90). O Teatro de Arena, por exemplo, que surgira na década anterior, como uma proposta de jovens egressos da

[1] Entrevista realizada com Ismail Xavier, em 15.04.2009, parte de uma série elaborada pelo núcleo de dramaturgia e pesquisa da Companhia do Latão, do qual a autora participara. A série de entrevistas deve ser publicada ainda este ano. As referências a entrevistas elaboradas pelo núcleo que se seguirem fazem parte desta série, que teve como objetivo preparar os estudos para o próximo espetáculo do grupo.

Escola de Arte Dramática de um teatro de "forma nova e baixo custo" (MOSTAÇO, 1982, p. 24), converte-se, paulatinamente, em um epicentro da vanguarda teatral no país. Com um time composto por nomes como José Renato, Chico de Assis, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal, é fundado, em 1958, o Seminário de Dramaturgia do Arena, com o intuito claro de intervenção política na sociedade brasileira, bem como de nacionalização, politização e fomento da produção dramatúrgica.

Simultaneamente, na Bahia, Edgar Santos, o então reitor da Universidade Federal, traz as artes para o primeiro plano. Cria escolas de música, teatro e dança com os melhores profissionais brasileiros e estrangeiros, os "mais arrojados experimentalistas em todas as áreas" (VELOSO, 2008, p. 54). Estas iniciativas deram origem a uma geração de artistas de altíssima qualidade: Glauber Rocha, Caetano Veloso, Maria Betânia, Gilberto Gil, dentre tantos outros.

Em Recife, sob o governo de Miguel Arraes, desenvolve-se o Movimento de Cultura Popular (MCP), entidade que servirá de modelo para o Centro Popular de Cultura (CPC) encampado pela UNE (União Nacional dos Estudantes) e disseminado por todo o país. Tais iniciativas vinham de jovens estudantes, em boa parte ligados à JUC ou ao Partido Comunista, que questionavam os limites da sala de espetáculos e dos padrões da cultura burguesa. Não se restringiam aos espaços que lhes eram concedidos habitualmente, saindo para as ruas mobilizar a massa universitária e levar o debate político ao povo. Segundo Jalusa Barcellos (1994, p. 11-12), o teatro levado a cabo pelo CPC tinha vínculo com o teatro político soviético, o *agit-prop*, mas mantinha sua independência política em relação ao Partido.

Em meio a críticas e autocríticas de todas as tonalidades políticas, à postura a um só tempo ingênua e prepotente do CPC e a outras propostas de arte engajada surgidas no período, é importante nos lembrarmos dessas experiências em contexto e a partir de seus desdobramentos práticos e teóricos. Para Edélcio Mostaço (1982, p. 55), "os anos compreendidos entre 1960 e 1964 apresentam o mais formidável movimento não apenas quantitativo como qualitativo no sentido de implementar uma cultura de caráter participante e popular no Brasil". Esse conjunto de ações culturais seria violentamente atingido pelo Golpe de 1964.

A esquerda viveu grande agitação no período que antecedeu abril de 1964. Convocados pelo então presidente João Goulart, milhares de trabalhadores foram à

praça ouvir e defender as polêmicas reformas que o executivo tentava aprovar – ato que ficou conhecido como o "Comício da Central". O movimento operário, por sua vez, encontrava-se em franca expansão e a vida cultural efervescia como nunca. Esses elementos formaram um quadro que corroborou para o grande equívoco da esquerda: não acreditar no nível de organização e movimentação em que já se encontravam as forças de direita no país.

Chico de Assis (2009)[2] descreve os acontecimentos que vivenciou de dentro da sede da UNE:

> O comício do Jango reafirmou a falsa ideia de que estávamos ganhando o jogo político. Chegavam noticias de Pernambuco e da Bahia de que as coisas iam mal. Veio informação de Minas Gerais de que a direita organizava um golpe. Mesmo assim, ninguém acreditava que havia um golpe em andamento.

Ismail Xavier (2009)[3] revela como os sonhos daquele momento se refletiram nos desdobramentos do cinema nacional:

> Havia, no pré-64, uma convicção sem solo, uma noção equivocada do que acontecia no país. É essa inconsistência real que aparece, posteriormente, no *Terra em Transe*.

Caetano Veloso (2008, p. 15) descreve a euforia em que se encontravam todos: "em 64, a esquerda parecia se compor de todos os brasileiros que merecessem sê-lo e mesmo de todos os seres humanos dignos desse nome".

O Golpe de 1964 e seus desdobramentos

Era o fim de mais uma experiência democrática (1945-1964), curta e caduca, mas da qual colhemos frutos ainda hoje. Como analisa Roberto Schwarz (1978, p. 89),

> Em seu conjunto, o movimento cultural destes anos é uma espécie de floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando as suas condições sociais já não existem.

---

[2]. Entrevista realizada com Francisco de Assis pelo núcleo de dramaturgia e pesquisa da Companhia do Latão em 07.04.2009.

[3] Entrevista realizada com Ismail Xavier, acima citada.

Ainda em abril, é baixado o primeiro Ato Institucional (AI-I), mecanismo através do qual o regime passa a governar por decretos, mantendo as instituições democráticas como o Congresso Nacional esvaziadas de seu poder de inserção política. Conforme destaca Boris Fausto (2008, p. 465), "embora o poder real se deslocasse para outras esferas e os princípios básicos da democracia fossem violados, o regime quase nunca assumiu expressamente sua feição autoritária. Exceto por pequenos períodos de tempo, o Congresso continuou funcionando e as normas que atingiam os direitos dos cidadãos foram apresentadas como temporárias".

Em 1964, a repressão concentra as suas forças em cortar os laços que ligavam a intelectualidade de esquerda às bases populares. O prédio sede da UNE é incendiado no mesmo 1º de abril e a entidade é posta na ilegalidade. Os movimentos camponeses, em intensa articulação, principalmente no Nordeste, são fortemente reprimidos. As universidades são desmanteladas e desprovidas de suas principais cabeças. Mas, até 1968, a produção cultural no país continua intensa e, talvez, mais do que isso, intensificada em resposta à tomada do governo pelos militares, tal como afirma Roberto Schwarz (1978, p. 69) ao colocar que "*apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país*".

Mesmo sem a estrutura da UNE, o teatro politicamente engajado continua a florescer nas salas de espetáculo. Produzem-se, por exemplo, em São Paulo, a série de musicais do Arena, entre os quais *Arena Conta Zumbi*, *Arena Conta Tiradentes* e, no Rio, o *Show Opinião*, que revela intérpretes, músicos e compositores de altíssima qualidade. Impossibilitados pelo regime de manter diálogo com a classe trabalhadora, estudantes, artistas e intelectuais de esquerda ficam confinados em ilhas de liberdade. Espaços como os teatros acima citados tornaram-se pontos de encontro, locais de expressão e de denúncia do regime autoritário. Os espetáculos, por sua vez, expropriados de seu principal objetivo político, falar para o povo, transformaram-se em rituais da resistência acuada.

Muitos desses agentes da resistência foram sendo incorporados pelo sistema, seja na imprensa escrita ou na televisão que começava a estruturar-se. Mesmo ocupando a maioria dos postos da produção cultural do país, vale observar que, nesses meios, a obra de pessoas ligadas a estes grupos não condizia com seus posicionamentos políticos. "Os intelectuais são de esquerda e as matérias que preparam, de um lado, para as comissões do governo ou do grande capital e, do outro,

para as rádios, televisões e os jornais do país, não são. É de esquerda somente a matéria que o grupo – numeroso a ponto de formar um bom mercado – produz para consumo próprio" (SCHWARZ, 1978, p. 62). Ismail Xavier, por sua vez, atenta para as diferentes dimensões de alcance de um Teatro de Arena, com seus 144 lugares (ALMADA, 2004, p. 12), e a rede televisão que, em pouco tempo, ganha uma abrangência nacional. "O governo não tinha quadros para produzir uma arte alinhada. Deixa o pessoal brincar de teatro, que o que importa são os milhões de espectadores da TV"[4].

Assim, os nichos da esquerda eram poupados enquanto elaborava-se um plano infinitamente maior de controle, decisivo na mudança de curso da produção artística no Brasil. Junto ao acirramento da censura exercida por parte do governo, outra máquina era gerada: a indústria cultural. Conforme destaca Celso Frederico (1995, p. 188), "uma mudança estrutural se passava em nossa estrutura de classes, sem que na época se pudesse perceber com clareza. Trata-se da formação de um vasto contingente de produtores e consumidores de cultura, uma numerosa pequena burguesia intelectualizada, geradora das condições para a criação de um mercado consumidor de bens culturais no Brasil". Apesar de alguns poucos resistentes, lentamente, o desenvolvimento deste aparato mercantil minaria as bases do experimentalismo e da coletivização dos modos de produção que marcaram tão fortemente o período anterior.

Nesse sentido, Renato Ortiz (2006, p. 114) destaca dois aspectos importantes. O primeiro deles insere a "consolidação do mercado de bens culturais" no conjunto da política econômica vigente. "Certamente os militares não inventaram o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que, cada vez mais, se insere no processo de internacionalização do capital; o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o 'capitalismo tardio'". O segundo aspecto, que retomaremos adiante ao abordar as políticas governamentais que se sucederam na área da cultura, é o que ele chama de face *disciplinadora* da censura, através da qual o Estado "afirma e incentiva um determinado tipo de orientação. (...) Ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística".

[4] Entrevista realizada com Ismail Xavier, acima citada.

AI-5 – Acirramento da repressão

Este cenário, razoavelmente permeável, encerra-se em 1968 com o AI-5. A chamada "linha dura" das forças armadas atribui aos incipientes movimentos dos grupos de luta armada, "a certeza de que a revolução [leia-se ditadura militar] estava se perdendo e era preciso criar novos instrumentos para acabar com os subversivos" (FAUSTO, 2008, p. 479). Através desse ato institucional, fechou-se o Congresso, concentrando todo o poder nas mãos do executivo; suspendeu-se a garantia de *habeas corpus* aos acusados de crimes contra a segurança nacional ou contra a ordem econômica e social; atribuiu-se ao presidente da República o poder para cassar mandatos, para suspender direitos políticos e para demitir ou aposentar funcionários públicos; e generalizaram-se as práticas de censura e tortura.

Daí em diante, sucessivos decretos acirraram, progressivamente, a repressão.

> O Poder Executivo poderá, mediante proposta dos Ministros de Estado da Justiça, da Marinha de Guerra, do Exército ou da Aeronáutica Militar, banir do território nacional o brasileiro que, comprovadamente, se tornar inconveniente, nocivo ou perigoso à segurança nacional (AI-13 – 5 de Setembro de 1969)[5].
>
> CONSIDERANDO que atos de guerra psicológica adversa e de guerra revolucionária ou subversiva, que atualmente perturbam a vida do País e o mantém em clima de intranquilidade e agitação, devem merecer mais severa repressão;
> CONSIDERANDO que a tradição jurídica brasileira, embora contrária à pena capital ou à prisão perpétua, admite a sua aplicação na hipótese de guerra externa, de acordo com o direito positivo pátrio, consagrado pela Constituição do Brasil, que ainda não dispõe, entretanto, sobre a sua incidência em delitos decorrentes da guerra psicológica adversa ou da guerra revolucionária ou subversiva;
> CONSIDERANDO que aqueles atos atingem, mais profundamente, a segurança nacional, pela qual respondem todas as pessoas naturais e jurídicas, devendo ser preservada para o bem-estar do povo e desenvolvimento pacífico das atividades do País, resolvem editar o seguinte Ato Institucional (AI-14 – 5 de setembro de 1969)[6].

Grande parte da intelectualidade é varrida do país pelo exílio, pelas torturas, pelos assassinatos. À esquerda remanescente, posta na ilegalidade, se apresenta, agora de forma incisiva, a opção pela luta armada. No campo artístico, o abalo se expressa de maneiras ambíguas.

---

[5] Site da Presidência da República Federativa do Brasil. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-13-69.htm. Consultado em 23 de Maio de 2009.
[6] Site da Presidência da República Federativa do Brasil. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-14-69.htm. Consultado em 23 de Maio de 2009.

Anos 1970 – Resistência nos palcos

Frente à imensa repressão política, o movimento do teatro de pesquisa fora fortemente abalado. Chico de Assis (2009)[7] emociona-se ao relembrar as circunstâncias que cercaram o período, afirmando que fora "um golpe que jamais conseguiríamos superar". Na mesma linha, Alexandre Mate (Anexo 4, p.__) atribui à ditadura militar o total desmantelamento dos grupos de pesquisa teatral, que voltariam a se estabelecer apenas com o abrandamento do aparelho repressivo a partir de 1985.

Por outro lado, Reinaldo Maia (2006) aponta a década de 70, paradoxalmente, como o "período áureo" da organização nacional dos grupos de teatro no Brasil. Segundo ele, o regime militar buscava nas artes maneiras de propagandear seu governo e o autor vê o investimento neste setor como um instrumento eficaz para amenizar os efeitos da censura política. São criados, nesse período, organizações como a Funarte (Fundação Nacional de Arte) e o Instituto Nacional de Arte Cênica (Inacen), que se transformam em "instrumentos de resistência e luta pela liberdade de criação, ainda na vigência da ditadura militar instaurada com o golpe de 1964".

Foram localizadas, ainda, duas publicações que tratavam especificamente sobre a atividade teatral dos anos 70. A primeira, datada de 1979-1980, traz um artigo de Tânia Pacheco (1979-1980, p. 107) que assinala o ano de 1979 como a "retomada, pelo Teatro, de seu destino, até então entregue à (má) vontade do Poder". A segunda, *Grupos Teatrais Anos 70*, de Silvia Fernandes (1979-1980, p. 21), aponta a "criação coletiva" como uma "marca que se transformaria em tendência no decorrer da década de 70". O livro se debruça sobre a atuação de cinco grupos teatrais que tiveram intensa produção no período: Aristubal Trouxe o Trombone, Ornitorrinco, Ventoforte, Pod Minoga e Mambembe.

Entre o movimento abortado e os resistentes, podemos encontrar linhas que registram a presença do teatro de intervenção política que, de uma maneira ou de outra, foram persistentes ao longo de todo o período ou que foram retomadas por antigos e novos agentes nas décadas que se seguiram.

[7] Entrevista realizada com Francisco de Assis. Acima citada.

Abertura política

O final da década de 70, durante o período da presidência do general João Baptista Figueiredo, é marcado por mudanças significativas em direção à *abertura* política do regime autoritário. *Abertura* esta já iniciada no governo anterior, do general Ernesto Geisel, e por ele classificada como "lenta, gradual e segura". Esse processo de reconstituição dos direitos civis foi fortemente pressionado pela crise econômica instaurada em virtude dos efeitos colaterais do "milagre econômico" (1969-1973). Ao período de intenso crescimento econômico e de inflação controlada, sobreveio a recessão, o achatamento salarial e o violento aumento do abismo social que separava a elite abastada do proletariado miserável. Os problemas econômicos vieram agregar insatisfação à população que, desde 1973, começava a se manifestar publicamente contra os *excessos* do regime. Em 1979, cerca de 3,2 milhões de trabalhadores entraram em greve no país (FAUSTO, 2008, p.499). No mesmo ano, é extinto o AI-5 e aprovada a Lei da Anistia pelo Congresso.

> Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares (Lei nº 6.683, 28 de agosto de 1979)[8].

Apesar de algumas restrições (como a concedida aos condenados por "crimes de terrorismo, assalto, sequestro e atentado pessoal"[9]) e do fato de anistiar também os torturadores e responsáveis por prisões ilegais, assassinatos e "desaparecimentos"[10], essa lei possibilitou o retorno dos exilados políticos, dentre os quais estava boa parte

---

[8] Site da Presidência da República Federativa do Brasil. Disponível em http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/leis/L6683.htm. Consultado em 24 de Maio de 2009.

[9] Lei no 6.683, 28 de agosto de 1979. Site da Presidência da República Federativa do Brasil. Disponível em http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/leis/L6683.htm. Consultado em 24 de Maio de 2009.

[10] Entidades da sociedade civil organizada colocaram em questionamento a absolvição dos crimes praticados por agentes da repressão. Posição esta defendida também pela OAB (Ordem dos Advogados do Brasil) em debate reacendido em 2008. Podem ser consultados a esse respeito: o site oficial da OAB www.oab.org.br, o site do Ministério da Justiça www.mj.gov.br, bem como veículos de notícias como *O Estado de S.Paulo* www.estado.com.br, *Folha Online* www.folha.uol.com.br, *Agência Brasil* www.agenciabrasil.gov.br, *G1* www.g1.globo.com.

de nossos artistas e intelectuais, causando um impacto que seria sentido na década seguinte.

Anos 1980 – Nova fase

Os anos 1980 foram marcados pelo retorno das pessoas e da própria possibilidade de expressão. Muito do que estava preso na garganta começou a ser dito. Mas, ao contrário do que poderíamos esperar, o teatro da década de 80 é caracterizado por uma negação dos temas políticos. Os novos dramaturgos querem "se libertar do fantasma da repressão". "Rejeitando o teatro social e politicamente engajado, mostraram, ao invés, um intenso interesse na experiência do indivíduo, voltando-se com frequência à infância e à juventude em busca de explicações e, talvez, consolo" (ALBUQUERQUE, 1992, p.26).

Alguns poucos grupos ainda resistiram em seu trabalho coletivo e politicamente engajado. Como, por exemplo, o Grupo Poronga, do Acre – com destaque a *Tributo a Chico Mendes* (1989) – e o Teatro Popular União e Olho Vivo, em São Paulo, dirigido por César Vieira, que sobreviveu às intempéries, completando 40 anos em 2006, e que continua seu trabalho de pesquisa e prática do teatro popular (VIEIRA, 2009).

Anos 1990 – Neoliberalismo em alta e o teatro na contracorrente

É praticamente consensual o impacto dilacerante que teve a avalanche neoliberal da década seguinte sobre os grupos teatrais. O governo de Fernando Collor, eleito em 1990, desmantelou toda a organização artística institucional que havia sido criada nas décadas anteriores. Acaba com a Fundacen, com a Embrafilme e com a Funarte, resumindo-as a uma só instituição, o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC), que passa a se chamar Funarte em 1994. "Com o baque sofrido pela desarticulação da instituição nacional que fazia a ponte entre os diferentes interlocutores das diferentes regiões do país, as organizações da sociedade civil se dispersaram e compraram, a alto custo, a teoria de que a democracia havia chegado e agora era a hora e a vez de cada um por si e o capital para todos", pontua Maia (2006).

A cultura deixa de ser prioridade no *Estado enxuto* e passa aos cuidados do capital privado. Acabam as políticas públicas para a área cultural, deixando a decisão de onde deve ser aplicado o dinheiro público nas mãos do interesse privado. Interesse esse que é, deliberadamente, vinculado ao lucro, por meio das Leis de Incentivo Fiscal[11] que permitem às empresas investirem em "projetos culturais" tendo uma parcela do capital aplicado abatido dos impostos pagos ao Estado. "Isso é corrupção no sentido mais elementar da palavra. A lei institucionaliza a sonegação de impostos e dá um nome chique, chama de Incentivo Fiscal"[12], enfatiza Iná Camargo Costa.

Não obstante o cenário desenhado, nascem contra a correnteza grande parte dos grupos de pesquisa teatral que compõem o cenário paulista hoje. Em busca de sobrevivência, estes grupos se uniram em torno do movimento Arte Contra a Barbárie fundado por: Companhia do Latão, Folias D´Arte, Parlapatões, Pia Faus, Tapa, União e Olho Vivo, Monte Azul, além de artistas como Gianni Ratto, Aimar Labaki e Fernando Peixoto. O objetivo da união era a reflexão crítica do fazer teatral em confronto com "a ditadura do pensamento único que tinha no governo federal seu ponto difusor privilegiado" e que, ironicamente, possuía um intelectual na presidência, Fernando Henrique Cardoso, e um ideólogo da esquerda no Ministério da Cultura, Francisco Weffort (MAIA, 2006).

As Leis de Incentivo, definitivamente, não atendiam a estes grupos que, mesmo tendo seus projetos aprovados pelo Ministério da Cultura, não conseguiam dinheiro nas empresas. "Mas é óbvio que não davam! Pois gerente de marketing não está interessado em discussão da realidade brasileira".[13] , destaca, indignada, Iná Camargo Costa.

---

[11] Hoje conhecida como Lei Rouanet, deriva de outra lei implementada por Celso Furtado no governo de José Sarney. Conforme conta Marco Antonio Rodrigues, em entrevista ao Jornal *Brasil de Fato*, "acredito que o Celso Furtado, percebendo a dificuldade que teria para conseguir mais recursos orçamentários diretos para a Cultura, optou, à época, por uma estratégia indireta e de longo prazo. Acreditava que, com o tempo, se criaria um ambiente de exuberante produção artística que acabaria por pressionar um quadro em que não houvesse saída política para a manutenção vergonhosa de uma participação tão ínfima da cultura na vida nacional". De lá pra cá, com algumas alterações, o princípio da lei continua o mesmo. Algumas medidas estão sendo propostas pelo Ministério da Cultura sob a bandeira da democratização dos investimentos, da diversificação de fontes e do fortalecimento do Fundo Nacional de Cultura. Segundo matéria publicada no site da Cooperativa Paulista de Teatro (www.cooperativadeteatro.com.br), o Movimento 27 de março, composto por trabalhadores do teatro, já endereçou um documento ao Presidente Lula reivindicando alterações na legislação, diferentes das que estão sendo propostas pelo Ministério. O debate ainda está em aberto.

[12] Entrevista realizada pela autora com Iná Camargo Costa, em julho de 2006. Ver anexos.

[13] Entrevista realizada pela autora com Iná Camargo Costa. Acima citada.

O Arte Contra a Barbárie foi, portanto, uma reunião de grupos que resolveram discutir a situação pela qual o teatro passava e lutar contra as Leis de Incentivo e a favor de uma política cultural na qual o Estado assumisse o papel de patrocinador do teatro de pesquisa e da cultura nacional. Este é um trecho do primeiro Manifesto Arte Contra a Barbárie[14], lançado em março de 1999:

> É inaceitável a mercantilização imposta à cultura no País, na qual predomina uma política de eventos. É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística. Nosso compromisso ético é com a função social da arte. A produção, circulação e fruição dos bens culturais é um direito constitucional que não tem sido respeitado. Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em 'produto cultural'. E cria uma série de ilusões que mascaram a realidade da produção cultural no Brasil de hoje. A atual política oficial, que transfere a responsabilidade de fomento à produção cultural para a iniciativa privada, mascara a omissão que transforma os órgãos públicos em meros intermediários de negócios.

Tendo em vista o fato de que eram ainda poucos, só abrangiam grupos paulistas e que, para derrubar uma lei federal, precisariam de uma mobilização que atingisse o Congresso Nacional, eles passaram a promover discussões com o objetivo de buscar alternativas em âmbito municipal e estadual. A grande vitória do movimento foi o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo", instituído como lei em janeiro de 2002, que destina uma verba mínima do orçamento público para projetos de pesquisa teatral.

Segundo muitos depoimentos de pessoas do meio teatral paulista, a Lei de Fomento deu outro fôlego ao teatro na cidade, possibilitando o surgimento de novos grupos e a manutenção de uma pesquisa cênica séria e continuada. "Muitos grupos só existem ainda hoje porque receberam a Lei de Fomento. Para não ir muito longe, a Companhia São Jorge e o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos não existiriam se não fosse a Lei de Fomento"[15], afirma Iná Camargo Costa.

---

[14] Disponível em http://www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm Consultado em 19 de Agosto de 2010.

[15] Entrevista realizada pela autora com Iná Camargo Costa. Acima citada.

A Companhia do Latão faz parte dessa massa de trabalhadores do teatro brasileiro que vive à margem das verbas empresariais e do circuito comercial. É um grupo de pesquisa teatral que vem se estabelecendo desde 1996. Durante seu percurso de trabalho, o grupo experimentou e reinventou os princípios do teatro de Bertolt Brecht, afirmando sua relevância e sua atualidade na contestação da sociedade capitalista brasileira do século XXI.

CAPÍTULO II – UMA NOVA INTERAÇÃO COM O PÚBLICO:

BERTOLT BRECHT E A COMPANHIA DO LATÃO

BERTOLT BRECHT (1898-1956) – HOMEM IMPRESCINDÍVEL

O dramaturgo e teórico alemão Bertolt Brecht passou uma importante parte de sua vida entre os conflitos das duas Guerras Mundiais. Foram nesses momentos de intenso sofrimento, terror e injustiças que sua dramaturgia brotou e revolucionou o teatro. Com uma visão histórica do capitalismo e consciente do potencial de sua arte, preparou-a para um "combate no tempo" (PASTA, 1986, p. 12) que extrapolasse os limites da Alemanha e do seu século, como que prevendo as novas arenas de horrores globalizados. Como afirmaria seu companheiro de discórdias, Georg Lukács, o teatro incisivamente marxista de Bertolt Brecht soube causar inquietações fecundas.

Alguns elementos movimentaram o *método dialético* no teatro de Brecht. Um deles foi a busca incessante em expor no palco os processos sociais nas contradições que os engendram. Não bastava a crítica à desumanidade gerada pelo comércio e pela guerra; era preciso mostrar ainda o quanto estes eram também responsáveis pela sobrevivência física de seus atores sociais e de suas famílias naquelas condições históricas. E isso ainda era pouco. Não era apenas uma questão de dissolver o maniqueísmo, mas de mostrar que aquele encadeamento de causas e consequências não fazia parte das leis da natureza, como apregoava a ideologia dominante, mas que era um processo realizado e mantido por homens e que por homens poderia ser modificado.

A dialética não interferiu apenas na temática da dramaturgia brechtiana, mas pautou também a sua relação com as formas de representação cênica. Para criticar o

capitalismo, era preciso criar novos formatos que, por si, colocassem em dúvida as verdades sustentadas pelas classes dominantes. Brecht percebeu que a ideologia burguesa estava contida nas estruturas do drama (SZONDI, 2004): a forma do diálogo entre *sujeitos de subjetividade livre*, principal marca da estrutura dramática, era a representação condizente com o mito do indivíduo que age segundo suas vontades e decisões sustentado pela ideologia liberal. Também a unidade de tempo e de lugar, assim como todas as regras que visavam maximizar a ilusão de realidade no palco, cumpriam essa mesma função ideológica, especificamente no que diz respeito à naturalização do estado de coisas e à crença na imutabilidade do mundo.

Opondo-se frontalmente à forma teatral dominante do drama, Brecht constrói seu *teatro épico*, posteriormente denominado por ele de *dialético*, desconstruindo a ilusão de realidade, fechada e imutável, que reproduzia a ideia de não alternativas, que o sistema opressor, convenientemente, veiculava. Cria um teatro que não perde o compromisso com a realidade, ao contrário, está plenamente arraigado nela, mas a apresenta em toda a complexidade das relações sociais existentes, utilizando a contradição como forma teatral para trazer à tona as contradições das engrenagens do sistema.

Um dos recusos utilizados é a *historicização da cena*, ou seja, a explicitação de seus aspectos históricos em oposição ao teatro dramáticos que se restringe aos dilemas individuais, tratando-os como atemporais e ahistóricos. Os fatos expostos no palco são apresentados como resultado das relações sociais entre os homens, que acontecem de determinada maneira por estarem estes inseridos de determinado modo em determinadas circunstâncias e que, portanto, poderiam ser diferentes. Dessa maneira, o público se depara com um mundo mutável, criado por homens e passível de ser transformado por eles. Neste ponto, Brecht transpõe para a teoria do teatro a

raiz do pensamento materialista de Karl Marx e Frederic Engels, segundo o qual a práxis humana ocupa um lugar central na produção e na reprodução da vida social e o trabalho ganha significação enquanto transformador da natureza e mediador das relações humanas (BOTTOMORE, 1988, p. 255).

Outro recurso caracteristico do teatro brechtiano é o *coro*, por exemplo, era no teatro grego um elemento fundamental. Representava a *pólis*, a quem a peça se dirigia. Em Brecht, ele assume várias funções: ora como elemento distanciador e de quebra do fluxo dramático, ora como representação de determinada classe social, ora como narrador-observador da cena.

No caso do *distanciamento* ou, como melhor definido por Fredric Jameson (1999, p. 63), do *efeito de estranhamento*, ele deve ser entendido como "ato de tornar estranho". Não é apenas um recurso cênico, mas um *efeito* que se realiza no trânsito com o público e que nele efetiva seu potencial ativador. Por meio deste mecanismo, o teatro passa a jogar luz sobre situações cotidianas e a problematizá-las, impulsionando o espectador em direção a uma atitude analítica e permanentemente crítica perante a ação proposta no palco (BRECHT, 2005, p.103). Desta maneira, longe de ser um mero recurso formal, a proposta brechtiana organiza dialeticamente a forma e o conteúdo como um processo não estático e que extrapola os limites da representação, para modificar e ser modificado pela sociedade no qual está inserido.

Alguns recursos formais foram sistematicamente elaborados e utilizados por Brecht em sua busca por um *teatro materialista*. Em seu conjunto, estes recursos formais podem ser entendidos como a própria dialética aplicada ao teatro: a contradição na forma.

COMPANHIA DO LATÃO: UM TEATRO POLÍTICO DIALÉTICO NO BRASIL

Dentro desta proposta, Bertolt Brecht torna-se uma referência central para a Companhia do Latão. Além do posicionamento político marxista, o dramaturgo alemão lança a pedra fundamental do trabalho de criação da Companhia: não basta um conteúdo crítico, as contradições sociais têm que aparecer na forma. Apropriando-se dos ensinamentos brechtianos, investigando e reinventando os princípios do teatro dialético, afirma sua relevância e sua atualidade na contestação da sociedade capitalista brasileira do século XXI com sua própria trajetória.

Com destacada atenção à pesquisa e à experimentação teatral, a Companhia atua politicamente desde 1996 na cidade de São Paulo, procurando formas coletivizantes de trabalho, como criação conjunta do texto a partir do diálogo entre atores, diretores, músicos e dramaturgos.

A primeira premissa retirada do contato com a obra de Bertolt Brecht foi uma maneira muito singular na abordagem dos assuntos pela cena, de forma que esta guardasse certa inadequação com os materiais propostos. Segundo a leitura do grupo do *efeito de estranhamento*, uma medida de não reconhecimento do material seria necessária para provocar a desautomação do olhar. O tema da cena poderia ser familiar, desde que não se apresentasse da maneira como se está habituado a ver. Esse contraste agiria como ativador de questionamento e de reflexão sobre o tema encenado. O movimento dialético aplicado ao teatro proposto pelo grupo "deveria ser um projeto de choque com as expectativas ideológicas dominantes, sobretudo aquelas ocultas nas formas, e deveria almejar, enfim, modificar a função convencional do teatro, deslocando a relação com o aparelho produtivo" (CARVALHO, 2009, p. 18).

Era necessário, portanto, debruçar-se sobre a matéria-prima do teatro, ou seja, sobre o homem agindo em sociedade com toda a sua complexa rede de articulações. O próprio nome do grupo tem a sua origem em um trecho de uma série de textos de Bertolt Brecht reunidos sob o título "A Compra do Latão" (BRECHT, 1977), no qual um vendedor de metais, ao assistir a um concerto, volta a sua atenção para o material de que são feitos os instrumentos. Não se fascina pelas melodias, tão pouco pelas trombetas, mas pelo latão. Traçando um paralelo entre o negociante de latão e o homem de teatro, o texto dá ênfase a certa atitude em relação ao teatro à medida que expõe, no palco, os processos das relações sociais vividas pelos homens para que se possa, desta maneira, melhor estudá-los. O que interessa são os acontecimentos, o mundo, e não o *glamour* artístico.

É partindo de uma proposta de pensar o Brasil e representá-lo no palco de maneira viva e crítica, sob o prisma da tensão entre a forma e o conteúdo, que a Companhia do Latão elabora a sua dramaturgia. O grupo expõe a sua maneira de desenvolver a pesquisa estética ao colocar as descobertas formais a serviço da crítica política. Associando pesquisa teórica, experimentalismo formal e rigor estético, constrói um potente instrumento artístico de intervenção política.

CAPÍTULO III - COMPANHIA DO LATÃO 1996-2006

Ensaio para Danton

Estreia no dia 18 de outubro de 1996, no Teatro Cacilda Becker em São Paulo, a peça ***Ensaio para Danton***, trazendo à cena o embrião do que viria a ser a Companhia do Latão. Baseada em um texto de Georg Büchner[16], já nesta primeira montagem o grupo chamou a atenção do público e da crítica pela profundidade dos questionamentos abordados e pela inventividade do jogo cênico. Conforme destacou o crítico do jornal *Diário de S. Paulo*, Aguinaldo Ribeiro da Cunha (1996), na época:

> A adaptação de Sérgio de Carvalho[17] trouxe-nos o melhor de Büchner, o primeiro dramaturgo coerente do teatro do absurdo, nas palavras de Sábato Magaldi. Sua direção deu ao espetáculo intensa teatralidade que estabelece forte comunicação com o público. É um espetáculo de impacto, poético, que sabe utilizar bem todo o belo espaço do Teatro Cacilda Becker (dos jardins ao palco) e o ótimo elenco que revive para o público essas extraordinárias figuras da Revolução. Atores jovens, talentosos, muito bem preparados. [18]

O Tribunal Revolucionário em que se transformou o pequeno palco do Teatro Cacilda Becker durante a montagem da Companhia do Latão, fora instituído na Revolução Francesa em março de 1793. Neste momento, o terror já tomara conta da Revolução e Danton era o Ministro da Justiça. Em crise diante dos acontecimentos, ele é engolido pela máquina revolucionária e substituído por Robespierre. Expulso do partido, é guilhotinado em 1794, conjuntamente com aqueles que permaneceram ao

---

[16] Georg Büchner (1813-1837) foi filósofo, médico e agitador político. Morreu aos 23 anos, tendo escrito apenas três peças de teatro, que se tornaram clássicos do século XIX: *Woyzeck*, *Leonce e Lena* e *A Morte de Danton*. Recusou a visão predominante em sua época que entendia a arte como idealização, como revelação da verdade oculta por detrás da realidade mundana. "A recusa de Georg Büchner em aceitar essa opinião predominante explica, em grande parte, porque seus dramas vigorosos tiveram que esperar várias gerações antes de serem reconhecidos como uma das maiores contribuições desse período para o teatro. (...) O dever do dramaturgo, afirma Büchner, é recriar a história de um modo mais direto e vívido do que aquele proporcionado pelo historiador" (CARLSON, 1997).

[17] É importante ressaltar que esta adaptação foi feita em conjunto com Kil Abreu, jornalista, pesquisador e crítico teatral.

[18] Todas as citações retiradas de artigos, críticas e entrevistas estão na íntegra nos anexos.

seu lado. Este é o cenário histórico sobre o qual reflete George Büchner. Escrita entre 1834 e 1835, a peça *Morte de Danton* dramatiza o surgimento do período jacobino, analisando as causas do avaliado fracasso da Revolução Francesa. Apresenta dois dos grandes líderes da revolução, colocando em contraste as suas diferentes perspectivas acerca do momento histórico. "Mostramos o quão teatral é o ato revolucionário e humanizamos a revolução", explica Sérgio de Carvalho (1997), diretor da Companhia.

Mariângela Alves de Lima (1996), crítica teatral do jornal *O Estado de S. Paulo*, comenta a maneira delicada e cuidadosa pela qual os personagens foram retratados no palco e o caráter angustiante e atual da falta de esperança.

> No espetáculo, o tema privilegiado é o da revolução impossível, uma escolha perfeitamente sintonizada com a experiência contemporânea. A partir desse recorte, são eliminadas as caracterizações panorâmicas do Terror. Espectadores e intérpretes partilham o pequeno espaço do palco, quase íntimo. Os diálogos têm uma tonalidade confidencial, há a luz de chamas iluminando detalhes de expressões faciais para evidenciar que a História marca não apenas o corpo, mas também o espírito dos que a lideram.

A obra de Büchner traz características que influenciarão toda a trajetória estética da Companhia, como destaca Sérgio de Carvalho: "Büchner é um autor de fragmentos, da descontinuidade da forma. A partir de Büchner, vi a necessidade por outros autores narrativos e não dramáticos"[19].

Nesta primeira montagem, também já pode ser notada a influência de Bertolt Brecht.

> O espetáculo flerta com as teorias de Bertolt Brecht na condução de uma narrativa onde o personagem (Danton) não é sujeito absoluto,

[19] Extraído de entrevista realizada pela autora com Sérgio de Carvalho, diretor da Companhia do Latão, em 07 de julho de 2006.

> individualizado e sim objeto de forças externas, de ordens econômicas e sociais. Sua problemática é expandida e é para este universo que ele se move e se confronta (J.L.V., 1997).

Desde o seu nascedouro, portanto, o grupo já mostrava a sua opção por uma arte contestatória e política, levando ao palco um recorte da Revolução Francesa em que a própria revolução é questionada sem maniqueísmos, o que também se evidencia pela escolha da forma fragmentada e descontínua de Büchner. Este caminho levou a Companhia a aprofundar os seus estudos na obra do dramaturgo, poeta e teórico alemão Bertolt Brecht. É nesse segundo momento que o grupo assume a influência do autor que marcará todo o seu trabalho em conteúdo, forma e pensamento político.

Ensaio sobre o Latão

A montagem que se seguiu foi baseada no conjunto de textos já citado *A Compra do Latão*. Parte de um conjunto de textos teóricos de Bertolt Brecht, ele sintetiza muitas das considerações do autor ao opor o seu teatro *épico* ao teatro *dramático* burguês. "A partir da leitura de *A Compra do Latão* de Brecht, nós elegemos vários princípios de trabalho", afirma Sérgio de Carvalho, em entrevista à revista alemã *Theater der Zeit* (*apud* ATZPODIEN, 1999). "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 a de que o olhar contivesse uma perspectiva histórica, de que o comportamento fosse observado e depois representado em seus vários tempos possíveis".

Em outra entrevista, ele comenta o debate sobre a função da arte levantado por Brecht, segundo o qual "a posição mais avançada é a materialista. A dimensão teorizante, a forma incompleta e fragmentária, bem como a proposta de um teatro

dialético, serviram de base para a formação artística do nosso grupo" (CARVALHO *apud* MININE, 2010).

Fundindo o ensaio teórico de Brecht a fragmentos de *Hamlet,* de William Shakespeare, que a Companhia do Latão produz o seu segundo espetáculo: ***Ensaio sobre o latão***. A peça estreou em 22 de agosto de 1997, no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, com a proposta de desnudar o processo de criação no teatro. Alberto Guzik (1997) comentou o espetáculo em matéria para o *Jornal da Tarde* nos seguintes termos.

> Carvalho e Marciano traçaram uma fascinante análise da atividade teatral. Uma cortina pode transformar-se em um manto real, em uma escadinha de dois degraus, em um trono. No palco, seis atores talentosos, bem preparados, encarregam-se não só de dar vida às personagens, mas também de mostrar as técnicas do teatro em ação. *Ensaio Sobre o Latão* é um espetáculo de ideias. Mas nem por isso é estático. Não há um só momento aborrecido na produção. Intérpretes talentosos encarregam-se disso.

O texto teórico de Brecht, adaptado para o palco, suscitou a curiosidade de alguns sobre a forma a partir da qual seria feita essa transposição já que, afinal, Brecht não o escrevera para ser encenado. Iná Camargo Costa, professora da USP cujo estudo se debruça sobre a obra do alemão, afirma não ter se decepcionado. Pelo contrário, admirou-se com a capacidade do grupo em selecionar as passagens e também com a clareza e o entendimento com que expuseram os conceitos do texto e os adaptaram à realidade paulista.

> O *Ensaio* procurou mostrar os desafios que se colocavam para o teatro de Brecht e que continuam postos para quem acredita ser possível fazer, ainda hoje, um teatro relevante, capaz de dizer alguma coisa sobre o que se passa com o mundo. A cena de rua, criada pelo grupo a partir de uma decisiva sugestão do texto, é um exemplo estimulante de tentativa de análise cênica da degradada paisagem urbana numa cidade como São Paulo (COSTA, 2010).

Segundo uma declaração de Sérgio de Carvalho ao jornalista Maurício Ayer (2008), essa é a montagem que a Companhia considera como o seu primeiro trabalho com uma proposta clara de grupo.

Santa Joana dos Matadouros

Em março de 1998, a Companhia monta, pela primeira vez, um texto dramático de Bertolt Brecht: ***Santa Joana dos Matadouros***.

Em Curitiba, a peça se destaca e o grupo começa a consolidar a sua presença no cenário nacional. Alberto Guzik (1998) pontuou a atuação da Companhia no Festival em artigo ao *Jornal da Tarde*: "Foi um dos mais belos momentos do Festival de Teatro de Curitiba. (...) A seriedade de seus integrantes e a sólida base teórica que serve de fundamento para seu trabalho transparece no palco".

Este espetáculo nasce a partir de uma série de leituras cênicas abertas ao público que tiveram início em julho de 1997. O texto de Brecht, ambientado nos matadouros de Chicago, acompanha o aprendizado político da operária Joana Dark frente às artimanhas dos proprietários da indústria de carne enlatada. Escrita no turbulento período do entreguerras, *Santa Joana dos Matadouros* descreve as manipulações de mercado que os proprietários fazem para diminuir a concorrência e ganhar sempre e mais, seja à custa da indústria nacional ou dos trabalhadores.

O personagem Bocarra, grande capitalista proprietário de uma indústria de carne enlatada, abre a peça com um discurso poético a respeito da crueldade do matadouro. O tom elevado posto em contraste com o assunto mundano, também, provoca estranhamento. Ao ridicularizar o tom dignificante do discurso, o texto provoca um olhar crítico sobre o assunto e, ao mesmo tempo, estimula o interesse

sobre um tema supostamente banal. Logo se descobre que a farsa sentimental é uma desculpa para vender a sua parte do negócio e ganhar mais dinheiro.

> Lembra-te, Cridle, o dia
> em que percorrendo o matadouro – era noite –
> paramos ao pé da máquina de enlatar presunto?
> Lembra-te, ó Cridle, aquele vitelo
> que virava o olho claro, grande e obtuso para o céu
> enquanto entrava na faca? Senti como se fosse carne
> da minha carne.
> Ai de nós, Cridle, como é sangrento o nosso comércio
> (BRECHT, 1990, p. 15).

Conforme observa Sérgio de Carvalho, essa cena apresenta, em chave grotesca, um dos temas importantes do teatro de Brecht: a distância existente entre os discursos humanitários da burguesia e a realidade das suas práticas econômicas. Como ocorre em outras peças do dramaturgo alemão, os atos mais bárbaros do capitalismo na trama da especulação financeira são acompanhados de discursos convenientemente generosos em defesa da antiviolência. Opõe-se, todavia, à fala perturbadora e violenta daqueles que são massacrados pelo sistema e têm que continuar lutando pela sobrevivência. Esta dissonância entre o agir e o falar provoca, intencionalmente, um estranhamento, uma incômoda atitude reflexiva na plateia, no mais das vezes, acostumada a personagens caricaturizadas e encaixadas nos chavões do teatro dramático e das telenovelas.

O aprendizado de Joana sobre as verdadeiras regras de funcionamento da luta de classes é o elemento fundamental na montagem da Companhia. Rosa Minine (2010), no site *Nova Democracia,* atribui à montagem um ganho que fundamentaria todo o trabalho do grupo: "a consciência de que é possível fazer boa arte na perspectiva do engajamento".

> O espetáculo põe em cena a luta de classes de uma forma épica e muito atual, apesar de ter sido escrito em 1932. O espetáculo mostra o universo

> das relações trabalhistas, falando de desemprego, busca por uma ocupação no mercado de trabalho, subemprego e exploração (MININE, 2010).

O dramaturgo fugiu de uma escolha mais simplista que consistiria em trazer a peça totalmente para os anos 1990. Ele preferiu, apenas, espalhar pelo texto algumas inserções recolhidas dos jornais diários, preservando, assim, as diferenças e a própria história da luta entre o capital e o trabalho. "Se tudo fosse visto à distância, as pessoas talvez se esquecessem de fazer a comparação evidente com o que está acontecendo hoje" (CARVALHO *apud* ATZPODIEN, 1999).

Algumas interferências cênicas foram realizadas com o objetivo de manter as intenções originais de Brecht. Uma delas envolvia o personagem Bocarra. Durante os ensaios abertos que precederam a estreia, boa parte da plateia estava sendo seduzida pelo "cinismo autoconsciente" de Bocarra e esta identificação prejudicava a compreensão das lutas sociais em jogo, enfraquecendo os argumentos anticapitalistas. Isto é, estas cenas estavam sendo interpretadas pelo público de maneira muito distinta do que se previa. Cuidou-se, então, de compensar a sedução do discurso ao reforçar características do personagem que mostrassem a contrapartida trágica que o humor de Bocarra traz para a sociedade.

A peça foi muito bem recebida entre estudantes, intelectuais de esquerda e movimentos sociais, mostrando o seu poder agregador político diante de uma demanda social histórica.

O nome do sujeito

O trabalho seguinte consistiu em buscar as particularidades históricas brasileiras e analisá-las sob o prisma da tensão entre a forma e o conteúdo sugerida

por Brecht. A Companhia debruçou-se sobre a obra de Sérgio Buarque de Holanda com o intuito de desenvolver uma melhor compreensão a respeito de algumas das características da formação nacional que marcam, ainda hoje, nossas formas de organização social. Questões como: a relação entre o trabalho escravo e a ordem burguesa, as formas de dominação exercidas, enfim, a dificuldade da sociedade brasileira na constituição de um espaço público livre dos laços familiares e do trato *cordial*. Este estudo originou a primeira obra de dramaturgia própria da Companhia: ***O nome do Sujeito***, que estreou em 09 de outubro de 1998, no Teatro de Arena Eugênio Kusnet.

Outros três textos deram base ao espetáculo: *Woyzec,* de George Büchner; *Fausto,* de Goethe; e *Assombrações do Recife Velho,* de Gilberto Freyre. De Büchner, interessava principalmente a forma fragmentária da construção cênica. De Goethe, a Companhia extraiu a analogia entre o pacto com Mefistófeles e a relação mercantil, diabólica e sedutora do capital com os homens. Gilberto Freyre trouxe ao espetáculo a atmosfera fantasmagórica de um Recife que passava da iluminação a gás à eletricidade. Ivana Moura (2000) destaca, no *Diário do Recife,* o aprofundamento da análise do grupo sobre a sociedade brasileira.

> A Companhia do Latão, de São Paulo, investe na experimentação e pesquisa fontes diversas de construção dramatúrgica e cênica para entender a realidade contemporânea. Em 1998, o diretor Sérgio de Carvalho e seus atores faziam laboratório para um trabalho sobre o mito de Fausto. A certa altura, o grupo chegou à conclusão de que não interessava trabalhar com esse mito de uma forma geral, mas de uma abordagem brasileira. Foi a partir da leitura da obra de Freyre, *Assombração do Recife Velho*, sobre um barão perseguido pelo diabo, que *O Nome do Sujeito* ganhou outro rumo. Com o livro do sociólogo pernambucano na mão, a Companhia passou a pesquisar o Recife do século passado, no período entre 1850-70. É uma forma de entender a modernidade brasileira em suas bases conservadoras, arcaicas.

Contextualizada na Recife de 1860, durante o Segundo Reinado, a peça descreve a trajetória de *trabalhadores livres*, o produto da nova ordem mundial. É a fase de transição da sociedade colonial para o capitalismo moderno que cria este novo personagem: não é proprietário e não é escravo, é o homem livre à mercê dos favores da elite fundiária. Roberto Schwarz (1997, p. 16) comenta esta relação e as suas consequências na formação da sociedade brasileira:

> 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 primeiro 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 de um grande. O agregado é sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que tem.

O enredo da peça se desenvolve ao redor da figura de um Barão, a um só tempo proprietário de escravos e representante da *elite modernizadora* pernambucana. A partir do retrato de uma burguesia *cordial*, simpática e letrada, o grupo revela um mundo do trabalho onde o campo social do conflito não se define. A relação de exploração é camuflada pela suposta relação de intimidade que suprime a formação de um espaço público onde poderiam ser organizadas e esclarecidas as verdadeiras relações de poder vigentes. Radicalizando esta contradição na forma do espetáculo, este personagem nunca entra em cena, só é referido na peça pelos outros.

> Trata-se do Barão, homem, já ouviu falar? (...) É um homem erudito, erudito, vou te explicar. Ele passa o tempo metido com livros. Ele escreve, pensa muito e se entristece com as coisas do mundo. Não posso comprar um escravo qualquer para fazer companhia a um espírito tão elevado (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 42).

Projeta-se, nesse espetáculo, a problemática formação do sujeito no Brasil, estudo que seria aprofundado, posteriormente, pela Companhia. Para debater o assunto, o grupo chamou, em 1999, o sociólogo Francisco de Oliveira que propõe a seguinte formulação: "O indivíduo moderno criado pela racionalidade burguesa não se forma no Brasil" (OLIVEIRA, 2009, p. 18). O sociólogo sustenta que, em um país marcado pelo longo período escravista e que tem a sua sociabilidade baseada no *mando* e no *favor*, não há lugar para a autonomia, chave do ideário liberal, exercida como direito individual de escolha, no mercado. Algumas das sociedades formadas à margem do capitalismo central e desenvolvidas para servi-lo não são, pois, regidas por essa racionalidade burguesa.

A incursão do grupo no terreno da pesquisa dramatúrgica abriu caminho para a produção de uma escrita épico-dialética contemporânea que buscava denunciar, de maneira enfática, a violência com que o capitalismo age na periferia da globalização econômica. Esta concepção acompanharia toda a trajetória do grupo, possibilitando inovações estéticas inconcebíveis antes da autonomia proporcionada pela produção do próprio texto.

Está, nesta experiência, o embrião da *dramaturgia em processo*, característica marcante do trabalho da Companhia. O texto é gerado durante os ensaios, partindo de propostas cênicas advindas do diálogo entre os componentes do grupo. Presentes nos ensaios, propondo improvisações e recolhendo o material criado pelos atores, cabe aos dramaturgos elaborar uma *versão final* do texto, aquela que iria para o palco e que poderia ainda ser modificada em decorrência de descobertas e influências durante as apresentações. "Acredito que nós conseguimos obter um resultado que conjuga teatralidade e cuidado literário", afirma Sérgio de Carvalho (*apud* ATZPODIEN,

1999). Forma-se, assim, uma narrativa coletiva épica determinada pelo modo de produção da cena.

No início, o grupo foi surpreendido por reproduzir imagens nos padrões estigmatizantes impostos pela indústria cultural quando tentavam abordar os problemas sociais:

> Quando nós ensaiamos *O Nome do Sujeito*, percebemos que, quando os atores iam improvisar com um tema brasileiro, era comum a imitação de uma forma dramática já vista na televisão. Procurávamos a realidade, mas só encontrávamos formas. Isso gerava disparates como, por exemplo, representar um africano escravizado à maneira dramática burguesa, buscando criar nele motivações psicológicas e vontades incompatíveis com o retrato social mais amplo. A forma épica de dramaturgos como Büchner e Brecht, – com sua narrativa aberta e seus velhos e bons recursos clássicos como apartes, prólogos, epílogos, coros – já fazem com que o mundo seja visto de outro modo (CARVALHO *apud* ATZPODIEN, 1999).

O avanço dramatúrgico foi obtido através de um reprocessamento das experiências com Büchner e Brecht nos termos da realidade social brasileira. A peça,

> tem muito do lirismo despedaçado de Büchner e algo do humor crítico e dos tipos sociais de Brecht. Inspirados na interpretação do Fausto de Goethe como uma tragédia do desenvolvimento e em episódios do imaginário popular brasileiro sobre o diabo, o objetivo da peça era mostrar alguns retratos de tipos brasileiros, apontando a contradição do processo de modernização ao qual todos estamos sujeitos no Brasil (CARVALHO *apud* ATZPODIEN, 1999).

É importante pontuar o fundamento brechtiano dessas duas características: a coletividade e a visão do trabalho como processo. Elas inserem, ainda, a Companhia em um movimento teatral latino-americano, que se desenvolve a partir da década de 50, a partir de uma proposição de uma nova maneira de fazer teatro. (CARBONARI, 2006)

Em sua busca estética, a Companhia explora elementos da cultura tradicional que exercem papel fundamental na construção do nosso imaginário. Mariângela Alves de Lima (1998), crítica teatral do jornal *O Estado de São Paulo*, tece o seguinte comentário nesse sentido:

> Trata-se com muita sutileza os resquícios de um repertório popular que ainda sobrevive na cultura do País. Ainda assim, o que sobra de ritmo africano, de memória histórica e de tradição especificamente teatral faz muito bem à linguagem cênica da Companhia do Latão.

O cenário de modernização do Recife serviu como analogia à *modernização conservadora* que estava sendo realizada por Fernando Henrique Cardoso no período em que a peça foi criada. Como observa Marília Carbonari (2006):

> As referências ao processo de 'venda da nação', das privatizações, são explícitas e iluminam cenas da peça, como o acordo entre o Imperador e os 'estrangeiros' narrado na cena do Banquete como um exemplo de modernização e desenvolvimento. Exatamente como as promessas de FHC para um Brasil moderno e um Estado 'enxuto', onde os gastos cortados concentraram-se curiosamente nas empresas públicas e na área social.

Evidencia-se, aqui, um dos objetivos que marcaria a dramaturgia do grupo, isto é, o aprofundamento nas questões brasileiras de maneira crítica e dialética, desenhando novos contornos sobre as pegadas de Brecht. Sérgio de Carvalho, em entrevista à revista *Teoria e Debate*, em 2001, destacou a importância de um olhar brasileiro para se pensar a luta anticapitalista: "a resistência tem que atuar a partir da maneira específica como o capitalismo opera aqui" (*apud* LEITE e KINAS, 2001).

A Comédia do Trabalho

Um dos fios condutores que une os espetáculos da Companhia do Latão é a temática do trabalho e das relações sociais estabelecidas a partir dele. Para abordar

especificamente a questão, o grupo criou ***A Comédia do Trabalho***, que estreou no SESC Consolação em 3 de agosto de 2000 e cujo tema central é a dificuldade de mobilização da classe trabalhadora na atual fase do capitalismo.

A peça mergulha no mundo do trabalho e do desemprego, sua outra face, ao registrar a luta por sobrevivência do trabalhador, ecoando o seguinte bordão: "no mundo da mercadoria, a pior coisa é não ser mercadoria". O texto, fundamentalmente marxista, procura evidenciar as relações entre os trabalhadores e a existente entre eles e as classes dominantes. Personagens como industriais, políticos e banqueiros internacionais mostram a intrínseca rede atual de relações do sistema produtivo.

Chama a atenção da crítica Mariângela Alves de Lima (2000), a coerência entre a proposta do processo de trabalho do grupo, o conteúdo encenado e o espetáculo formalizado.

> É obra de um coletivo de trabalhadores do teatro para trabalhadores em geral. (...) Na admirável coerência entre teoria e prática, a Companhia do Latão produz um objeto estético sedutor pela sua inteireza, pelo perfeito ajuste da engrenagem e – não se pode deixar de reconhecer – pela beleza do raciocínio.

A questão predominante durante a elaboração do espetáculo foi a discussão acerca da melhor maneira de representar as forças populares no contexto histórico atual, marcadas por uma intensa desmobilização, enquanto as forças dominantes articulam-se internacionalmente. Rejeitou-se uma postura, considerada confortável e reacionária, de que nada se pode fazer além de discutir o capitalismo. Conforme afirma o diretor do grupo, "é justamente porque a práxis não está na ordem do dia que se torna necessário falar dela" (CARVALHO *apud* LEITE e KINAS, 2001), instigando a busca por alternativas e transformações.

Essas discussões sobre o modo de representação das forças populares trouxeram à tona, também, a questão do diálogo com o público e a problemática acerca de qual público estavam pretendendo atingir. Segundo seu caderno de apontamentos, pretendia montar um espetáculo de amplo acesso, dirigindo-se aos mais diversos grupos sociais e de maneira que pudesse ser apresentado em qualquer espaço, mesmo ao ar livre e sem a utilização dos recursos de palco como iluminação e coxias. Assim, a peça correu o interior e as capitais de vários estados, apresentando-se tanto em teatros e festivais, como em assentamentos do MST, em sindicatos e na 2ª Bienal da UNE. *A Comédia do Trabalho* é, até hoje, a peça a mais requisitada do repertório do grupo por todo o Brasil, tendo periódicas remontagens, sendo a última datada de 2009.

Percebe-se uma mescla de momentos épicos e dramáticos visando atender aos objetivos críticos da apresentação. O preceito brechtiano de desmistificar o espetáculo, expondo ao público os aparatos ilusionistas usados pelo teatro dramático, é utilizado durante toda a montagem. O coro é inserido quebrando o fluxo dramático, a ação coletiva é privilegiada em detrimento de diálogos entre "indivíduos de subjetividade livre" (BOAL, 1991), os atores utilizam apenas adereços para caracterizar os personagens e trocam de figurino na frente do espectador – estes são alguns exemplos de como esta peça se apropria da teoria de Bertolt Brecht e impulsiona o espectador a vislumbrar alternativas em meio ao determinismo social.

A ironia, o riso e a contradição são elementos deliberadamente utilizados pela Companhia do Latão em *A Comédia do Trabalho,* causando estranhamento ou até mesmo repulsa na plateia. O recurso cômico, defendido por Brecht como mais

propício à reflexão crítica, foi ressaltado por Fernando Peixoto (2000) em matéria à revista *Bravo*.

> As cenas se sucedem de forma sempre surpreendente, surgem novos personagens operários e capitalistas, todas as sequências são tratadas com espírito de comicidade, mas dialeticamente fazendo pensar e repensar múltiplos aspectos das relações trabalhistas e da luta de classes.

Não se trata de denunciar a precarização do trabalho e a miséria, mas de tentar "provocar um espanto realista através do absurdo" (CARVALHO *apud* SILVEIRA, 2004). Em determinada cena, por exemplo, um homem, no desespero do desemprego, está no alto de um prédio a ponto de cometer suicídio e os passantes se dirigem a ele através de uma canção que entra em choque com o momento dramático:

> Pode se matar, isso não altera nada. Um jato de água forte lava o sangue da calçada. Morte é morte, viver é que é um erro. Vai sobrar pra tua mãe a conta do enterro (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 104).

O distanciamento, neste caso, é provocado pela quebra de expectativas tanto em relação à forma quanto ao conteúdo. A utilização da *canção* quebra a estrutura dramática em sua forma. Os versos, ao afrontarem o politicamente correto, escancarando a estrutura econômica que circunda a ação, jogam o ponto de vista do espectador para fora do drama individual do personagem.

Através desses recursos, o público é retirado do transe emocional para pensar criticamente a sociedade que produz aquele tipo de situação. Sem negar o desespero do suicida, nem a dor dos desempregados que o circundam e que comentam a ação contando as suas próprias estórias, nem o pragmatismo econômico do conteúdo da canção, a cena apresenta ao público uma multiplicidade de pontos de vista, possibilitando uma perspectiva mais ampla sobre a ação representada. Trocando os

conflitos intersubjetivos pela dinâmica das relações sociais, temos a explicitação da parcialidade de cada ponto de vista que compõe determinado episódio. A justaposição de pontos de vista simultâneos em cena possibilita ao espectador ampliar a sua compreensão sobre o fato representado e a vê-lo como uma possibilidade histórica e não como um destino inexorável.

Nos dois casos, vale salientar, o distanciamento se processa na comunicação com a plateia. Conforme apontamos anteriormente, trata-se de um *efeito* e não de um recurso formal.

O Auto dos Bons Tratos

Em ***O Auto dos Bons Tratos***, a Companhia do Latão mergulha no Brasil colônia, aprofundando a investigação das relações de trabalho e de poder. Escrita em processo colaborativo com os atores por Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho, a peça foi apresentada pela primeira vez em abril de 2002, no Teatro Cacilda Becker.

O episódio ocorrido no Brasil em 1546, no qual o capitão donatário Pero do Campo Tourinho, acusado de blasfêmia, abominações e heresia, é preso e extraditado para Portugal por um braço da Inquisição, serve ao grupo para discutir as formas de dominação e de controle do trabalho que estruturam a nossa sociedade (BRITTO, 2000).

"Nos domínios rurais, a autoridade do proprietário de terras não sofria réplica. Tudo se fazia consoante sua vontade, muitas vezes caprichosa e despótica" (HOLANDA, 1995, p. 80). A exacerbação dos traços de *cordialidade,* como definido por Sérgio Buarque de Holanda, compõe o personagem Pero Campo Tourinho que, quase à moda trágica (se não fosse irônica), paga por sua desmedida. Regido apenas

por sua vontade sem limites, Tourinho obriga seus escravos a trabalhar aos domingos e feriados religiosos, entrando em confronto direto com a Igreja.

> TOURINHO Quero prender o padre.
> ESCORCYO Sr. Tourinho, o que ele fez para isso?
> TOURINHO Então, não soube que ele me desacatou?
> ESCORCYO Soube que o senhor invadiu a igreja e fez o vigário se esconder atrás do altar.
> TOURINHO Pois eu tinha avisado ao infame, já bastam os santos que existem no calendário. Não me apareça com novidades e mais dias de festa que perturbem meu trabalho (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 156).

Nesta montagem, a proposição era criar mais um retrato simbólico da personalidade autoritária no Brasil, do que fazer um relato histórico. Mariângela Alves de Lima (2002) destaca a função alegórica da peça, que respeita a complexidade da trama do passado, não pretendendo "resolver como uma panaceia os dilemas do presente". Ela destaca, ainda, o hibridismo entre peça didática e peça de instrução judicial, elogiando o preciosismo que a Companhia teve no estudo do momento histórico encenado.

Estas constatações decorrem, em boa parte, de um real processo de pesquisa do grupo que, antes da escolha do caso, mergulhara na obra de Sérgio Buarque de Holanda em busca de uma maior compreensão da nossa formação social e dos processos históricos dela decorrentes.

Segundo o autor de *Raízes do Brasil,* a sociedade brasileira tem assentada em sua base a *cordialidade,* ambígua característica que se define pelo ocultamento dos antagonismos sociais em relações de intimidade e de favor. Assim, o personagem Tourinho é recriado na peça como um reflexo invertido desse conceito, uma vez que ele não camufla o seu autoritarismo, desafiando frontalmente as regras cordiais que regem a sociedade. E, por isso, é condenado.

Tourinho é, na peça, um típico personagem brechtiano. Ao contrário dos moldes dramáticos onde o protagonista aprende com os seus próprios erros no transcorrer da narrativa até a catarse final, ele insiste na sua posição, deixando o aprendizado para fora do palco. Tourinho recebe conselhos do bom proceder como este de Santa Luzia: "O bom senhor apazigua a escravaria com seu coração humano e faz com que esta morte em vida se pareça um pouco mais com vida" (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 185). E, ao não se adequar, ele torna ainda mais evidentes as contradições impostas pelas leis sociais vigentes, não apenas no Brasil colônia, mas que ainda hoje atuam em nosso país. "Está aí, em germe, a cordialidade do pequeno burguês escolhendo o mal menor e forjando, pela primeira vez, um tipo de contrato social baseado na compra – a preço alto – da segurança individual" (LIMA, 2002).

Os personagens, através do explicitamento de suas contradições, desvelam algumas das complexas regras que regem a sociedade, como exemplifica esta cena na qual um ferreiro, homem comum, é questionado por um padre se era verdade o fato de que ele havia pregado uma ferradura nos pés de um índio escravo como castigo por sua fuga. Ao responder afirmativamente com a maior naturalidade, ele escancara a hipocrisia reinante. O julgamento do público, que poderia recair sobre a ação do indivíduo, no caso, o ferreiro, é deslocado para a ordem social vigente, que incluía a própria Igreja com o seu conivente silêncio perante a escravidão.

> Padre -...E o amarraram na sua frente para que o senhor lhe cravasse uma ferradura no pé, e assim foi feito, com cinco pregos varando carne e osso. Me diga, senhor ferreiro, por que fazer de um homem com alma um animal quadrúpede?
> Ferreiro – Qual o problema, vigário? Ele serviu de exemplo para que os outros não fugissem. E já era uma besta de carga antes da ferradura (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 175).

A estrutura dramática, bem como o cenário, também chama a participação do público na construção da peça.

A estruturação da dramaturgia permite um deslocamento espacial levando a cena até o Paço Real em Lisboa. Tal mobilidade permite uma visão mais abrangente do fato e do momento que o circunda. São acrescentados, por este deslocamento espacial, elementos históricos que possibilitam a compreensão do cenário internacional de então, bem como do que acontecia no Brasil, do papel da Igreja Católica e, acima de tudo, das disputas envolvidas nestas relações. A linha narrativa que acompanha o protagonista é substituída por uma pulverização de opiniões e de acontecimentos que não estão presos em um mesmo tempo e espaço.

O cenário em que cada ação se passa é apenas indicado por praticáveis de madeira, que ora representam uma igreja, ora o engenho de açúcar, ora um navio, ora o palácio real. Assim, o público é desafiado a traçar as ligações existentes entre as cenas com a sua imaginação, a organizar as informações e a formar uma ideia própria sobre os fatos. Coerente com a proposta brechtiana, a plateia é, mais uma vez, chamada à participação ativa na construção do espetáculo e na geração de reflexões para além dele.

Mercado do Gozo

Resultado de um projeto contemplado pelo Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, a Companhia iniciou seu novo trabalho com uma série de seminários públicos sobre o tema "Mídia e Poder". Encontros com profissionais da área da comunicação e intelectuais, que contaram com a presença de Eugênio Bucci, Mino Carta, Raimundo Pereira, Nelson de Sá, Marcelo Coelho, Fernando Haddad, Iná

Camargo Costa, Maria Rita Kehl, Margareth Rago e Roberto Schwarz, foram os primeiros passos do grupo na construção da peça O Mercado do Gozo, que estreou em agosto de 2003, no Teatro Cacilda Becker.

A peça confronta os clichês da indústria cultural através do desvelamento de seus mecanismos ilusionistas. Usando propostas não convencionais para a construção cênica, questiona os padrões formais institucionalizados e os fundamentos ideológicos que os regem. E assim, como afirma Sérgio de Carvalho, os maiores desafios desse espetáculo se encontram na forma[20].

Já na antessala do teatro, o público é incluído na cena e misturado aos atores como figurantes de uma filmagem. Esta provocação, entendida por alguns como um relevante questionamento do próprio papel de figuração que desempenhamos na vida cotidiana, pareceu ofensiva a outros, como a Sérgio Sálvia Coelho (2003), então crítico da Folha de S. Paulo, que se sentiu constrangido com a situação:

> Reduzido a figurantes de cinema, a quem se adverte para não reagir, o público é menosprezado como um intruso, incapaz de entender a fina massa que se fabrica nessa companhia. Disfarçando, pois, o tédio para não parecer reacionário, o público espera com paciência merecer da próxima vez da competente Cia. do Latão algo além de um ensaio.

A trama da peça circula em torno de um jovem burguês que é chamado a assumir a fábrica de tecidos herdada do pai, morto às vésperas de uma greve, no Brasil de 1917. Ele rejeita as incumbências de classe que lhe são atribuídas e vai procurar, no submundo da prostituição e das drogas, o gosto pela vida. No entanto, se depara com um mundo fetichizado onde o desejo é mais uma mercadoria. A estória

[20] Extraído de entrevista realizada pela autora com Sérgio de Carvalho, diretor da Companhia do Latão, em 07 de julho de 2006.

busca representar o mundo de representações, no qual tudo é transformado em mercadoria através de um simbolismo erotizado e violento.

O universo da prostituição entrelaçado ao da indústria fabril sugere algumas semelhanças e interdependências. Uma das personagens é uma operária que, após 14 horas de trabalho, se prostitui para garantir sua subsistência. Mariângela Alves de Lima (2003) destaca a maneira como a peça coloca em evidência a lógica capitalista que dita as regras para ambos os mundos.

> Há um foco privilegiado sobre a cadeia produtiva da prostituição, onde se calculam com exatidão o valor do insumo, o custo da manutenção do equipamento, o fluxo da oferta e da demanda e a depreciação dos bens pelo uso. Com uma comicidade amarga, o espetáculo põe em situação de analogia a produção industrial e o comércio sexual.

O diretor comenta a relação do público com este espetáculo destacando os diversos tipos de espectadores que a Companhia vem cativando e o prazer de encontrar muitos que se posicionam contra a exploração e a alienação do trabalho. Destaca, também, uma apresentação onde estava na plateia um grupo de 40 operárias da indústria química para ver *O Mercado do Gozo*: "no debate ficou claro que elas tiveram uma compreensão inovadora sobre a forma da peça porque entendem, na prática, que a exploração e a alienação do trabalho não são imagens de ficção"[21].

Também com o objetivo de expor os mecanismos do teatro, *O Mercado do Gozo* coloca à vista do público, atuando como personagens participantes da cena, o pianista Martin Eikmeier tocando durante toda a representação e o iluminador Paulo Heise operarando a mesa de luz.

Outro recurso utilizado no espetáculo para causar estranhamento e provocar a reflexão é a figura de um diretor que rege a cena sem ser visto nem ouvido pelo

[21] Extraído de entrevista realizada pela autora com Sérgio de Carvalho, diretor da Companhia do Latão, em 07 de julho de 2006.

público, conduzindo os atores a repetirem a cena de maneiras diferentes. Ao abrir a manipulação da cena pelo diretor, o espetáculo propõe uma investigação do por quê uma cena é realizada de uma forma e não de outra.

Desconstruindo, desmistifica-se o jogo ilusionista, levando o espectador a desconfiar da narrativa e dos recursos pseudomágicos da indústria cultural. O público é levado a refletir sobre o processo de produção artística e a pensar por que as histórias são contadas do jeito que são nos palcos e nas telas.

Equívocos Colecionados e ***Visões Siamesas***

Os dois espetáculos que se seguiram foram ***Equívocos Colecionados*** e ***Visões Siamesas***, ambos de 2004, o primeiro com estreia em maio e o segundo em outubro. Estas montagens apresentam algumas radicalizações nos processos que o grupo vinha desenvolvendo e podem ser entendidas como sínteses do trabalho realizado. Por essa razão, dedicaremos à sua análise os capítulos que se seguem.

Ensaios, Experimentos e Exercícios

Entre 1998 e 2005, outros trabalhos foram desenvolvidos pela Companhia e batizados como experimentos cênicos ou filosóficos, ensaios e exercícios. Montados sob demanda e urgência, tinham uma liberdade de experimentação e de improviso muito grande. Alguns desses trabalhos serviram como aprofundamento de estudo para futuras obras do grupo. ***Memórias da Meninice,*** de 1998, por exemplo, foi um contato com Gilberto Freyre e Machado de Assis. Trata-se da mesma sátira à elite cordial brasileira que vemos em *O Nome do Sujeito, Auto dos Bons Tratos* e *Mercado*

do Gozo. Machado de Assis, por sua vez, ocupou progressivamente mais espaço na obra do grupo influenciando a sua teoria e prática.

Os procedimentos épicos de Bertolt Brecht tiveram espaço para desenvolvimento e experimentação. Em 2001, entre as comemorações de 150 anos da Comuna de Paris, realizou-se uma leitura-cênica baseada na peça Os *Dias da Comuna,* do autor. As contradições do momento revolucionário e a forma de dramatizá-las, habilmente desenvolvidas por Brecht neste texto, também marcaram de forma incisiva o trabalho do grupo. Ainda versando sobre o tema da revolução e dialogando diretamente com a história do país, realizaram-se intervenções cênicas sob os títulos ***Café***, ***Revolução na América do Sul***, ***Marighela*** e ***Homenagem aos trabalhadores de Eldorado dos Carajás***, esta última em articulação direta com o movimento social.

Outras montagens contribuíram para o aprofundamento do grupo na teoria marxista como ***O Grande Circo da Ideologia*** e ***A grande família do Circo*****,** baseados em obras de Marx e de Engels. Estes trabalhos procuravam evidenciar, em chave cômica, os mecanismos da ação ideológica.

CAPÍTULO IV – DIÁLOGOS ENTRE AS LINGUAGENS TEATRAL, LITERÁIRA E CINEMATOGRÁFICA

As peças *Equívocos Colecionados* e *Visões Siamesas* têm forte representatividade na obra da Companhia do Latão, seja no que diz respeito à sua própria história, seja na relação que estabelecem com a sociedade em que se inserem. As duas resgatam alguns dos principais temas abordados durante a trajetória do grupo tais como o trabalho, o papel do intelectual e de outros agentes políticos, a dificuldade de organização do povo e a história do Brasil. Além disso, podem ser lidas como uma síntese que condensou ou consolidou os principais recursos técnicos, cênicos e dramatúrgicos criados, recriados e desenvolvidos pelo grupo nos dez anos que as precederam. Conforme veremos nas análises que se seguem, é possível, através dessas duas peças, projetar, retrospectivamente, um caminho de experimentação e de aprendizado do grupo e identificar nelas o aprimoramento do seu trabalho.

Contribuiu para a complexidade destes espetáculos o momento-chave da história brasileira em que foram escritas. Ambas levadas ao palco em 2004, com todo o acúmulo das angústias vividas pelo país nos anos que as antecederam, elas recolocaram o método de Brecht na ordem do dia. Urgia uma arte engajada na historicização da cena através de um *efeito de estranhamento* (JAMESON, 1999) que jogasse luz sobre o que se passava na sociedade.

À esquerda, eufórica em 2002 com a vitória de Luiz Inácio Lula da Silva à presidência, cabia trocar a sua crença na revolução pela via democrática, por mudanças menos ambiciosas que coubessem nos limites estabelecidos pelo sistema. A direita cobrava a conta das paradoxais alianças realizadas no comércio das conivências eleitoreiras com cargos, acordos e todo o tipo de acomodações

desconfortáveis. Votara-se no operário e levava-se de brinde as antigas oligarquias e os modernos agentes do capital financeiro, entre tantos outros, e de roldão, todas as desagradáveis concessões que haveriam de ser feitas. Os que sonhavam com tudo e com a urgência das grandes mudanças tiveram que lidar com o que, nas suas expectativas, era quase nada e com a lentidão incômoda dos que não querem mudar coisa nenhuma. Se isso não era motivo para um pessimismo desesperado, também não havia muito que motivasse um grande otimismo.

Assim, a Companhia do Latão, alicerçada nas teorias brechtianas, alia-se a Glauber Rocha e a Machado de Assis a fim de concluir com maestria um ciclo de trabalho no qual buscou entender e questionar o Brasil a partir da matriz brechtiana, elaborando um teatro épico-dialético brasileiro capaz de lidar com questões do passado e do presente e, através da relação crítica estabelecida, agir realmente como palco de intervenção política no país.

EQUÍVOCOS COLECIONADOS

UMA ANÁLISE COMPARADA COM *TERRA EM TRANSE*

A peça *Equívocos Colecionados*, que contou com a dramaturgia de Márcio Marciano, Sérgio de Carvalho, Marina Henrique e Helena Albergaria, pode ser entendida como uma nova leitura do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Trinta e sete anos depois, a fragmentada e brechtiana obra do cineasta brasileiro ganha inserções textuais profundas do escritor e dramaturgo alemão Heiner Müller (1986), além de um novo desenho para o palco e para o momento histórico que se apresentava. Estreou no Instituto Goethe de São Paulo em outubro de 2004.

Em *Equívocos Colecionados*, a explosão da fábula e a fragmentação da dramaturgia refletem os estilhaços de seres desumanizados em suas tentativas de vida, enfrentando e sucumbindo à engrenagem capitalista.

Terra em Transe estreou em 1967 com grande impacto internacional, ganhando prêmios importantes, inclusive nos Festivais de Cannes e de Cuba. Glauber Rocha (1939-1981) lançara a sua resposta ao golpe militar de 1964, que estava prestes a acirrar a repressão. Estampava a cara de uma intelectualidade de esquerda que, até pouco tempo, acreditava que a revolução socialista era um fato iminente no Brasil. Era o choque entre a utopia debatida e a realidade que se impunha. Como vimos no capítulo I, sem o disparo de um tiro, o presidente eleito havia sido deposto e uma junta militar de extrema direita assumira o controle da nação. É desse caldo de cultura que surge *Terra em Transe*, desfechando críticas à esquerda e à direita sem condescendências.

"Qual é o sentido da coerência?". Essa é a pergunta repetidamente posta que tematiza tanto o filme como a peça. Questiona-se a postura dos agentes e a sua consistência na história do país. Através de alegorias, escancaram-se as contradições que compõem cada personagem, bem como as trajetórias ambíguas de confronto e adequação à realidade que os cercam.

No cinema e no teatro, essas obras abriram para a análise algumas questões encobertas, expondo, em carne viva, as contradições que regem a história do país, imbricadas na trama social e de tal modo naturalizadas que a intervenção política da arte torna-se imprescindível para o seu desnudamento.

Contradição como ponto de vista

Terra em Transe e *Equívocos Colecionados* trabalham com alegorias que, se por um lado reproduzem o momento histórico a que estão diretamente ligadas, falam também sobre a formação social de um país que não se forma. Essa incompletude se precipita na *forma* das duas obras – fragmentadas, repletas de lacunas e, acima de tudo, inconclusas. Ambas terminam no mesmo ponto em que começaram e sem a resolução do problema que propuseram de início. Em *Terra em Transe*, Paulo Martins, que começa agonizando, termina sem conseguir morrer. Em *Equívocos Colecionados*, o Juiz, que se apresenta para julgar aqueles personagens, termina sem julgá-los.

Esta fragmentação traz a contradição para o ponto de vista da obra, através do qual tudo se estrutura. Falas, imagens, movimento e música não estão alinhados em um discurso único e claro. Pelo contrário, são muitas vezes colocados em oposição, montando uma cena com múltiplos sentidos que revela movimentos antagônicos

dentro da estória e dos próprios personagens. Vejamos alguns exemplos de como isso aparece no filme e na peça.

Efeito de Distanciamento - Personagens

Tanto em *Terra em Transe* quanto em *Equívocos Colecionados*, há um movimento duplo, de aproximação e de afastamento entre espectador e personagem. Expostos em suas contradições, os personagens geram, a um só tempo, identificação e estranhamento no público. Este é provocado em sua posição passiva de espectador e é desafiado a um movimento crítico, a uma reflexão própria em relação à ficção e à história recente do país com seus personagens e agentes. Por mais apocalípticos que sejam, filme e peça não cumprem a função aristotélica da catarse. Mesmo quando há identificação com os personagens, a purgação dos pecados do público não se consuma no palco nem na tela. As contradições são expostas, mas a solução não é entregue.

Os personagens aparecem cindidos entre a luta política e a vaidade pessoal, entre a vontade de mudar o jogo e o desejo de poder, entre a revolta contra a hipocrisia alheia e a própria afetação das virtudes que não se tem. O Ex-intelectual da peça, com o qual podemos contrapor Paulo Martins do filme, não poupa palavras para se vangloriar: "Eu teria sido um grande líder, realista, pragmático. Teria entendido a máquina cega do capital. Eu não sou um sapo, teria sido um príncipe no poder. Um príncipe." (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p.398).

Essa realeza do Ex-intelectual é exibida também por Paulo Martins em sua relação com Diaz, a quem, ao mesmo tempo, recusa e filia-se. Para Glauber, esta dualidade vivida pelo personagem é típica de um comunista latino-americano: "Pertence ao Partido sem pertencer. Tem uma amante que é do Partido. Coloca-se a

serviço do Partido quando este o pressiona, mas gosta também muito da burguesia a serviço da qual ele está" (ROCHA, 2004, p. 118).

Glauber Rocha vai além e afirma que o seu personagem seria "uma parábola sobre a política dos partidos comunistas na América Latina", oscilando entre a direita e a esquerda, sem consciência exata dos problemas políticos e sociais e que, assim, acabam por desintegrar-se em meio a tais contradições (ROCHA, 2004, p. 118).

Outro recurso brechtiano utilizado pela Companhia do Latão para destacar essa dualidade do personagem que representa o intelectual é o *coro* que, nesta cena, multiplica a voz da Ex-estudante:

> Agora teu 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 gerúndio.
>
> Coro:
> Fazendo nada
> Abrindo as pernas
> Gozando a contradição
> Num eterno gerúndio.
> (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 385-386)

A Contradição Evidenciada pela Forma

Glauber Rocha utiliza recursos de montagem ao colocar paralelamente cenas com significados opostos e que se completam, mostrando a complexidade ou ambiguidade do personagem.

Em *Terra em Transe*, quando Sara pergunta a Paulo "O que prova a sua morte?", ele responde "A vitória da Beleza e da Justiça". Esta cena é entrecortada por imagens da coroação de Diaz, símbolo do triunfo da extrema direita, nas quais Paulo o ataca e toma a coroa para si. O desejo de poder é contrastado com a morte proclamada em favor de motivos nobres.

Outra forma utilizada para evidenciar a contradição é a oposição do discurso à cena, ou seja, a ação é apresentada como contrária à fala do personagem. Na peça, frente ao Juiz, o Ex-intelectual apresenta sua defesa:

> 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 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 (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 383-384).

Enquanto ele descreve a sua militância política e a sua atuação de liderança frente às massas, os outros atores constroem uma figura carnavalesca: "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" (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 384).

A dissonância entre o que é dito e o que é encenado leva o público a suspeitar da veracidade do discurso. Questiona a postura de intelectuais politicamente engajados cujas atitudes ditas combativas, muitas vezes, não passam de um teatro festivo. Ao mesmo tempo, critica a omissão e a alienação do povo.

Evidencia-se o oculto pelo choque entre os níveis de linguagem, havendo uma oposição entre imagem e som. Da mesma forma, a música não participa da composição como um elemento "tranquilizador" que prepara o público para "entrar na cena". Tanto na peça como no filme, ela age ora como elemento hostil, exacerbador, ora como ruptura, demarcando a passagem ou a simultaneidade de um tempo-espaço para outro. Pode-se dizer que a música é um elemento fundamental na cena, sendo utilizada quase sempre para evidenciar as contradições presentes, estejam elas na história contada ou no discurso dos personagens. Glauber comenta essa função da

música no Cinema Novo como um "elemento tão importante quanto os diálogos e a fotografia." (ROCHA, 2004, p.116).

Em *Terra em Transe*, o comício político de Vieira é construído como um verdadeiro carnaval. Vemos um desfile de personagens-chave da história política nacional: um senador, um padre, jovens agitadores, a imprensa, todos embalados pelo samba, em clima de grande euforia. Mantém-se a imagem da festa enquanto o áudio é cortado e o que passamos a ouvir é a torrente de pensamentos do poeta. A oposição entre a aparente adesão festiva de Paulo e o conflituoso discurso que jorra de seu mundo interior dão a dimensão da contradição desse personagem, intelectual de esquerda, frente ao desenrolar dos fatos.

Em *Equívocos Colecionados*, a distância entre a adesão das personagens à festa e a sua repulsa a essa comemoração sem sentido também é dada por quebras na continuidade da música e pela oposição entre o som e o movimento. Em determinada cena, a personagem Ex-estudante luta contra o seu corpo para não se deixar levar pelo samba. Seus movimentos frenéticos e as interrupções abruptas da música, isto é, o total descompasso entre um e outro, provocam um efeito de distanciamento entre ela e a massa. Mesmo quando a personagem sucumbe, o público está muito longe de ter sido envolvido por uma atmosfera festiva. O que predomina é o desconforto frente à cena.

Cotejando as duas obras em sua relação com a história nacional, compreendemos seu valor de análise crítica e de denúncia. A voracidade com que peça e filme expõem as contradições sócio-históricas vividas pela nação não poupa nem os próprios autores, sendo ambos intelectuais-artistas-jornalistas de seu tempo. Vemos, nas duas obras, um compromisso com a não acomodação à linguagem

comercial dos padrões estabelecidos pela indústria cultural. Pelo contrário, ao levar as angústias do conteúdo para a forma, apresentam novos paradigmas e possibilidades aos seus sucessores. Para os apreciadores do teatro e do cinema, essas obras impõem-se como fundamentais, tanto do ponto de vista estético quanto do discurso, no desafio de decifrar a complexa trama histórica da qual fazemos parte.

VISÕES SIAMESAS

MACHADO DE ASSIS E BERTOLT BRECHT NA COMPANHIA DO LATÃO

A peça *Visões Siamesas*, criada coletivamente pela Companhia do Latão, com dramaturgia de Sérgio de Carvalho, Márcio Marciano e Helena Albergaria, estreou em 2004 no Teatro Sesc-Anchieta. Toma como base o conto "As Academias de Sião", de Machado de Assis, onde um rei troca de corpo com uma concubina e a alma de um passa a viver no corpo do outro. É possível identificar também algumas inspirações e estruturas das peças de Bertolt Brecht, a saber: *Visões de Simone Machard,* onde uma menina carrega um livro sobre Joana D'Arc e passa a sonhar com a sua presença salvadora; *Um Homem é um Homem,* que acompanha o desmonte de um indivíduo e a criação de uma máquina de guerra em seu lugar, fazendo-o acreditar que o que ele era não existe mais; e *Santa Joana dos Matadouros*, com sua estrutura épico-didática para mostrar o funcionamento do capitalismo.

Kinara, que no conto de Machado de Assis é a concubina do rei, na peça, é uma simples camponesa que é expulsa das terras onde trabalha quando o proprietário decide viver de renda na cidade.

O processo de reificação do ser humano levado a cabo pelo modo de produção capitalista pode ser considerado um dos temas centrais da peça, que acompanha a trajetória de precarização do mundo do trabalho e de esfacelamento do ser humano a partir do caminho de Kinara e de sua mãe, desempregadas do meio rural, que saem em busca de emprego na cidade.

Os Sábios

O prólogo da peça mostra, em tom jocoso, um grupo de sábios de um templo filosófico reunidos em torno de um telescópio olhando, alternadamente, para o céu e para um mapa. Observam as constelações e constatam a presença dos astros enfileirados diante de um novo Deus, inquestionável, no centro do céu econômico, insinuando o alinhamento das academias com o império e do planeta em torno de um pensamento único.

> [sábio I] Mestre, é verdade que os astros enfileirados representam o advento de um novo Deus no centro do Céu Econômico?
> [Mestre] Planetas alinhados nem sempre indicam uma verdade comum.
> [sábio II] Permita-me, Mestre, o mapa diz que o novo Deus é inquestionável.
> (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 268).

Se, nesta cena, o mestre já ameaçava uma crítica, no "Entreato", sua aparição seguinte, ele surge bem mais angustiado, ousado e descontrolado: "Deve existir alguma alternativa. Não é possível que os nossos destinos estejam traçados no Céu Econômico. (...) Vocês, vocês também têm culpa da desgraça social" (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 306). Em legítima defesa, os discípulos golpeiam o Mestre e concluem, em coro onde cantam e dançam, que:

> A desgraça social provém
> A desgraça social provém...
> De uma desigualdade cósmica
> Uma injustiça atávica
> Uma exclusão endêmica
> Uma desnutrição telúrica
> Uma miséria clássica
> Uma causalidade sistêmica
> De inexorabilidade inequívoca
> Uma pindaíba trágica.
> (...)
> Não tem alternativa
> Não tem alternativa
> Não tem, não tem!
> Não tem alternativa
> Não tem alternativa
> Não tem, não tem!
> Não tem alternativa

Não tem alternativa
Não tem, não tem!
Não tem alternativa
Não tem alternativa
Não tem, não tem!
UMA VOZ Nãoooooooooo!
(CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 307-308).

A irônica solenidade com que são apresentados os sábios do Sião no texto de Machado de Assis mantém-se na peça e seus diálogos ganham uma argumentação contemporânea. O recurso à paródia, descrito por Anatol Rosenfeld (2000, p. 156) como um "jogo consciente com a inadequação entre forma e conteúdo", fica evidente nesta cena. A presumida seriedade do discurso é subvertida pela forma canção e pela dança patético-espetácular que os sábios desempenham enquanto cantam. Levado ao ridículo, o discurso atua em chave invertida, provocando o público a questionar a sua validade e a buscar alternativas.

Casa-grande e o desemprego

A peça começa mostrando os últimos momentos da casa-grande de uma fazenda de arroz, o latifundiário abandonando os empregados à própria sorte sem sequer pagá-los. Próximas à cerca, Kinara segue sua mãe, que caminha apressada querendo alcançar o patrão e convencê-lo a levar a menina com ele. A adolescente leva consigo tudo o que tem: na mão, um saco de roupas e um livro que conta a história de um poderoso rei Kalafanko; na cabeça, imagens do livro misturam-se à realidade, quase em transe. A relação entre a mãe de Kinara e o patrão, onde se subentende que a menina é filha bastarda dele, evidencia o quadro de relações sociais do qual a peça parte – mundo patriarcal, agrário, onde todos estão submetidos aos desmandos do proprietário.

Kinara é a heroína às avessas, como não poderia deixar de ser, tendo em vista a matéria histórica da qual se origina. Ela sonha com a presença salvadora do rei, figura mítica de sua infância, enquanto acompanhamos a degeneração de sua existência psíquica e física.

Desalojada de seu ganha pão na fazenda, sai com a mãe em busca da sobrevivência na cidade. Daí em diante, acompanhamos o percurso de Kinara, submetida às condições degradantes do trabalho informal. Percebe-se uma crítica ao liberalismo, cuja ideologia prega a autonomia, a independência do homem para fazer as suas escolhas, enquanto, na prática, o que se vê é uma total falta de opção digna, a degradação do trabalho e a fragmentação do sujeito impostos por um sistema que coloca o lucro acima de todos os valores humanos.

Forma do espetáculo

Esse esfacelamento também ocorre na forma do espetáculo. O fluxo da narrativa começa nos formatos de um drama clássico, com os personagens bem definidos, com os conflitos entre os indivíduos claros. Da mesma forma que Machado de Assis critica a ideologia do romance através de seus próprios romances, a peça propõe uma crítica à ideologia do drama a partir de uma negação progressiva de seus postulados. Ao longo da apresentação, o próprio drama vai se desfazendo e a peça oscila entre o épico e o lírico. Podemos identificar elementos do teatro épico, logo no início, ao mostrar a deterioração do ponto de vista social com um coro de trabalhadores expulsos das terras.

Elementos do teatro lírico são identificados através da deterioração do ponto de vista do indivíduo, do sujeito. O momento de delírio, em que Kinara troca de corpo com o rei Kalafanco, é um deles e expõe de forma lírica a sua imaginação:

> [Rei] Toma. Agora é tua esta coroa que oprime meu cérebro. (...) Eu quero ser livre como uma miserável.
> [Kinara] Ela tem o peso de mil gerações bem nascidas.
> [Rei] Ah, veste meu manto.
> [Kinara] Os adornos são lindos, mas não protegem do frio.
> [Mãe] Faça com que as coisas sejam diferentes, minha heroína. Você não precisa de mais ninguém.
> [Rei] Quero ser como você. Livre como uma mulher do povo!
> [Kinara] E eu quero a tua pele.
> (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p.304-305).

Momentos como esse vão entrecortando a narrativa no formato de sonhos ou visões nos quais Kinara fala ao Rei Kalafanko. Acompanhamos o movimento progressivo a partir do qual essas passagens de devaneio tomam conta da narrativa original. De início, a separação entre a história "real" e a imaginação de Kinara é muito clara, inclusive, textualmente. Da terceira visão em diante, onde há a *troca das almas*, essa separação fica cada vez mais turva. A quarta entrada de Kalafanco no enredo já vem enunciada como *Delírio de Kinara-Kalafanco*. A partir desta cena, os atores e os personagens de Kinara e de Kalafanco já não podem ser distinguidos. Ora vemos a imagem de um com o que seria a postura do outro, ora ouvimos o diálogo entre eles sem ter clareza das vozes. Já não estamos mais no território seguro que a fábula original nos permitia seguir. Agora, tudo pode ser delírio, pode ser *visão*, o limite com a realidade foi esfumaçado.

O *efeito de estranhamento* brechtiano, nesse caso, não é produzido, como se poderia esperar, através do afastamento da atriz em relação à personagem e de sua transformação no que Anatol Rosenfeld chama de *ator-narrador*. Ao invés disso, a personagem tem momentos de alheamento de si mesma em "transes" ou em "sonhos". A personagem é mantida, mas suprime-se, nesses momentos, a realidade material que a consome. Dessa forma, chega-se a um efeito semelhante ao descrito por Anatol (2000, p. 162):

> Através deste desdobramento é sugerido que o personagem age, como vem agindo, devido a sua limitação de horizonte e devido a dada situação social, que não é a do ator-narrador. Se fosse menos limitado e vivesse em outras circunstâncias, o personagem poderia ter agido de modo diverso; sua ação não decorre de 'leis naturais', não é determinada por uma fatalidade metafísica.

Coros da Trajetória do Desemprego

O coro, como já foi explicitado anteriormente, é um recurso formal do teatro brechtiano de intervenção política que tem as suas origens no teatro grego. Ele mimetiza a voz do povo, rebatendo o que se passa em cena, comentando o que ocorre na sociedade. Nesta peça, ele representa, na maioria das vezes, os trabalhadores retratando a desagregação social. A ordem dos coros vai desde o desemprego com a expulsão da fazenda, passando pelo trabalho informal, até o extremo da mendicância e a morte. Abaixo, podemos observar o detalhamento deste percurso.

1º - Coro dos trabalhadores desempregados: este coro acompanha a saída do latifundiário do arroz, abandonando os seus empregados sem trabalho e sem salário.

> **Coro dos camponeses expulsos**
> Ratazanas, ratazanas
> Não comam nossa colheita!
> Por três anos labutamos
> E vós nem sequer notastes.
> Por fim nós vos deixaremos
> Buscaremos terra mais farta
> Terra mais feliz
> Onde construir
> Um lar.
> Ratazanas, ratazanas
> (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 280).

2º - Coro dos trabalhadores informais: aqui, o coro acompanha, com um humor ácido e indigesto na canção, a cena da taberna, onde o tema do trabalhador que vende a si mesmo como mercadoria é recolocado como um processo de precarização e desregulamentação do trabalho formal. Kinara e sua mãe chegam procurando emprego. A Taberneira diz: "Aqui, você mesma é seu patrão. Vai ganhar pelo que fizer" (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 281). No coro, o trabalhador repete o

discurso do patrão que camufla a sua desobrigação com as leis trabalhistas, não assumindo a relação patrão-empregado. Está claramente marcada a diferença entre os que possuem os meios de produção e os que têm apenas a sua força de trabalho para vender no mercado. A cena se encerra com a mãe de Kinara dizendo: "Nós ainda temos a nós mesmas. Nosso capital são nossos ossos e pele" (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 294).

> **Coro dos trabalhadores avulsos**
> Dentro de mim habita um patrão,
> Mas nossas ânsias nunca coincidem.
> Enquanto um de nós rejeita o fracasso
> O outro se alegra sempre na preguiça.
> Proprietário e mão-de-obra
> Nos desprezamos mutuamente
> Em mundos incompreensíveis
> Modéstia, conformidade
> Estúpida sabedoria rastejante.
> (...)
> Sejamos cínicos e orgulhosos
> Somente assim: sobreviventes
> Escuta empregado-patrão
> Empregado, patrão
> Empregado, patrão
> Empregado, patrão
> Empregado
> Patrão!
> (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 295).

3º – Trabalhadores no lixão: já não há coro, nem esperança. Kinara e sua mãe já não procuram emprego e tentam sobreviver do lixo. Já não constam nas estatísticas como desempregadas. A miséria é tanta que o lixo é disputado como mercadoria e a propriedade do lixão como local de trabalho, com uma violência que chega ao terror.

4º – Coro dos desempregados mendigos: neste momento, o processo de deterioração do trabalho chega à mendicância. Kinara e sua mãe já não têm esperança de encontrar emprego, estão há dias sem alimento e chegam a um templo onde se distribui sopa para os pobres. O coro são vozes dispersas, já desfiguradas, como elas.

> **Coro dos pedintes do templo**
> As coisas deveriam morrer
> Antes de ficar por aí
> Perambulando mortas
> Perambulando mortas
> (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 316).

5º – Coro da morte do desempregado

> **Grande Coro**
> O sistema já não se alimenta do teu trabalho.
> Tua miséria não coincide com a exploração.
> (...)
> Nossas pretensões já não sabem ser impostas.
> Os bárbaros somos nós
> Os que se movem
> Se movem
> Se movem
> Se movem
> (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 325).

Cena da Taberna

A última palavra sempre é a do patrão, especialmente em um contexto onde há um grande contingente de trabalhadores desempregados, o exército de reserva. A mercadoria *trabalhador* em excesso no mercado faz com que o seu preço baixe e com que este se torne uma peça facilmente substituída. Assim, ele tem que se sujeitar às piores condições para tentar garantir a sua sobrevivência. Isso fica claro na fala da Taberneira quando Kinara e sua mãe pedem emprego:

> 'Acabo de contratar duas camponesas dentre as levas de migrantes expulsos dos arrozais. A mais nova vai cuidar das mesas; a mais velha se virar na cozinha.' (...) *O grupo de camponesas parece satisfeito com as condições do trabalho.* 'O pagamento é a moradia dos fundos e uma tigela de boa comida. E, é claro, a oportunidade de juntar gorjetas. Em tempos de calamidade é o que posso oferecer' (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 280-281).

Além de não assumir a relação patrão-empregado, ela deixa clara a sua expectativa de prostituição das garçonetes.

A explicitação da lógica capitalista do lucro em detrimento do ser humano é central na cena. A degeneração do homem é contraposta ao discurso dos vendedores que enaltecem o lucro, fim último da mercadoria. O antropocentrismo é substituído pelo lucrocentrismo, como mostra o episódio dos dois comerciantes na Taberna:

> [1º]Rio abaixo tem muito arroz. Rio acima, gente que precisa de arroz.
> E se estocarmos o arroz nos armazéns? Pagarão mais caro por ele. Os banqueiros trabalharão ainda menos e tão mais barato será para nós.
> [2º]O arroz... O que é o arroz?
> [1º]Eu sei lá o que é o arroz.
> [2º]Se nós não sabemos, quem saberá?
> [1º]"Saber o que é o arroz... Eu sei o que é o preço!"
> (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 283).

Sujeito e autonomia

Da mesma forma, vemos, no palco, o processo de coisificação da existência de Kinara. A personagem sonha com a presença salvadora do Rei Kalafanco enquanto a sua vida se degenera. Os laços de trabalho que a ligam com o mundo são progressivamente cortados e a realidade do trabalho informal se impõe como subvida. Esse desmonte do sujeito nega, em profundidade, o ideário liberal do indivíduo autônomo, assim como um dos princípios do teatro dramático que reproduz no palco os seus postulados. O herói único, virtuoso e imutável é substituído por Brecht e pela Companhia do Latão por um ser humano em diálogo com o seu mundo, respondendo a ele e tendo as suas ações e decisões baseadas concretamente nesta relação, como bem analisa Anatol Rosenfeld (2000, p. 146) sobre a peça *Um homem é um homem*, de Bertolt Brecht.

A trajetória de Kinara (assim como de Galy Gay, de Brecht) questiona essa autonomia do sujeito, evidenciando as forças sociais em jogo. Ambos refletem o processo de desagregação do sujeito imposto pelo capitalismo. Todavia, isso não é apresentado como uma realidade consumada, mas como um processo em curso. É

mantida, portanto, a possibilidade de reversão desse quadro: eles não estão abandonados à fatalidade histórica, poderiam fazer diferente. Para Anatol (2000, p. 155), esta possibilidade de compreensão da narrativa cênica em termos históricos é a base fundamental do efeito de distanciamento.

Essa historicização é encontrada na peça em cenas como a da Srta. Chin, na Taberna, que descortina a falsificação do discurso liberal perante a realidade do mundo do trabalho atual. A personagem Chin é uma mulher que se prostitui na ilusão de, com isso, poder, algum dia, comprar a sua casa própria. Nesta cena, ela acaba de ser espancada por uma dupla de fregueses, ao que a proprietária da Taberna onde trabalha proclama: "Quem disse que a senhorita Chin precisa de ajuda? Ela tem vontade própria e nada, nada está acima da liberdade do indivíduo" (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 293).

O ideário liberal, que já não precisa mais encobrir nada, quando aparece como *legenda* em uma cena como essa, continua carregado do mesmo potencial crítico sugerido por Brecht. Em tom de citação na boca da personagem, a frase reverbera como uma justificativa, ao mesmo tempo comum e absurda, da ação que a precede. O cinismo e a indiferença que regem o comportamento contemporâneo saltam do palco e agem de forma provocadora no público.

A contraposição entre o antigo discurso liberal e a atual realidade social protagonizada por seus defensores vem confirmar a necessidade de reflexão sobre o tema. É certo que a relação entre o discurso ideológico e a realidade vivida hoje guarda certas particularidades se comparada à primeira metade do século 20, quando Brecht escreveu os seus textos. Todavia, a naturalização da barbárie pelo capital não é menos presente. Pode-se falar em um novo processo de naturalização dos valores, "não mais baseado nas relações produtivas tradicionais, mas na sua falência; não mais

baseado em ideias decretadas, mas na ignorância histórica; e mais do que tudo, decorrente do totalitarismo das dinâmicas capitalistas no mundo atual" (CARVALHO, 2009, p. 49).

O Duplo

O trajeto de Kinara do campo à cidade, com as diferentes relações de trabalho apresentadas, além do paralelo direto com os atuais movimentos migratórios no país, pode ser lido como uma alegoria da passagem do Brasil escravocrata para a modernidade, onde não há uma emancipação verdadeira. Se, com a abolição da escravidão, esperava-se a incorporação do negro no Estado de Direito, da mesma maneira, havia a esperança de emancipação de Kinara após a sua libertação do julgo do proprietário rural. Nem um nem outro se realizam. Os negros são mantidos à margem da sociedade assim como Kinara: ambos têm que buscar a sobrevivência e não há ascensão à cidadania.

Durante toda a peça é perceptível a coexistência desses dois mundos (o rural escravista e o citadino capitalista) e as suas contradições. Da mesma maneira, o Brasil pós-escravidão amalgamou o pior de cada período: mando pessoal direto (característico do escravismo) e a forma de mercadoria assumida pela mão de obra na sociedade capitalista. Na cena do Lixão, onde Kinara e sua mãe recolhem papelão para vender, as relações de trabalho são, além de informais, carregadas de favores, proteções, arbítrio e violência. O comprador de lixo explica como funciona a situação: "Eu pago proteção a essa mulher. Vou resumir meus sentimentos: 'Não sejam brutos, não tenham pressa, eu próprio arregaço as calças'" (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 301).

Essa dualidade, fundamental na formação nacional, é identificada como um *processo de modernização conservadora,* que uniu a escravidão agrária e o liberalismo burguês e onde a mudança se dá apenas por meio da reposição do atraso. Como assinala Roberto Schwarz (2000, p. 226):

> passados os anos, é notório que o fim do cativeiro não transformou escravos e dependentes em cidadãos e que a tônica do processo, pelo contrário, esteve na articulação de modos precários de assalariamento com as antigas relações de propriedade e mando que entravam para a nova era sem grandes abalos.

É dessa maneira que a dualidade trazida por Machado para o ponto de vista de sua obra aparece na peça do Latão como matéria histórica formante e como conteúdo precipitado na forma. Como destaca Márcio Marciano (2008), a ambiguidade passa a ser o principal recurso narrativo na construção dramatúrgica do texto. Assim como Machado buscava o *romance brasileiro*, vemos a Companhia do Latão na busca por uma *dramaturgia brasileira*. "Seria uma espécie de capitulação pós-moderna em face da dificuldade de apreender e traduzir em matéria cênica a complexa rede de implicações que mantém o Brasil como função periférica na lógica do capitalismo tardio" (MARCIANO, 2008).

Voltemos à teoria, um instante, para entender como se processa a formação do *duplo* no imaginário nacional. Conforme explica José Antonio Pasta Jr. (2005), em seu texto "A singularidade do duplo no Brasil", ao revés da formação europeia que "reconhece a origem do duplo numa espécie de excesso ou desmedida da reflexão", no Brasil, este teria sido formado por carência de exame crítico. Se, na Europa, a revolução burguesa exigia a busca pela "subjetividade individual", impelindo o sujeito à reflexão, no Brasil, esse processo é atravancado pela estrutura econômica-social baseada na escravidão.

> Se, por um lado, o pertencimento do país à esfera econômica e ideológica da modernidade burguesa instalava entre nós as exigências de autonomia próprias à subjetividade moderna, de outro, a não constituição de um mercado de trabalho livre devido à escravidão, impedia a realização dessa autonomia (PASTA, 2005, p. 40).

Duplicidade Kinara - Rei Kalafanco

O rei, nas alucinações de Kinara, é como se fosse a sua *segunda alma,* parte constituinte de seu personagem, tal como o título de alferes no conto *O Espelho*, de Machado de Assis (CANDIDO, 1995. p.23). O rei é incorporado por diferentes personagens interpretados pelo mesmo ator na montagem da Companhia do Latão. A separação entre personagem e rei não é clara. A estrutura de sonho, visão ou transe de Kinara cria uma atmosfera onírica que permite essa não definição dos contornos. É como se os dois personagens que compõem a imagem do rei, nesses momentos, se fundissem, confundissem e voltassem a se separar, como Esaú e Jacó aos olhos da pobre Flora, no romance de Machado de Assis.

O mesmo ocorre entre Kinara e o rei Kalafanko que, a partir da troca de almas, não se podem distinguir mais. Assim como os dois irmãos de Machado de Assis, Kinara e o rei representam em tudo o oposto um do outro, podendo trocar de posição sem prejuízo da relação antagônica. São sempre antíteses como riqueza-miséria, poder-impotência, solidez-fragilidade, não ficando claro, muitas vezes, que lado cada um deles representa.

> [Kinara] Você não se parece nada com o rei que eu via no meu jardim. O rei das minhas visões tudo podia.
> [rei Kalafanko] Menina, eu sou um sujeito empalhado. (...) Nos meus sonhos você tem uma liberdade que eu desconheço.
> (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 303).

É como se Kinara, extrapolando o limite da razão, buscasse, através da loucura, completar as lacunas do seu ser, encontrando no rei todo o poder que o seu eu carece para transformar o horror absoluto que a circunda.

Destruindo-se, Kinara nasce poderosa no rei. Em *Le point de vue de la mort*, José Antonio Pasta Jr., ao falar da recorrente estrutura narrativa na arte brasileira do ponto de vista da morte, observa que essa escolha ocorre, geralmente, em momentos de uma síntese fulgurante e é como se um mergulho radical nos impasses fundamentais da matéria histórica demandasse o recurso a um conjunto de formas limites que moldam uma estrutura engendrada no próprio núcleo da matéria histórica.

> 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, voluntarismo, fatalismo e o embotamento da vontade de agir coletivamente. (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 324).

Dialeticamente, como não poderia deixar de ser, esta cena sugere a demanda por um mergulho radical e por um novo mundo engendrando-se no esfacelamento, no caos do mundo anterior, o formar-se através do desaparecimento, o nascimento através da morte. "É o prelúdio imediato do fim de todo um mundo e a emergência explosiva de um novo sobre seus fragmentos e ruínas" (CARVALHO e MARCIANO, 2008, p. 326). Conclui-se que, apesar da negatividade que perpassa toda a peça, tanto em conteúdo como em forma e linguagem, a última cena é de esperança: no caos do capitalismo, das entranhas de sua morte, serão geradas novas formas pela vida.

CONCLUSÃO

A esta altura, a partir dos limites e das possibilidades que vimos enfrentados pela arte quando esta se propõe a intervir politicamente na sociedade, é razoável concebê-la não como onipotente, mas, sem dúvida, como um importante instrumento de emancipação.

De forma minuciosa, procuramos analisar, nos capítulos que compõem esta dissertação, algumas das diversas maneiras encontradas pela arte para, destituída de sua aura hipnótica, agir em caráter mobilizador. Foi eleito como foco de pesquisa o teatro da Companhia do Latão, uma vez que ele se apresenta hoje, no Brasil, como um exemplo concreto de arte de intervenção política. Longe de ser um fenômeno único e isolado, como pretendemos demonstrar ao longo do primeiro capítulo, trata-se de um teatro representativo no contexto de luta política desempenhada pela arte e é dessa história que a Companhia elaborou o material aqui examinado. Desde o apurado trabalho de pesquisa, cruzando autores tão distintos como Sérgio Buarque do Holanda e Georg Büchner, passando pela criação de uma dramaturgia comprometida com a exposição e com a análise crítica das diversas formas de opressão (em chave ao mesmo tempo poética, bem humorada e, por vezes, violenta) para, enfim, expor no palco o debate sobre a sociedade na qual vivemos e sobre os meios objetivos de transformação.

O trabalho da Companhia do Latão revela a *dialética* marxista em experimentação na cena, no texto e no modo de produção. Questionando desde as práticas de ensaio até os resultados formais encontrados, o grupo mantém como uma constante o *método das contradições*: que não resolve, não pacifica e, ao contrário, provoca o público à ação, seja no processo de construção e compreensão das peças,

seja no mundo que extrapola as paredes do teatro. Como afirma Sérgio de Carvalho, "se Brecht avançou tanto no que se refere a uma politização produtiva da forma é porque considerava que sua unidade não está no palco, mas na relação com a plateia e com o sistema produtivo" (CARVALHO, 2009, p.53).

Tendo Brecht como fundamento e eixo central, a Companhia não limita os seus ensinamentos a dogmas a serem seguidos, mas projeta-os como uma perspectiva de avanço. Essa medida de possibilidade de fazer diferente, de ser outra coisa, pauta a substância básica do teatro brechtiano: a ativação da potencialidade de transformação social. O homem está sendo massacrado, mas a dimensão da luta está na compreensão da história como um processo em andamento, construído por seres humanos em sociedade.

Diante disso, pode-se tirar algumas diretrizes básicas deste estudo a título de conclusão e de proposta.

A primeira é a capacidade da arte, conquanto esteja engajada em uma reflexão crítica e histórica sobre a sociedade, de identificar e de desvendar os esquemas de opressão política, econômica, religiosa, ou de qualquer que seja a fonte, que desrespeite o homem ao impor formas desumanas de sobrevivência. Entender estes sistemas, suas estratégias e complexidades de funcionamento, suas linguagens alienantes e camufladoras, é uma das funções mais importantes da arte política investigativa e séria.

A segunda é desmascarar as formas sedutoras sob as quais o sistema se manifesta e encobre os seus interesses perversos. À uma proposta de arte de intervenção não deve faltar o empenho em explorar meios e em descobrir formas, inventá-las se necessário, para expor, denunciar, escancarar, enfim, tirar os véus que dificultam a precisa visão das forças que comandam o sistema. Provocar reflexão e

atitudes combativas, sem deixar chance para catarses reconciliatórias ou conivências mais ou menos lucrativas com a indústria do entorpecimento e da alienação.

A terceira é uma articulação estratégica das duas anteriores para, deliberadamente, provocar transformações, pois elas continuam urgentes e necessárias. Se alguns consideram que o papel da arte é secundário se comparado ao tamanho da demanda existente por mudanças, urge que estes participem dela em todas as suas manifestações, em qualquer uma de suas funções, plateia, bastidores ou palco, pois não há experiência tão grandiosa como viver uma manifestação artística transformadora e sentir-se parte de um real avanço, ainda que a pequenos passos, em direção a uma outra sociedade, mais justa e mais humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Severino J. "O Teatro Brasileiro na Década de Oitenta". *Latin American Theatre Review.* Wisconsin: University of Madison, 1992.

ALMADA, Isaias. *Teatro de Arena – uma estética de resistência.* São Paulo: Boitempo, 2004.

BARCELLOS, Jalusa. *CPC – Uma história de paixão e consciência.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1994.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOTTOMORE, Ton. "Materialismo". In: *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

BRECHT, Bertolt. "A Compra do Latão". In: *Diario de trabajo*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1977.

BRECHT, Bertolt. "Santa Joana dos Matadouros". In: *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro: a nova técnica da arte de representar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRITTO, Rossana G. *A Saga de Pero do Campo Tourinho: o primeiro processo da Inquisição no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2000.

CAMPOS, Claudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes – E outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANDIDO, Antonio. "Esquema de Machado de Assis". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1995.

CARBONARI, Marília. *Teatro Épico 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). Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (Prolam), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro.* São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

CARVALHO, Sérgio (org.). *Introdução ao Teatro Dialético – experimentos da Companhia do Latão.* São Paulo: Expressão Popular, 2009.

CARVALHO, Sérgio e colaboradores. *Atuação Crítica – entrevistas da Vintém e outras conversas.* São Paulo: Expressão Popular. 2009.

CARVALHO, Sérgio e MARCIANO, Márcio. *Companhia do Latão 7 peças*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

CITELLI, Adilson. "Bertold Brecht: comunicação, poesia e revolução". In: Comunicação & Educação. Revista do Curso de Gestão da Comunicação, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 109-12, maio/ago. 2007.

CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. São Paulo: Ática, 2007.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil.* São Paulo: Edusp, 2008.

FERNADES, Sílvia. *Grupos Teatrais Anos 70.* Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. São Paulo: UNESP, 1997.

FREDERICO, Celso. "A presença de Lukács na política cultural do PCB e na Universidade". In: *História do Marxismo no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.

MALTA, Gabriela Villen. *Companhia do Latão – Dez anos de Caminhada com Bretolt Brecht.* Livro reportagem produzido como trabalho de conclusão de curso da Faculdade de Jornalismo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC-SP, Novembro 2006.

MARCIANO, Márcio. *Formas de dramaturgia do limite – Equívocos Colecionados e Visões Siamesas*. Mimio, 2008.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e Política – Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial e Secretaria de Estado da Cultura, 1982.

OLIVEIRA, Francisco. "Entrevista". In: *Atuação Crítica – entrevistas da Vintém e outras conversas.* São Paulo: Expressão Popular, 2009.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – Cultura brasileira e Indústria Cultural.* São Paulo: Brasiliense, 2006.

PACHECO, Tânia. "O Teatro e o Poder". In: *Anos 70 – 3 – Teatro.* Rio de Janeiro: Edição Europa, 1979-19080.

PASTA JÚNIOR, José Antonio. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

PASTA JÚNIOR, José Antonio. "A singularidade do duplo no Brasil". In: *A clínica do espetacular na obra de Machado de Assis.* Paris: Association lacaniennne internatilnale, 2005.

RIDENTI, Marcelo. Em Busca Do Povo Brasileiro - *Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinima Novo*. São Paulo: Cosac Naify. 2004.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico no Brasil.* São Paulo: Perspectiva, 2000.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política, 1964-69". In: *Pai de Família e outros estudos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHWARZ, Roberto. "As idéias fora do lugar". In. *Ao vencedor as batatas.* São Paulo: Duas Cidades, 2001.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo.* São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. "Altos e baixos da atualidade de Brecth". In: Seqüências Brasileiras. São Paulo. Companhia das Letras. 1999.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

XAVIER, Ismail. "Impulsos Críticos do Cinema Moderno". In: Revista *Vintém 6 Companhia do Latão.* São Paulo, 1º semestre de 2007.

Reportagens publicadas em jornais e revistas:

AYER, Maurício. "Um ator não é apenas um repetidor de falas". *Revista Fórum*, número 14, nov. 2008.

ATZPODIEN, Uta. "A Transformação pela Experiência". *Theater der Zeit*, Berlin, 1999.

CUNHA, Aguinaldo Ribeiro da. "Danton enfrenta tribunal do terror". *Diário Popular*, São Paulo, 13 nov. 1996.

GUZIK, Alberto. "Metalinguagem - Teoria de Brecht em Tragédia de Shakespeare - *Ensaio Sobre o Latão*". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27 set. 1997.

GUZIK, Alberto. "Uma das melhores montagens da temporada". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 06 jul. 1998.

JORNAL DO COMÉRCIO ONLINE. "QUEREMOS mais forças em cena que só um indivíduo vivendo um drama interior". *Jornal do Comércio OnLine***,** Recife, 20 nov. 1997. Caderno C. Disponível em: http://www2.uol.com.br/JC/2011/cc2011v.htm. Acesso em 18 de Agosto de 2010.

J.V.L. "Ensaio para Danton: revolução é mais que um evento de massa". *Jornal do Comércio OnLine*, Recife, 25 nov. 1997. Caderno C.

LEITE, José Corrêa e KINAS, Fernando. "Arte de Potencial Político". *Revista Teoria e Debate*, São Paulo, número 47, fev/mar/abril de 2001.

LIMA, Mariângela Alves de. "Peça discute revolução impossível". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 nov. 1996. Caderno 2.

LIMA, Mariângela Alves de. "Cia do Latão Vai Além da Questão Ética". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 set. 2000. Caderno 2.

MOURA, Ivana. "Paulistas encenam espetáculo". *Diário de Pernambuco*. Recife, 15 mar. 2000.

PEIXOTO, Fernando. "Do Riso No Mundo Selvagem". *Revista Bravo,* São Paulo, set. 2000.

SILVEIRA, Rose. "Sérgio foi uma das atrações do Curto Circuito de Idéias". *Jornal Diário do Pará,* Belém, 17 jun. 2004. Caderno D.

Sites:

Ato Institucional Número 13 (AI-13). Site da Presidência da República Federativa do Brasil. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-13-69.htm. Acesso em 23 de Maio de 2009.

Ato Institucional Número 14 (AI-14). Site da Presidência da República Federativa do Brasil. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-14-69.htm. Acesso em 23 de Maio de 2009.

CARVALHO, Sérgio. "O pensamento teatral de Bertolt Brecht". Disponível em: www.trilhasdacultura.com.br/n0/teatro/pensamento_teatral_brecht-decarvalho.htm.

COSTA, Iná Camargo. Mural. *Site da Companhia do Latão.* Disponível em: http://www.companhiadolatao.com.br/html/mural/index.htm#1. Acesso em 18 de Agosto de 2010.

Lei no 6.683, 28 de agosto de 1979. Site da Presidência da República Federativa do Brasil. Disponível em http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/leis/L6683.htm. Acesso em 24 de Maio de 2009.

MAIA, Reinaldo. "Teatro e sociedade". *Cooperativa Paulista de Teatro*. Disponível em www.cooperativapaulistadeteatro.com.br. Acesso em 08 de Outubro de 2006.

MININE, Rosa. "A necessidade da consciência política em matéria". *A Nova Democracia***.** Disponível em www.anovademocracia.com.br/1525.htm. Acesso em 01 de Agosto de 2010.

Arte Contra a Barbárie. *Manifesto Arte Contra a Barbárie*. Disponível em http://www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm. Acesso em 19 de Agosto de 2010.

VIEIRA, César. *Teatro Popular União e Olho Vivo*. Acesso em www.cesarvieiratuov.com.br. Acesso em 24 de Maio de 2009.

Filmes:

ROCHA, Glauber. *Terra em Transe.* Rio de Janeiro, Mapa Filmes, 1967, 106 min.

ANEXOS

ANEXO 1 – ENTREVISTAS REALIZADAS PELA AUTORA.....p. 92

1.5. ALEXANDRE MATE.....p. 92
1.6. HELENA ALBERGARIA.....p. 96
1.7. INÁ CAMARGO COSTA.....p.108
1.8. SÉRGIO DE CARVALHO.....p.110

ANEXO 2 – MÍDIA.....p. 142

2.5. CRÍTICAS E REPORTAGENS SOBRE PECAS DA COMPANHIA DO LATÃO.....p. 142

ENSAIO PARA DANTON

2.5.1. POR MARIÂNGELA ALVES DE LIMA. *O ESTADO DE SÃO PAULO,* SÃO PAULO, 08 NOV. 1996.
PEÇA DISCUTE REVOLUÇÃO IMPOSSÍVEL

2.5.2. POR AGUINALDO RIBEIRO DA CUNHA. *DIÁRIO POPULAR,* SÃO PAULO, 13 NOV. 1996.
DANTON ENFRENTA TRIBUNAL DO TERROR

2.5.3. POR CARMELINDA GUIMARÃES. *A TRIBUNA,* SANTOS, 01 NOV. 1996.
O PRAZER DE PODER RECOMENDAR UM BOM ESPETÁCULO

2.5.4. POR J.V.L., *JORNAL DO COMMERCIO*, RECIFE, 25 NOV. 1997.
ENSAIO PARA DANTON: REVOLUÇÃO É MAIS QUE UM EVENTO DE MASSA

2.5.5. POR DIÁRIO DE PERNAMBUCO, PERNAMBUCO, 25 NOV. 1997.
ALMAS REVOLUCIONÁRIAS

ENSAIO SOBRE O LATÃO

2.5.6. POR ALBERTO GUZIK. JORNAL DA TARDE, SÃO PAULO, 27 NOV. 1997. *METALINGUAGEM - TEORIA DE BRECHT EM TRAGÉDIA DE SHADESPEARE - "ENSAIO SOBRE O LATÃO"*

2.5.7. POR MARIÂNGELA ALVES DE LIMA. *O ESTADO DE SÃO PAULO,* SÃO PAULO, 19 SET. 1997.
ESPETÁCULO QUESTIONA FUNÇÃO DA ARTE

2.5.8. POR *DIÁRIO POPULAR,* SÃO PAULO, 23 AGO. 1997.
PEÇA ATUALIZA TEXTO DE BRECHT

O NOME DO SUJEITO

2.5.9. POR IVANA MOURA. DIÁRIO DE PERNAMBUCO, RECIFE, 15 MAR. 2000.
PAULISTAS ENCENAM ESPETÁCULO

2.5.10. POR JOÃO LUIZ VIEIRA. *JORNAL DO COMMERCIO*, RECIFE.
O RECIFE DO SÉCULO 19 SOB A ÓTICA DA CIA. DO LATÃO

COMÉDIA DO TRABALHO

2.5.11. POR MARIÂNGELA ALVES DE LIMA. O ESTADO DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 01 SET. 2000.
CIA DO LATÃO VAI ALÉM DA QUESTÃO ÉTICA

2.5.12. POR AGUINALDO RIBEIRO DA CUNHA. DIÁRIO POPULAR, SÃO PAULO, 24 AGO. 2000.
COMÉDIA MOSTRA ANTAGONISMOS SOCIAIS

2.5.13. POR FERNANDO PEIXOTO. REVISTA BRAVO, SÃO PAULO, SET. 2000.
DO *RISO NO MUNDO SELVAGEM*

2.5.14. POR ALBERTO GUZIK. JORNAL DA TARDE. SÃO PAULO, 18 AGO. 2000.
A CORRUPÇÃO NO PALCO DO SESC ANCHIETA

2.5.15. POR LIONEL FISCHER. A TRIBUNA DA IMPRENSA. RIO DE JANEIRO, 14 FEV. 2001.
DESEMPREGO EM VERSÃO CRÍTICA E HILARIANTE

MERCADO DO GOZO

2.5.16. POR VALMIR SANTOS. FOLHA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 13 AGO. 2003. *CIA. DO LATÃO DISCUTE EROTIZAÇÃO EM SEU NOVO ESPETÁCULO*

2.5.17. POR SERGIO SALVIA COELHO. FOLHA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 11 SET. 2003.
COMPANHIA DO LATÃO NÃO VAI ALÉM DO ENSAIO

AUTO DOS BONS TRATOS

2.5.18. POR VALMIR SANTOS. FOLHA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 27 MAR. 2002.
CIA. DO LATÃO ESTRÉIA "AUTO DOS BONS TRATOS" EM CURITIBA

2.5.19. POR VALMIR SANTOS. FOLHA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 19 ABR. 2002.
COMPANHIA DO LATÃO EXPÕE GÊNESE DO AUTORITARISMO NO PAÍS EM PEÇA

VISÕES SIAMESAS E EQUÍVOCOS COLECIONADOS

2.5.20. POR FOLHA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 09 JUN. 2005.
CIA. DO LATÃO LEVA MACHADO DE ASSIS E MÜLLER AO CCSP

2.6. MATÉRIAS SOBRE A COMPANHIA DO LATÃO
E O MOVIMENTO TEATRAL EM SÃO PAULO..... p. 162

2.6.1. POR ROSA MININE. *A NOVA DEMOCRACIA*
A NECESSIDADE DA CONSCIÊNCIA POLÍTICA

2.6.2. POR VALMIR SANTOS. *FOLHA DE SÃO PAULO*, SÃO PAULO, 20 FEV. 2001
PROJETO RESIDÊNCIA ENVOLVE SEIS GRUPOS E 405 VAGAS

2.6.3. POR VALMIR SANTOS. FOLHA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 18 AGO. 2001.
PROJETO DOMINGO NO TEATRO DIVIDE A CLASSE PAULISTA

2.6.4. POR FOLHA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 28 SET. 2001.

GRUPOS ASSUMEM DIREÇÃO ARTÍSTICA DE TEATROS EM SP

2.6.5. POR VALMIR SANTOS. FOLHA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 03 JUN. 2002.

ENTIDADE CRIA CONGRESSO BRASILEIRO DE DRAMATURGIA PARA DEBATER TEXTO

2.6.6. POR FOLHA ONLINE. FOLHA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 21 JAN. 2003.

FÓRUM SOCIAL MUNDIAL TERÁ PROGRAMAÇÃO CULTURAL VARIADA

2.6.7. POR FOLHA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 25 JAN. 2003.

MÚSICA E TEATRO GRATUITOS ENGORDAM ROTEIRO NO ANIVERSÁRIO DE SP

2.6.8. POR PEDRO IVO DUBRA. FOLHA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 05 FEV. 2003

MOSTRA DE TEATRO EM SP É PRÉVIA DE FESTIVAL PLANEJADO PARA 2004

2.6.9. POR FOLHA ONLINE. FOLHA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 06 MAR. 2003.

GRUPOS DE TEATRO DE SÃO PAULO LANÇAM JORNAL SOBRE POLÍTICA E CULTURA

2.6.10. POR FABIO CYPRIANO. FOLHA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 14 ABR. 2003.

"ARTE E SOCIEDADE" INVESTIGA ENGAJAMENTO COM CINEMA E TEATRO

2.6.11. POR FOLHA ONLINE. FOLHA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 28 MAI. 2003. *ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEATRO COMEÇA HOJE NO ITAÚ CULTURAL*

2.6.12. POR ALEXANDRA MORAES. FOLHA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 19 SET. 2003.

LOTERIA É RECEBIDA COM OTIMISMO E RESSALVAS

2.6.13. POR VALMIR SANTOS. FOLHA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 26 SET. 2003.

PESQUISADOR ASSUME DEPARTAMENTO DE TEATRO

2.6.14. POR FOLHA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 10 DEZ. 2003.
PRÊMIO POLÊMICO É ENTREGUE NO MUNICIPAL
2.6.15. POR SÉRGIO DE CARVALHO. FOLHA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 09 FEV. 2004
"ARENA" EXAMINA DIAS DE MOVIMENTOS COLETIVOS
2.6.16. POR FOLHA ONLINE. FOLHA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 08 MAR. 2005.
CRÍTICA POR FALTA DE PATROCÍNIO MUNICIPAL DOMINA PRÊMIO SHELL DE TEATRO
2.6.17. POR MAURÍCIO AYER, REVISTA FÓRUM, SÃO PAULO, NÚMERO 14, NOV. 2008.
UM ATOR NÃO É APENAS UM REPETIDOR DE FALAS
2.6.18. POR LUCIANA PAREJA E VALMIR SANTOS. FOLHA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, 02 DEZ. 2001.
GRUPOS OCUPAM SEIS TEATROS COM PROGRAMAÇÃO PARA O PÚBLICO LOCAL

2.7. ENTREVISTAS COM SÉRGIO DE CARVALHO..... p. 182

2.7.1. POR *JC ONLINE*, RECIFE, 20 NOV. 1997
"QUEREMOS MAIS FORÇAS EM CENA QUE SÓ UM INDIVÍDUO VIVENDO UM DRAMA INTERIOR"
2.7.2. POR UTA ATZPODIEN. *THEATER DER ZEIT,* BERLIM, 1999.
A TRANSFORMAÇÃO PELA EXPERIÊNCIA
2.7.3. POR JOSÉ CORRÊA LEITE E FERNANDO KINAS. *REVISTA TEORIA E DEBATE*, NÚMERO 47, FEV/MAR/ABRIL DE 2001
ARTE DE POTENCIAL POLÍTICO
2.7.4. POR *JORNAL DO COMMERCIO*, RECIFE, 20 NOV. 1997.
ENSAIO PRA DANTON HUMANIZA A REVOLUÇÃO

2.8. DEPOIMENTOS E BREVES ..... p. 196
2.8.1. INÁ CAMARGO COSTA
2.8.2. JOÃO PEDRO STEDILE

2.8.3. VALDEREZ PEREZ

2.8.4. FERNANDO MARQUES

2.8.5. LUIS ANDRÉ DO PRADO

SANTA JOANA DOS MATADOUROS

2.8.6. ALBERTO GUZIK

2.8.7. JOSÉ A. PASTA JR.

2.8.8. NELSON DE SÁ

2.8.9. ANTONIO HOHLFELDT

O NOME DO SUJEITO

2.8.10. MARCELO COELHO

2.8.11. NELSON DE SÁ

2.8.12. MARIÂNGELA ALVES DE LIMA

O MERCADO DO GOZO

2.8.13. HÉLIO PONCIANO

2.8.14. MARIÂNGELA ALVES DE LIMA

2.8.15. JOÃO CARLOS GUEDES FONSECA

2.8.16. ADRIANO BLATTNER E MARIANA FLESCH

AUTO DOS BONS TRATOS

2.8.17. CARLOS PORTO

2.8.18. MARIO ROJAS

2.8.19. ALBERTO GUZIK

2.8.20. AGUINALDO RIBEIRO DA CUNHA

ANEXO 1 – ENTREVISTAS REALIZADAS PELA AUTORA

1.9. ENTREVISTA COM ALEXANDRE MATE

Data: Julho de 2006

Local: UNESP – São Paulo

(trechos)

Eu queria que você começasse me contando um pouco dessa história recente do teatro de grupo em São Paulo. Nos últimos dez anos, parece que houve uma proliferação de novos grupos, um ressurgimento desse movimento. É isso mesmo ou eu estou errada?

Houve. Entretanto, esse fenômeno não é recente, não é dos anos 90, ele já remonta a década de 80. A experiência teatral, sobretudo a paulistana na década de 50, ajudou a formar alguns grupos significativos de teatro, dentre os quais podem ser citados o Arena e o Oficina, por exemplo. O Arena foi fundado em 1953 e o Oficina em 1959. Vários outros grupos foram formados a partir dessas experiências bem sucedidas que vêm de antes. Não é um fenômeno recente.

Com golpe militar de 31 de março de 1964, as experiências significativas desenvolvidas por alguns grupos de teatro foram interrompidas como decorrência de um Estado ditatorial e da imposição de uma censura a determinados temas e conteúdos que se contrapusessem àquilo que a ditadura estabeleceu como assunto que poderia ser tratado e como assunto, ao contrário, que sequer podia ser mencionado. Então, com a censura e as perseguições políticas, muitos grupos foram obrigados a encerrar a sua trajetória.

A experiência ditatorial brasileira foi, portanto, oficialmente, de 31 de março à eleição de Tancredo Neves em 1985, que foi eleito por um colégio eleitoral. Mas quem assumiu o poder, tendo em vista que ele morreu, foi o Sarney. Ocorre que, no governo Sarney, de 1985 a 1989, há, basicamente, um arrefecimento na ditadura e o início de uma política cultural. Ela aconteceu, exatamente, com a promulgação, em 1988, da Assembleia Nacional Constituinte que, em tese, amainou, mas sem terminar, a censura.

Então, a partir de 85, os grupos (ou determinados colegiados) começaram a ser formados, alguns deles tentando recuperar as experiências da década de 50. Eu não citei, mas o Teatro União e Olho Vivo, do César Vieira, fez 40 anos de existência este ano, então, ele também é um grupo da década de 60.

Quais são as características desse novo momento do teatro de grupo?

Qual novo momento?

Depois da década de 80, de 1985 pra cá, quando você coloca que eles começam a ressurgir...

Já mencionei. Muitos dos grupos que se formaram a partir daí tentavam recuperar as experiências interrompidas pelo golpe militar. E outros, decorreram de uma necessidade, sempre presente na vida social, de estabelecer formas diferenciadas de expressão, adotando a cultura (e, nela, a forma teatral) para ter interlocuções diferenciadas com os seus iguais. A necessidade estética é imanente aos indivíduos e o teatro, por ser uma linguagem artesanal, pressupõe a formação de um grupo com vocações e interesses aproximados que dá início aos trabalhos.

Não há nenhuma outra necessidade premente. O que é preciso? Que um grupo de pessoas com vontades assemelhadas se reúna. Diferentemente do cinema, das artes plásticas, da música, que têm equipamentos, inclusive, que intermediam essa relação, o teatro não. O teatro é a mais artesanal das manifestações artísticas, tendo em vista que criador e objeto artístico podem se condensar em uma única pessoa.

Como você define o teatro de grupo?

Então, é isso. É a formação de um colegiado, invariavelmente com uma proposição de instaurar tanto quanto possível um procedimento democrático, da dramaturgia às escolhas estéticas, para a apresentação da obra e do produto que é o espetáculo. O que caracteriza o teatro de grupo, fundamentalmente, é, em tese, vocações assemelhadas, necessidades próximas, necessidade de interlocução com as mesmas pessoas, uma predisposição a dividir democraticamente todas as incumbências pressupostas por esse modelo e por essa forma de produção, é partir do

pressuposto de que tanto pode resultar alguma coisa, do ponto de vista econômico, como não. Mas é, sobretudo, uma forma organizacional e cooperativa de um colegiado que adota a linguagem teatral para produzir espetáculos.

Conversando com o pessoal do Latão, eles colocaram a dificuldade de trabalhar em grupo pelo fato de que muitos atores não entram com postura de grupo, mas com postura de elenco.

É por isso que eu insisti tanto na questão de que se trata da formação de um colegiado de pessoas com necessidades próximas (todas elas faladas e cujos membros tenham esse vislumbre de buscar falar alguma coisa) e de um modo de produção mais ou menos democrático: é isso que vai caracterizar o trabalho de grupo. Ou seja, o indivíduo não entra com uma função específica, só atuar, mas ele entra para um colegiado (o nome "colegiado" é isso) com uma predisposição para trabalhar em todas as frentes pressupostas por essa forma estética.

E nos outros grupos em que você tem proximidade? Eles sentem essa dificuldade também?

Sem sombra de dúvida porque nós vivemos em um país periférico. Se bem que eu penso que a experiência do Latão é uma experiência muito bem sucedida porque é um grupo que tem reconhecimento e que consegue até sobreviver do seu trabalho, que já foi contemplado com fomento. Então, é um grupo que é diferenciado da totalidade absoluta dos grupos que caracterizam esse ajuntamento que se chama "teatro de grupo". A totalidade absoluta dos grupos não tem nenhuma forma de financiamento. Então, é muito difícil manter um elenco porque o indivíduo precisa sobreviver.

Eu mesmo faço parte de um grupo em que só se pode ensaiar aos sábados porque todas as pessoas do grupo são trabalhadores de tempo integral, então, o único dia que sobra é o sábado. E é nesse parquíssimo tempo que se tenta produzir o que é necessário das concepções que temos sobre o que é fundamental para o teatro.

Então, você diria que a principal dificuldade de trabalho do teatro de grupo é financeira?

Fundamentalmente, é econômica. Claro! A gente vive em um país periférico que não tem política cultural, que não tem incentivos que legitimem e garantam a permanência, a sobrevivência e o aprimoramento dos grupos. O fenômeno "teatro de grupo" da cidade de São Paulo é um fenômeno extremamente importante e significativo graças, sobretudo, ao fomento que decorreu de um outro colegiado sem interesses momentâneos que se chamou Arte Contra a Barbárie. Trata-se de uma ação que decorre de um ajuntamento de pessoas unidas pelo objetivo de contestar o capitalismo selvagem no qual estamos inseridos.

Como surgiu o Arte Contra a Barbárie?

Já tem muito material escrito a respeito disso. Basicamente, é isso: são pessoas de esquerda, são pessoas que tem consciência das formas de produção possíveis em uma cidade com características impeditivas como a nossa, que pensaram em juntar forças, a partir de pontos de vista de esclarecimento político, para ganhar, somar forças e ampliar, ou seja, dar uma amplitude a essa ligação da força que um sozinho não tem. Várias ações foram desenvolvidas e a mais significativa, em termos de pensamento e de ação, foi a criação de uma lei que foi muito batalhada. Houve ingestão de partidos políticos e o Vicente Cândido encampou. É um projeto pluripartidário que tornou viável a existência dos grupos porque, senão, muitos dos grupos significativos da cidade não existiriam mais. O Oficina ganhou três vezes, São Jorge ganhou três vezes, Bartolomeu ganhou três vezes, o Folias, três ou quatro vezes, o Engenho Teatral três vezes, o Teatro União e Olho Vivo três vezes. Se não fosse o fomento, esses grupos, talvez não estivessem fazendo os seus trabalhos, com raríssimas exceções, porque é difícil. É difícil porque é um país que não permite que os sonhos se desenvolvam, sobretudo, em arte e que ficou absolutamente contaminado – já somando a irresponsabilidade do Estado brasileiro com a cultura, com esta mundialização do neoliberalismo (ou do liberalismo e que, antigamente, se chamava imperialismo e hoje, como se chama mesmo? Globalização). Países terceiro mundistas (não se pode falar mais assim), países periféricos vivem com as migalhas disputadas a tapa que caem no chão. E não é nada. O fomento viabilizou o desenvolvimento, mas não representa nada.

1.2. ENTREVISTA COM HELENA ALBERGARIA

Data: Julho de 2006

Local: Instituto Goethe de São Paulo

Você chegou a fazer parte de outros grupos antes do Latão?

Então, teve esse grupo que se formou com as peças didáticas do Brecht. Entrei em embriões de grupos, mas que não vingaram.

Eu comecei a trabalhar um pouco no Oficina e não deu muito certo. Eu não conseguia me integrar no espírito da coisa.

Por quê?

Eu fiz luz durante meses no *Hamlet*, do Zé Celso. Foi um espetáculo que eu gostei muito e que eu ia muito ver. Aí, a Cibele, que é iluminadora (uma maravilhosa iluminadora por sinal), me chamou para trabalhar lá. Aí, eu fiquei trabalhando um tempão como iluminadora. Quando foi para dar o passo de entrar como atriz, eu não gostava, assim, do ambiente de trabalho. Acho admirável artisticamente, mas não era a minha praia.

Aí, junto com isso, eu entrei no CPTzinho, do Antunes, que também... Fiquei lá e tal, mas não era algo que eu tivesse alguma afinidade.

Como foi a sua aproximação com o Latão? Quando foi?

Eu sempre acompanhei muito o trabalho do Latão por estar ligada ao Sérgio e, a partir da criação do Latão, estava sempre ajudando-o muito em dramaturgia, fazendo bilheteria, discutindo as cenas, criando dramaturgia com ele. Isso, principalmente, no *Nome do Sujeito* (começou um pouquinho) e na *Comédia do Trabalho* (bastante). Eu entrei fazendo uma substituição na *Comédia do Trabalho.*

Antes disso, eu já tinha feito outros espetáculos. As que eu gostei demais (e que eu acho que tem uma coisa que tem no Latão também, que é o trabalho não-

alienado), foram duas peças curtas do Tennessee Williams. Eu, o diretor e outro ator (éramos só nós três) produzimos, fizemos o figurino, a tradução das peças, tudo. Nós criamos um modo de aproximação do trabalho que é do debate, da não alienação, do "eu não eu vou só fazer o meu papel de atriz aqui". A gente trabalhou o figurino, a gente traduziu as peças, a gente tinha um debate com o diretor. Não era de igual pra igual porque são funções diferentes. O ator tem um tipo de olhar da cena que é interno e que, por mais que você não queira fazer isso, o seu ponto de vista está comprometido com o seu personagem. O diretor tem outro. Não é que era um debate de igual pra igual. São funções diferentes, mas não existia uma hierarquia, pelo menos não havia naquele trabalho, como eu acho que não há no Latão.

Por isso que eu estou falando: meus pais, o Sérgio Correia (que era o meu professor) e esse espetáculo (que era dirigido pelo Newton Bicudo) foram formativos pra mim. E o Latão, também, depois que eu entrei no Latão. Acho que tem uma característica comum que liga todos eles que é um respeito pela diversidade das opiniões, uma vontade de que a pessoa não cumpra só um papelzinho, uma funçãozinha, se ela está cagando pro resto. Uma vontade de um trabalho não alienado, mesmo. Por mais que você só tenha talento ou só tenha vontade de fazer trabalho como atriz.

No Latão, tem muito disso. Se você quiser só trabalhar como ator, esperar o texto, trabalhar o texto e decorar o texto, dá pra fazer isso. Mas se você quiser se envolver com outras coisas, a oportunidade de não alienação é muito grande. Tipo, eu trabalhei muito em dramaturgia, muito, muito, muito, no Latão, assim, demais mesmo. E é uma coisa que eu tenho gostado cada vez mais. Trabalhei como figurinista. Até compus música, que é coisa para qual eu não tenho nenhum talento. Mas é uma coisa que você trabalha tanto, que acaba surgindo, pela força do exercício mesmo. Como é uma solicitação muito grande, muito rica, você acaba que aprendendo. Quando eu entrei no Latão, eu não cantava nada, por exemplo. Era uma aflição pra mim isso. Você se força e vai. É uma experiência muito rica de trabalho.

Qual foi a primeira peça que você fez no Latão sem ser devido a substituições?

No Latão, a primeira peça que eu fiz (que daí foi dramaturgia do grupo e eu colaborei pra isso) foi o *Auto dos Bons Tratos*. Eu entrei substituindo na *Comédia do*

Trabalho e a gente estava trabalhando o *Sr. Puntila e o seu criado Mate.* Quando eu entrei, estava tendo um trabalho de realismo: estudar Stanislavski e a peça do *Sr. Puntila*. Aí, abandonou-se essa ideia do *Sr. Puntila* para fazer uma dramaturgia própria que voltasse a pensar o Brasil. E isso veio a resultar no *Auto dos Bons Tratos.* Eu fiz figurino, também, na peça. Eu participei como atriz e fiz o figurino. Tem uma musiquinha que é minha.

É meio isso assim. No Latão, você tem essa possibilidade muito grande de trabalho.

O que é difícil sobre trabalhar no Latão?

Eu acho que cada ator tem a sua dificuldade. Acho que não dá para generalizar. Eu posso dizer no que eu senti dificuldade. Por exemplo, cantar. Pra mim, essa dificuldade é bem óbvia. Eles têm um exercício muito grande com o canto, com a música. Quando eu entrei no grupo, tinham pessoas muito boas. Depois, as formações foram variando e então, começou a ter gente mais normal como eu. Mas, quando eu entrei, era gente muito boa: Alessandra, Otávio, Gustavo Baier. Tinha uma coisa bem forte. Eles tinham um trabalho não só de canto de afinação, mas de ritmo, que também era bem difícil.

Uma dificuldade que eu tive, que também tem a ver com a musicalidade, era o coro: você conseguir fazer um coro, falar o texto junto com outras cinco pessoas e criar uma respiração. Hoje, pra mim, é muito simples, mas eu vejo os atores que entram no grupo e penam com isso. Pra mim, é muito fácil agora, mas eu penei. Você respirar junto com todo mundo e dar aquela frase, ter a pausa. E eu ficava marcando no texto e tal. Eu tinha que estudar mesmo, não era uma coisa fácil.

Isso e a operação de você estar fazendo um personagem, sair do personagem, narrá-lo, cumprir uma função narrativa, não dramática, sair do tempo dramático, ir para o tempo de narrador e voltar para o tempo dramático. Isso era uma dificuldade também.

É o tal do *distanciamento*.

Eu acho que sim.

Faz parte do teatro da Companhia do Latão.

Faz. No Latão, isso vem se sofisticando esteticamente. No *Equívocos*, em nenhum momento, eu paro como atriz para narrar, eu estou sempre de personagem. Mas, no *Equívocos*, tem um distanciamento que o corpo dá, não é mais o discurso. Eu não preciso mais parar o meu personagem e narrar qualquer coisa. Só sambar daquele jeito esdrúxulo já é um estranhamento, já é um choque. Eu acho que a gente ficou sofisticando esse mecanismo. Não "sofisticando" no sentido esnobe da palavra. Eu acho que foi ficando mais difícil mesmo. Porque é muito claro quando eu estou aqui "ai, pelo amor de Deus" e eu falo "a mulher gritava para o seu filho na Bahia em 19 e não sei o que". É muito explícito que eu estou me distanciando do personagem. Eu acho que a gente foi criando isso dramaturgicamente. Por exemplo, no *Mercado do Gozo*, surgiu um negócio com um improviso que eu propus e que ficou na peça que é: tem um diretor de fora que o público não vê, mas que os atores interrompem a cena e olham para ele (não sei se você se lembra disso), ouvem uma indicação e a cena se transforma. Isso já é bem mais sutil do que eu, como atriz, estar falando aqui, me virar e começar a narrar. É só: eu paro a minha ação, eu olho e eu volto a fazer de outro modo. Isso surgiu de uma cena curta que eu propus. Eu tinha feito um filme e eu montei a cena como foi, mesmo enquanto eu estava filmando, só que eu tirei o diretor. Então, eu combinei com os atores que acontecia tal coisa, aí a gente olhava (meio como ficou no *Mercado*) e voltava a fazer a cena de outra forma. Ele foi tirando e depois ficou até que mais ou menos a cena como eu tinha proposto. E esse foi um princípio que marcou a peça o tempo inteiro. E surgiu disso, de uma improvisação que eu propus, de uma ceninha que eu escrevi. E que eu acho que já é um jeito mais sutil de você criar um distanciamento. O público entende que alguma coisa está estranha ali, que algo interferiu naquilo e que as coisas não correm naturalmente. Acho que distanciamento, quando o Brecht fala, não é uma técnica ou outra, é você gerar em quem assiste (e em você mesmo que está fazendo) uma sensação de "opa! Isso aí podia ser de outra forma. Isso podia ser transformado". Brecht fala muito a respeito disso de você fazer as coisas como se dissesse: "Veja como ela fez e como

ela poderia ter feito". Ela fez isso nesse dia, mas, se fosse outro dia, o que ela faria? Ela fez isso nessa circunstância. Sempre passa alguma coisa com a data escrita em cima. É circunstancial, ela poderia fazer diferente.

No Latão, a gente usa muitos recursos técnicos diferentes. Tem o da narrativa, o da minha voz estar dizendo uma coisa e o meu corpo estar dizendo outra ("A culpa não é do povo" e o corpo todo desesperado, aquela alegria estabanada). Você cria uma coisa de "o que aquela louca está fazendo?". Você entra em choque. Por exemplo, se eu falo "A culpa não é do povo" toda comprometida, com o meu corpo todo comprometido, é uma coisa. Outra, é o corpo contagiado pelo samba e a voz angustiada dizendo que a culpa não é do povo. Você cria um choque de informações que eu acho que faz o pensamento produzir mais sobre aquilo. Aquilo é menos acabado, é menos resolvido. Acabado é porque (ainda mais eu que sou super CDF, que estudo bastante), mas ele não é pronto, não é conclusivo.

Como acontece o processo de trabalho? De onde surgem as peças?

Em geral, a gente tem um tema, a gente estuda alguma coisa.

Como é esse estudo?

Tem variado demais. Por exemplo, no *Auto dos Bons Tratos*, a gente estava estudando o realismo, Stanislavski e usando o *Sr. Puntila* do Brecht. O Márcio, que era o outro diretor do Latão, acabou propondo que a gente ficasse livre. Então, ele começou a trazer modelos de realismo: Tchecov**,** O'Neil... A gente chegou a trabalhar com textos do Kafka, do Ionesco.

Trabalhar como?

Ele entregava uma cena para mim e para o Baire e falava: "Propõe uma cena a partir dessa aqui do Tchecov, uma cena do *Tio Vânia*". Aí, a gente lia e apresentava uma cena. E era completamente livre. A gente podia decorar o texto do *Tio Vânia* e

montar fielmente ou a gente podia perverter aquilo e transformá-lo em outra coisa qualquer. No começo do processo do *Auto*, era sempre com essa base de realismo e era burguesa assim. Como o Puntila que é também um burguês, o patrão. Não sei se você viu o *Auto*, mas é outro ambiente, não tem nada a ver com isso. É um ambiente pré-burguês, é um ambiente de capitanias hereditárias. Os nossos modelos foram Tchecov, Ibsen.

Tinha isso e também, toda sexta-feira, a gente podia trazer a cena que quisesse. Cada ator escrevia um negócio e, na sexta, a gente chamava o que a gente queria e era cena de dramaturgia, direção, tudo nosso.

Então, era durante a semana trabalhando realismo e, às sextas-feiras, a apresentação de coisas que cada um trouxesse.

Como vocês estudam coletivamente? Vocês lêem e discutem?

A gente lê e discute. E nem discute tanto. Mais lê. A gente sabe que está todo mundo lendo e vai propondo cenas que a leitura inspira. Eles propõem, a gente propõe, os diretores, os atores, todos propõem.

Aí, no *Auto*, nós acabamos estudando o auto do processo do Tourinho.

Mas, como foi isso? O Sérgio chegou e convenceu vocês ou falou "chega, vamos fazer isso aqui"?

Um pouco dos dois. Eles estavam meio em uma sinuca de bico. A gente não estava conseguindo acertar aquilo que a gente estava fazendo, era um projeto muito amplo e tinha uma urgência: a gente tinha que estrear em Curitiba. Tinha data para estrear. Então, o Sérgio, como dramaturgo, achou que essa história ia dar o nó em tudo o que a gente estava fazendo. Achou que a gente saberia fazer mais rapidamente, melhor. Era algo que estava interessando ele especificamente.

Cada peça tem um processo. No *Mercado do Gozo*, por exemplo, a gente ia fazer um trabalho sobre a imprensa jornalística. No Cacilda Becker, a gente tinha já um patrociniozinho, a gente fez uma série de debates com o Mino Carta, todo esse

povo. Debates, debates, debates sobre jornalismo com o Nelson de Sá, com todo mundo. E a gente ia fazer sobre imprensa. A gente chegou a fazer corridos com o dono de um grande jornal que estava passando o negócio para o filho dele, o patriarca júnior. Era uma comédia debochadérrima. Começou assim, super debochada da coisa empresarial. Tinha a faxineira da Folha de S. Paulo que era assassinada. Umas coisas assim... não tem nada a ver com o que ficou o *Mercado do Gozo*.

E a prática do teatro como é?

Eu trabalhei com teatro assim, eu que levo o cenário. Só eu no elenco tenho carro, então, é no meu carro que vão todas as tralhas. Eu acho que, com o Fomento começou a ter alguém pra enfiar as coisas em um caminhão que a Companhia paga. O seu figurino não vai ser feito por você. Isso é muito bom, é maravilhoso, mas gera uma contradição: a pessoa passa a ter expectativas paternalistas. Eu acho que tem uma defasagem (que não é porque a pessoa trabalhava ou não no Latão). Eu acho que a pessoa trabalhar, profissionalmente ou não, em situação real, não é sair da escola e entrar em um grupo fomentado. É ter penado mesmo, ter carregado cenarinho, que eu acho que faz uma diferença absurda. Dar valor por ter alguém que faz o seu figurino, dar muito valor por ter alguém que contrata um caminhão e um contrarregra que vem e põe as coisas no caminhão pra você – porque você já pôs muita coisa no caminhão, já pôs muito figurino do seu guarda-roupa na roda. Eu acho que nisso tem uma defasagem forte. O ator pode ser genial, mas se não tem isso, não vai dar certo dentro do Latão. Pode ser muito bom ator, mas não vai sacar o que é. Coisas muito práticas mesmo, vai estar sempre esperando de alguém alguma coisa.

Não existe papel. É diferente, aqui não existe papel. Você tem que trabalhar. Você que traga todo dia uma proposta de papel. Você que tem que ir atrás. Não é um milagre entrar uma cena que eu escrevi na peça. É porque eu escrevo 73 cenas e uma entra. Se você só escreve uma, querido, a chance de ela ser ruim é muito grande. Não é um milagre ter muita cena minha nas peças do Latão: é porque eu faço muita cena. Eu fico em casa e escrevo umas noventa cenas. Não é assim "ai, que rabo, entrou a cena dela". É que teve 94 ruins e seis boas. Teve um empenho, um trabalho. O Martin (ai, o Martin tem músicas lindas) escreve mil músicas e entram vinte. É acúmulo e desapego. Não esta boa, tá bom. Ou, às vezes, a cena é ótima (isso é bem frustrante,

por exemplo), você faz uma cena que todo mundo gosta, você adora fazer, todo mundo adorou e, no fim, não entra porque não tem mais a ver com o que era a peça.

Isso acontece. Por exemplo, no *Mercado do Gozo*, a distribuição de papéis foi feita dois meses antes da estreia. E eu, por exemplo, tinha criado um personagem que as outras atrizes fizeram. E o Sérgio, dramaturgicamente, veio com a Rosa Bebé. Mas eu estava fazendo... eu criei uma... que acabou sendo meio a Cafifa e a Getúlia. Era uma operária pelega que ficava dedando a greve, que se prostituía e que bebia, uma cachaceira, uma alcoólatra. Acabou virando uma operária pelega que se prostituía e uma empregadinha alcoólatra. E essa Rosa Bebé era uma puta top de linha que eu nunca tinha imaginado fazer. Então, tem algumas coisas que você fala: "uoh, mas o que aconteceu aqui?". E você tem que estar disponível pra isso. Isso é pensamento de grupo. Você fala "bom, tá bom". Tem que pensar diferente. Não que isso não tenha conflitos, não que eu tenha dito "que ótimo, vou fazer outra coisa agora". E eu quebrei o pé uma semana depois dessa surpresa. Então, eu ensaiei aleijada, tive só duas semanas pra ensaiar um personagem que eu não imaginei fazer com o pé bom quando estreou a peça. E, quando você trabalha no grupo, "bom, tá bom, e daí?". E tem que fazer, uai.

E nem todo mundo tem essa postura...

É. Aí, vai criar frustrações, vai criar mágoas. E cria mesmo. Isso eu acho que é uma defasagem, sim. É entender que tem isso: dois dias antes, o Sérgio muda de ideia e muda a cena e aí... tem que gostar disso. Eu entendo que a pessoa não goste. É super compreensível. Mas, aí, não é muito o lugar para ela ficar.

Você já tinha uma história de militância política na família. O Sérgio me falou a respeito de uma diferença estética entre o teatro do Arena (que vinha do PC) e o Latão. Você sentiu esse contraste?

Eu trabalhei dois anos com o Guarnieri (que foi em uma peça em que eu ganhei muito dinheiro, inclusive), mas não tinha nada a ver com o Arena. Não sei, porque eu não tive nenhuma experiência de teatro militante. Eu tive experiência de militância política, mas não de teatro militante. Meu pai foi do Partido Comunista, eu

tinha uma experiência de vida. Depois, ele saiu do PC, ele não era engajado em nenhum partido, mas sempre foi uma família muito politizada de marxistas. Me considero marxista, militei bastante no PT, mas a minha militância nunca foi artística.

Você viu muita diferença no teatro em São Paulo depois do Arte Contra a Barbárie?

Acho que sim. Teve uma série de conquistas práticas, né? O Fomento, por exemplo.

E nos grupos, no teatro, no material que vai aos palcos?

Eu acho que fortaleceu. Porque o Arte Contra a Barbárie tinha isso de ser feito por grupos que tinham certa continuidade. Então, eu acho que ele valoriza tudo o que há de bom nessa coisa do grupo e não do elenco. Que é você ter pessoas que se uniram e que têm compromisso com uma coisa a longo prazo que não é uma peça teatral. Claro que a montagem teatral é muito importante, mas o que é prioritário é a pesquisa, é a convivência, é a discussão estética mais a longo prazo, que não visa somente o produto teatral.

Eu acho que fez diferença. Eu vejo assim. Quando eu era mais nova e comecei a fazer teatro profissional, não tinha muito isso de ter grupo. Tinha o Antunes, mas que não era exatamente um grupo. É um diretor que reúne atores, que tem uma rotatividade muito grande, que trabalha também com a noção de prima dona – tem sempre o ator e o coro. Eu acho que isso mudou muito de quando eu comecei a fazer teatro pra cá: você passou a ter grupos como referência. Eu me lembro de que quando eu comecei a fazer teatro tinha a Vertigem, o Oficina, mas era isso.

Como você vê o papel do Latão nesse movimento? Como o Latão se insere na história do teatro?

Puta, é difícil, né? Tem que ter um distanciamento que eu não tenho para ver isso. Mas eu acho que tem uma coisa (eu não sei se veio com o Latão, pode ser ignorância minha) que é a coisa do teatro épico, a força que ele começou a ter nos

grupos. Agora, você vê em muitos espetáculos estes recursos épicos: você escancarar a montagem, você escancarar que o ator é alguém que narra uma coisa, que são pessoas contando uma história. Acho que o Latão foi meio difusor (não é isso... como eu poderia dizer?). Eu acho que o Latão tem um papel modelar pra muita gente. Não sei se assumidamente, não sei se as pessoas se dão conta. Mas eu acho que quando teve *A Compra do Latão* e *Danton*, a primeira montagem, que não era o Latão, quem já tinha isso? O ator que se assume como ator e que vai fazer um personagem. Eu acho que era muito novo quando aconteceu isso.

Depois, na *Compra do Latão*, onde a discussão era meta-teatral mesmo. Era um grupo de atores montando *Hamlet*, mas tinha uma discussão meta-teatral: como fazer teatro? Foi um espetáculo que influenciou muito os grupos.

E agora, como está a montagem do *Círculo de Giz?*

Muito boa. É muito bom trabalhar com gente nova. E é gente que – claro, tem diferenças estéticas grandes – já passou por uma vida de gramar muito. Então, faz diferença. Gente que batalhou muito pra fazer teatro, que fez teatro sem grana, que fez teatro porque gostava de fazer aquilo e ponto. Faz uma diferença grande.

Quais são as suas perspectivas para os próximos anos?

Tenho vontade de fazer uma peça de amor, uma história de amor.

Dá para contar uma história de amor de forma épica?

Eu acho que dá sim, claro. A gente se relaciona sempre com a vida a partir de modos e de momentos épicos. Tem uma coisa que o Anatol fala e que é linda. Ele fala que os termos "lírico", "épico" e "dramático" podem ser usados substantivamente ou adjetivamente. E eu acho que a gente tem isso, esse trânsito na vida nossa. A gente age de maneira épica, depois tem um olhar mais lírico diante do mundo, depois está mais dramático (e o aqui e o agora). A gente mesmo se distancia da gente. Briga de

amor é uma coisa que, às vezes, é muito distanciada. Você está brigando e, de repente você está vendo o outro (que você tem a maior intimidade) e ele está fazendo um teatro pra você. Nunca te aconteceu isso? Você está olhando o seu namorado e pensa "ai, que falso que ele está gritando aqui?".

Mas aí não cairia no drama do indivíduo?

Nem sei como montar isso. Eu estou falando que é um assunto que me interessa: a relação amorosa. Marx fala que a última instância onde você vê se a pessoa é comunista ou não é no modo como o homem se relaciona com a sua esposa. Aí vamos ver se ele é comunista mesmo. Eu acho que as relações amorosas são uma coisa fascinante porque tem tudo ali, é onde a pessoa está na maior intimidade com a coisa. Então, eu acho que todos os componentes políticos e sociais estão ali sem que a gente se dê conta. Eu acho que ali está toda a nossa formação: se a gente trata o outro de igual pra igual, se o outro é um igual seu, se você lida com isso hierarquicamente. Eu acho que as relações amorosas são um prato cheio de estudo político. É a mínima unidade política. A política está ali, mesmo que eles não saibam. E é bonito, história de amor é lindo. E eu acho que cada vez tem menos boas histórias de amor sendo contadas. As comédias românticas americanas são aquelas bostas, aquele qüiproquó: eles se odeiam o filme inteiro e, de repente, por uma atraçãozinha física, eles se juntam. Mesmo a comédia romântica americana já foi bem melhor feita antigamente. O dinheiro não era a ênfase. Você vê: *Sabrina* com a Audrey Hepburn era uma coisa e a refilmagem é outra. É uma história clássica toda errada socialmente. É a menina pobre, filha do caseiro, que se apaixona pelo patrão, toma um banho de loja e fica linda. Mas a primeira versão é menos capitalista do que a atual. Na atual, ela fica olhando o carro dele – "sh, que carro!". Aí, ele desce de helicóptero e ela fala: "meu, esse cara tem um helicóptero!". Na versão antiga tinha tudo isso, mas ela falava: "que homem!". Ele era charmoso, era brincalhão, ela ria das piadas dele. Você vê que o capitalismo vai avançando, vai desumanizando mesmo. Não é mais do cara que ela gosta, ela gosta do carro. O que no outro filme era ideologicamente mascarado, agora não tem máscara nenhuma. É o carro do cara. Eu acho que o filme de amor está morrendo. Histórias de amor não existem mais. Não são mais contadas. São contadas de modo idealizado.

Você sente seu trabalho como atriz ser tolhido, de alguma maneira, no Latão?

De jeito nenhum. Não sou tolhida em nada. Há um tipo de chavão sobre o Brecht que é o de que ele seria o racional em detrimento do emocional. É um chavão vazio. Outro dia, eu estava relendo uma reunião de textos que eu tenho dele que se chama *Teatro Dialético*. É um textinho curto dele sobre a interpretação no *Berlin Ensamble*. E ele diz que ele não é contra os sentimentos, de jeito nenhum, e que ele não é da razão que as pessoas tendem a dizer que ele é. Ele fala: é a razão elevada à condição de sentimento e o sentimento elevando à razão. Ele fala desse jogo onde um deve iluminar o outro, onde uma coisa soma a outra. Que a razão deve iluminar o seu sentimento, assim como os seus sentimentos devem iluminar sua razão. Que é um embate. Água e óleo são coisas que devem entrar em choque um com o outro mesmo. É dialética a relação. A gente está trabalhando o *Círculo de Giz Caucasiano* e ele tem muito disso. Muitas cenas de voltagem dramática, sobre amor materno, então, de alta voltagem emotiva. Não sei se é dramática, mas de alta emotividade. Acho que é porque as pessoas tendem a achar que "ah, Stanislavski é memória emotiva, você tem que se lembrar da morte da sua avó para chorar em cena". E o cara, coitado, nunca disse isso de memória emotiva. Isso é uma visão Listra Asberg, do tipo "pense em um sorvete quando você fizer uma cena de transa pra você ter a sensação do prazer, substitua o que você quiser pelo que você quiser". Stanislavski nunca vai falar isso. Ele relaciona com a situação. Se você tiver que chorar, isso vai vir da situação e não que você vai enfiar uma cebola no olho e vai chorar. Tem que vir da situação. É bem materialista, a situação do Stanislavski, e as pessoas entendem que um é sentimento e o outro é razão, como se fossem esferas que não se tocam e que não têm nada pra dizer uma pra outra. Antagônicas e pronto. É uma maneira idealizada de ver a vida e de idealizar o materialismo. Isso, do Brecht, é razão. É você idealizar um cara ultramaterialista e marxista, no sentido de entender as coisas materialmente, com a dinâmica que a matéria dá para ela. Enfim, a matéria é raso, é sentimento. Tem o que você pensa sobre uma coisa que você está vivendo e você pensa, simultaneamente, ao estar vivendo. Eu acho graca porque todo mundo vive isso e, na hora de falar, as pessoas acham que a coisa não acontece.

1.3.ENTREVISTA COM INÁ CAMARGO COSTA

Data: Julho de 2006

Local: Em sua residência.

(trecho)

Como você vê a relação do Estado com a Cultura no Brasil?

Relação espúria e corrupta do Estado brasileiro com as pessoas que tem que pagar impostos. Isso é corrupção no sentido mais elementar da palavra e eu não estou falando de fraude em prestação de conta porque isso é corrupção de varejo. Eu estou falando da corrupção originária: a lei. A lei institucionaliza a sonegação de impostos e dá um nome chique, chama de Incentivo Fiscal.

Aquelas pessoas representantes de grupos como Parlapatões, Folias, Tapa, Latão e mais alguns que agora eu não estou me lembrando, descobriram que eles não conseguiam dinheiro da Lei de Incentivo, mesmo tendo seus projetos aprovados pelo Ministério da Cultura para retirar dinheiro nas empresas. As empresas não davam. Mas é óbvio que não davam! Pois, gerente de marketing não está interessado em discussão sobre a realidade brasileira. Depois, gerente de marketing não faz política! Vá vendo como a luta de classes está em qualquer segundo da sua vida.

Olha, nós temos que inventar uma nova saída. Depois de uma série de discussões, acho que levou uns dois anos, eles formularam a Lei de Fomento. Qual é o espírito geral da Lei de Fomento? O Estado destina verbas para programas continuados de pesquisa de linguagem teatral, que é o que caracteriza o trabalho de todo mundo, sem precisar passar pelos cofres da sonegação fiscal. É uma verba fixa a ser destinada a estas pesquisas.

Muitos grupos só existem ainda hoje porque receberam a Lei de Fomento, senão, eles não existiriam como grupo. Para não ir muito longe, a Companhia São Jorge e o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos não existiriam se não houvesse a Lei de Fomento.

Já acontecia antes, mas a Lei de Fomento propiciou o intercâmbio entre os diversos grupos, o interesse de um grupo por outros grupos e a troca de informação

uns a respeito dos outros; uma relação de amizade e não de concorrência, de solidariedade e de apoio.

1.4. ENTREVISTA COM SÉRGIO DE CARVALHO

Data: 07 de Julho de 2006

Local: Escritório da Companhia do Latão na Vila Madalena

Para começar, gostaria de saber um pouco sobre como foi a sua trajetória profissional antes da Companhia do Latão.

Eu trabalhei no jornal O Estado de São Paulo como cronista e crítico de teatro, mas eu escrevia mais crítica de espetáculos estrangeiros e de apresentações de outros estados. Foi um período de jornalismo intenso porque eu escrevia semanalmente, mais de um texto por semana. Eu sou formado em jornalismo e tinha feito escola de teatro também. No Estadão, eu juntei um pouco as duas coisas. Só não fiquei mais porque houve uma troca na direção de editores e eles queriam que eu ficasse só como crítico. Eu não queria ser só crítico. Aí, se era para fazer crítica, eu ia para o lugar onde se faz melhor: a Universidade. Aí, eu retomei a carreira acadêmica. Terminei o mestrado e fiz o doutorado.

Você fez o curso de jornalismo na USP?

Eu fiz jornalismo na Faculdade Cásper Líbero. Fazia artes cênicas na USP. Na época de graduação, eu fazia administração pública na GV também. Três faculdades. Uma coisa meio louca. Teve um semestre em que eu fiz as três ao mesmo tempo.

E você se formou em que?

Eu me formei em jornalismo. Administração pública eu larguei no 3º ano. E artes cênicas, eu fiz todas as matérias teóricas e aí eu pulei para o mestrado, eu não concluí o curso. Então, eu só me formei mesmo em jornalismo. Mas eu fiz toda a grade teórica.

Você fez o mestrado com qual professor orientador na USP?

Meu mestrado foi na ECA mesmo. Foi com a Elza Cunha de Vincenzo, uma professora que já morreu. Ela era de história do teatro.

E já era nessa área do teatro brechtiano, do teatro dialético?

Não, não tinha nada a ver. Era sobre o Anatol Rosenfeld, um grande crítico alemão que viveu no Brasil. Ele é uma das pessoas que melhor estudou o teatro épico no país. Mas o assunto do teatro épico não era central na minha tese naquele momento, era uma passagem ali. O Anatol, sim, o trabalho dele.

Eu fiz o mestrado com a Elza sobre o Anatol Rosenfeld e foi onde eu estudei coisas, pela primeira vez, na universidade, que me interessavam de verdade. E o Anatol virou uma espécie de autor modelar para mim. Porque ele era claro, preciso, interessado na razão, interessado no leitor. Eu acho que ele é um modelo. Até hoje, o meu curso de crítica na USP é baseado no Anatol.

Você terminou o mestrado e continuou lá?

Eu terminei o mestrado e eu continuei na USP, mas não na Escola de Comunicações. Eu fui pra Letras. Eu fui pra Letras em função de um professor, o José Antônio Pasta Júnior. Ele já tinha participado da minha banca de mestrado e ele me alertara sobre a importância de estudar temas brasileiros, de uma pesquisa voltada para o Brasil. E, aí, foi isso. Eu fui estudar textos brasileiros a partir de uma perspectiva crítica, usando já esse estudo anterior do Anatol e do Peter Szondi, que era um autor que eu já vinha estudando há algum tempo, antes mesmo da publicação dele no Brasil. E no doutorado foi isso, foi usar um pouco esse método crítico do Peter Szondi e dos outros autores ligados a uma teoria crítica de esquerda aplicado à literatura em autores do modernismo brasileiro (Oswald de Andrade, Mário de

Andrade e Alcântara Machado) no que se refere aos seus textos de teatro. Eu fiz o meu doutorado sobre o pensamento e a produção teatral destes três autores.

Você fez o seu doutorado, então, na Faculdade de Letras?

Na letras. Isso já é mais recente, já é no final dos anos 90 e começo da nossa era aqui.

Nessa época, você já estava com o pé no teatro produzindo, montando?

Já no mestrado, já. Meu mestrado foi defendido, acho que, antes de eu começar no Latão. Tanto que a decisão de dirigir no Latão, quer dizer, no que veio a ser o Latão depois, foi motivada pela vontade de verificar na prática algumas das coisas que eu já tinha estudado em teoria. Eu tinha estudado muito Stanislavski e Brecht em teoria no mestrado. E depois eu fui aplicar esses autores na prática.

Agora, o Latão teve uma outra trajetória de estudos. Eu comecei trabalhando com um autor que eu sempre gostei muito que é o Büchner. E o estudo prático do Büchner, no *Ensaio para Danton*, foi me encaminhando (e encaminhando o grupo em que eu estava) para estudar o Brecht. A partir do Büchner, eu vi que eu tinha necessidade de outros autores narrativos, vamos dizer, e não dramáticos. O Büchner não é um autor dramático.

Mas o que do Büchner leva ao Brecht?

Acho que várias coisas. Primeiro, o fato de não ser uma forma totalizada dramaticamente. O Büchner é um autor de fragmentos. Ele é um autor da descontinuidade da forma. É uma forma descontínua. É uma forma aos pedaços. E nesse "aos pedaços", ele abre uma grande possibilidade de interferência na cena, de interferência narrativa, mesmo. É um autor que expõe, de certo modo, já a teatralidade. Quer dizer, ele não finge que aquilo é verdade; ele mostra que aquilo é

teatro na forma de escrever. E é um autor que lida com a matéria política também, ainda que de forma diferente da do Brecht – outro momento histórico.

Então, são várias coisas. Ao trabalhar o *Danton* eu percebi que tinha perguntas não formuladas ali. A gente estava encenando sem formular certas perguntas que o texto sugeria, mas que a gente resolveu não formular direito.

Quem fazia parte desse grupo que se juntou para montar o *Danton*?

Olha, no Danton, eu montei um elenco (um pouco como eu fiz agora no C*írculo de Giz*) ao acaso. Alguns atores eu conhecia. Eu tinha acabado de ser jurado em um concurso de espetáculos do SESC que chamava Jornada SESC. Eu tinha visto muitos atores fazendo teste lá, muitos, então eu já tinha boas referências. Outros, uma amiga minha, Alessandra Fernandes, que era bem relacionada no meio jovem teatral da época, indicou. Enfim, foi um grupo meio ao acaso e era um grupo especial, um grupo de muitos bons atores. Muito jovens, mas, ao mesmo tempo, de ótimos atores.

Então, foi isso. Foi um processo muito experimental, muito caótico – que é, de certo modo, o jeito que eu trabalho até hoje.

Já que você mencionou isso, como é esse jeito que você trabalha?

É meio que por tentativa e erro. Meio tentando estimular uma criação aberta sem querer resolver a cena, sem querer dar uma forma para ela cedo demais. É deixá-la ir aparecendo, basicamente, por improvisação, mas tentar fazer essa improvisação ir se sistematizando em torno de alguns eixos de sentido. Quer dizer, é o sentido que organiza a improvisação, não só o experimentalismo formal.

E o que é que dá esse sentido?

O sentido crítico da peça, o sentido da história, de como narrar bem. No entanto, é muito livre o processo. Eu me lembro de que, no começo, isso causava certa tensão entre os atores. Tensão porque, de certo modo, o diretor é aquele que

media a criação (no sentido de estimular a criação) e a garantia de que aquilo tudo vai ter um resultado. Então, ele media coisas que não são conciliáveis. Porque a criação livre é aberta, caótica, solta e o resultado é o contrário disso. Ele é a formalização, ele põe os limites, ele diz que é assim e não de outro jeito. E eu era um diretor que tendia muito mais a gostar do processo e a não me preocupar muito com o resultado.

E o que ia para o palco?

No final, eu acabava, na última hora, dando uma forma. Até hoje eu faço um pouco assim. Mas os atores, lá pelo meio do processo, eles acham que não vai ter resultado porque é aberto demais. Então, bate a insegurança do informe. Eu estou vivendo exatamente a mesma coisa agora no *Círculo de Giz*, estou sentindo que o grupo está começando a entrar no pânico do informe. A diferença é que, depois de tantos anos, as pessoas confiam em mim. Mas, no começo, não confiavam. Então, hoje em dia, eles sabem que alguma coisa vai acontecer, afinal, ele já fez isso outras vezes.

Eu gostaria de entender como se dá essa questão do grupo. A Companhia se coloca como teatro de grupo, mas o grupo muda constantemente. Quem é a Companhia do Latão?

Na verdade, é e não é um grupo. Sendo muito sincero, o que eu acho que define o fato de ser um grupo? Eu não acho que seja ter muitas pessoas que trabalham juntas durante muito tempo. Não sei se é isso. Eu acho que o que define ser um grupo é ter, pelo menos, algumas pessoas que permanecem juntas, não por um produto, mas por vários processos, de forma que o que as une é a perspectiva de que são esses processos que estão importando, independentemente dos produtos.

Então, quer dizer, em primeiro lugar é a perspectiva do processo. Segundo, a capacidade dessas pessoas de acumular experiência artística de um processo para o outro. Às vezes, você está trabalhando com a pessoa e ela não acumula nada. Então, não é o fato de ela estar ali que faz dela um ator de grupo. É a capacidade de ela estar ali se assenhorando dos procedimentos do trabalho, do sentido daquela pesquisa,

sendo capaz de se tornar autor de verdade, sendo capaz de trabalhar de modo não alienado. Porque é impressionante, mas, às vezes, o cara recusa a chance de trabalhar menos alienadamente.

Em quais situações isso se deu?

Preferia, no fundo, decorar um texto. Eu vejo atores com quem eu já trabalhei mais de um, dois, três anos e que, no fundo, eu vejo que, passado esse período de colaboração conjunta, a postura deles era de elenco sempre. Este ator, no fundo, estava esperando o papel dele, não gostava da fase das improvisações livres, ficava esperando o dramaturgo ou os dramaturgos (eu e o Márcio) definirem o papel dele. Aí, ele começava a trabalhar. Ele começava a trabalhar na fase do papel. E para um ator de um processo mais colaborativo, o papel é uma segunda etapa. Antes, é a peça como um todo, é a história, é aquele processo de estudo. O papel é uma das coisas importantes, mas não é a principal. Uma peça tem vários fundamentos, vários pilares antes de chegar no nível do papel, ela tem outros níveis de construção. E o ator, simplesmente, pulava, passava isso, esperando a fase mais alienada chegar.

Por que, em sua opinião, isso acontece?

Porque dá menos trabalho.

Isso teria alguma relação com um histórico de formação?

Eu acho que sim, também, um pouco. Porque, no fundo, esse tipo de procedimento é muito na contramão dos outros trabalhos que a pessoa faz no mercado, na televisão, em outros grupos de teatro. Isso foi o que eu comecei a perceber. No Latão, a gente sempre cultivou a chance do trabalho não alienado, mas essa chance nem sempre virou realidade. Depende de um empenho também. No fundo, é trabalhar na contramão do comum. E exige trabalho também.

E é uma contradição que o grupo tem também. É aceitar trabalhar em uma situação muito contraditória. Porque bem ou mal, um grupo de teatro como o nosso está em uma fronteira entre dois mundos: o mundo da mercadoria (que é esse mundo dos resultados, do sucesso, das fórmulas) e o mundo de uma criação mais livre, menos alienada, mais coletiva, um mundo algo utópico, algo arcaico, mais artesanal. É fácil descambar para um lado. Ou viver o outro lado de modo ingênuo. Enfim, é difícil viver essa contradição. Porque não é que a gente tenha condição plena de exercer a criação livre, mas, ao mesmo tempo, a gente não quer viver completamente do mercado porque senão a gente não seria um grupo de teatro hoje.

Sempre foi essa a dificuldade. Hoje, eu tendo a achar que o mais importante disso tudo é saber em que fase você está trabalhando com critérios que são mais do mercado e em que fase você está trabalhando com critérios que são mais amadores. No fundo, o que eu estou querendo dizer é o seguinte: um grupo como o Latão está na fronteira entre o mundo do amadorismo e o mundo do teatro comercial em um país que não tem mercado. Ele está nesse limbo. O importante é ter clareza sobre as situações em que a gente está mais sujeito às regras de um lado ou mais às regras de outro. Quando não se tem clareza dessas situações é que o perigo começa, é que o grupo entra em crise. É mais saudável você saber que você está tendo uma relação comercial quando você está, de fato, tendo, do que você fingir que não está tendo e estar tendo. Então, eu vou dar um exemplo: você acha que está fazendo um trabalho artístico, um processo livre, criativo, não preocupado com o resultado, não preocupado com a troca, mas você vê que a maioria das pessoas do grupo está preocupada com a troca, está usando o grupo como passaporte para uma outra coisa. Isso acontece, isso é terrível. Nessa situação, é melhor um elenco do que um grupo se é para isso. Porque, daí, o elenco está ali para ganhar aquele dinheiro, naquele trabalho e aprender coisas daquele produto e não para viver um processo. Entendeu? Não é que eu estou desencantado com o grupo, de jeito nenhum. Eu acho que o grupo é a melhor formação possível para um trabalho, mas é importante saber que ele tem no seu coração dois movimentos contraditórios. É preciso saber qual está dando o ritmo em cada momento.

Não sei se está dando para entender o que eu estou falando. Mas eu acho que isso tem a ver com a situação do teatro de pesquisa no Brasil de modo geral. Não é amador e não é profissional. Ele é outra coisa. Você entende?

É necessário fazer concessões de um lado e de outro? Você tem que fazer escolhas entre esses dois modos de encarar o trabalho teatral?

Não necessariamente, mas você tem que saber onde você está pisando, tanto externamente quanto internamente.

Como pode ser um processo se os integrantes mudam a todo o momento? Há como manter o processo do Latão mesmo diante disso?

Na nossa formação, eu sinto que até continua um grupo seleto. O que aconteceu é que sempre houve uma divisão. Sempre houve uma cúpula dentro do Latão, de cinco ou seis integrantes e que não, necessariamente, eram os atores (eu acho que foi um grupo menos dos atores e mais da equipe técnica). Então, vamos dizer assim: nos primeiros anos e em quase toda a sua história, o Latão era um grupo em que você tinha dois diretores e dramaturgos, você tinha iluminador presente o tempo inteiro, você tinha dois ou três atores completamente vinculados ao projeto. Então, havia uma cúpula (de uns cinco mais ou menos) que se manteve constante e alguns outros que entravam nesse projeto e se vinculavam a ele ou não, outros que estavam lá fazendo um trabalho do Latão. Entendeu?

Então, a base de atores não partilhava totalmente do projeto, mas gostava de trabalhar desse jeito e nesse grupo. Eu diria assim: se você fosse usar o critério de grupo como aqueles que têm autonomia em relação ao conjunto entendem, talvez fosse essa parte. E hoje essa parte é menor, mas continua existindo. É uma parte hoje em dia feita de quatro pessoas, talvez. Tanto que eu os chamo de o núcleo duro.

Você pode nomeá-los?

Posso. Somos eu, Helena, Ney e Martin (músico). Se você me perguntar (e eu falo sem nenhum constrangimento), o Latão hoje são essas quatro pessoas. E mais uma infinidade de colaboradores em várias áreas: cinema, atores, produção... Mas existe um núcleo artístico em torno dessas quatro pessoas hoje. E que se modifica.

Entendeu? Eu estou fazendo o *Círculo de Giz* e é lógico que há um elenco. Além de nós quatro, existem mais oito pessoas no palco. A Débora já trabalhou comigo no *Santa Joana*, é uma ex-colaboradora do Latão e eu acho que ela está em uma fase ótima fase para voltar a integrar o grupo e para voltar a ser do grupo em um outro projeto, se ela quiser. Meu interesse é convidá-la. Eu estou vendo um outro ator ali que eu também teria vontade convidar para continuar comigo.

Agora, é mais ou menos isso. Sendo mais realista, eu acho que já é uma sorte ter quatro hoje em dia. O Márcio continua sendo colaborador meu, mas é que ele agora mudou de cidade. Eu devo tentar escrever um projeto com o Márcio, o ano que vem. Ele é integrante do Latão. Ele se distanciou.

O que é esse projeto de grupo? Você fala que o *Nome do Sujeito* foi a primeira montagem como um projeto de grupo. O que era esse projeto quando ele foi concebido e o que ele é atualmente?

Do ponto de vista artístico, acho que no *Nome do Sujeito* a gente percebeu que tinha uma linha de trabalho, não era acidental. E uma linha que podia dar muitos frutos, uma linha que um espetáculo só não responderia. Como se a gente tivesse achado um caminho e que esse caminho pudesse gerar grandes trabalhos que um trabalho só não encerraria. E esse caminho era pensar um pouco o capitalismo brasileiro e as características peculiares da formação burguesa no Brasil. No fundo, esse é o tema das peças do Latão que nós escrevemos.

Uma questão que se coloca ao assistir às peças é justamente essa: qual é a linha que perpassa as diferentes produções? O que alinhava as peças?

Lógico que tinha uma linha formal antes que era mais presente. Tem o estilo Latão formal que foi se formando. Que tem a ver com teatro narrativo, com teatro épico, que tem a ver com trabalhar com palco vazio e muita sugestão imaginária, com uma capacidade de fazer o público imaginar muito. Acho que isso começou a dar a técnica formal mais frequente no nosso tipo de trabalho. E que, no fundo, é a parte que foi mais imitada. O Latão tem muitos imitadores no que se refere a essa técnica

formal de trabalhar com os mínimos recursos e de fazer com que esses mínimos recursos gerem uma teatralidade imaginária grande.

Agora, tem uma pesquisa temática – que é essa que eu estou falando das particularidades do capitalismo na situação brasileira – que virou um tema forte dos nossos trabalhos. Quer dizer, a partir da percepção de que a burguesia brasileira era uma burguesia ambígua, de que a elite brasileira não tinha as feições clássicas da burguesia europeia, porque não foi uma burguesia revolucionária e não fez as revoluções democrática, nacional e industrial, nós poderíamos dizer que ela tem aspectos distintos. E isso tem a ver não com o nosso atraso, mas com o avanço do capitalismo mundial aqui. Então, foi um pouco a partir desse estudo da crítica sociológica brasileira que a gente começou a definir um projeto temático também.

Eu acho que tem uma tendência formal que reaparece nos espetáculos ao longo dos anos, que é esse uso criativo do palco como lugar de imaginação. Quer dizer, o público tem que imaginar mais do que ver. E tem uma outra coisa que é a seguinte: é essa pesquisa temática ligada ao estágio atual do capitalismo mundial na sua versão brasileira. Eu acho que nisso o Latão é especial: nessa pesquisa temática e na forma dramatúrgica crítica dada para esse tema. Quer dizer, em cada espetáculo, nós experimentamos uma dramaturgia muito distinta em torno dessa temática. Então, se você for ver, está lá no *Nome do Sujeito* na figura de um barão do Império que nem aparece no palco. A ambiguidade é tanta que ele nem é visto, ele representa uma elite tão sinuosa que não se vê. Essa elite é escrachada, também na sua ambiguidade, na figura dos gêmeos da *Comédia do Trabalho*. São dois gêmeos patéticos que têm essa ambiguidade burguesa levada ao extremo do ridículo. Isso está na dificuldade de um Tourinho virar senhor, aqui no Brasil, com uma prática protestante do trabalho. A tentativa dele de atuar como um trabalhador protestante, não cordial, é rechaçada e ele fica em tensão com as outras lideranças da vila. Isso está na figura de um Burgó, que foge da sua tarefa de ser dono de empresa e vai para o submundo; que se recusa a assumir sua função burguesa, mas, quando vê que está se dando mal lá no submundo e se mete em um crime, volta e se junta aos patrões unidos. Então, enfim, acho que esse é um tema forte nos espetáculos do Latão. É lógico que existem outros temas, mas nesse você tem um acúmulo de um trabalho para o outro. E você vê também, ao mesmo tempo, um estágio mais avançado disso em uma peça como *Visões Siamesas*, onde, de novo existe uma diluição da dominação, na medida em que ela se torna

difícil de ser vista, tamanho o estrago social. O tecido social está estragado de tal forma que você já não vê como a dominação está sendo exercida, mas ela está sendo exercida. E, nisso, houve um acúmulo de um trabalho para o outro. Foi por ter tido a oportunidade de trabalhar por muito tempo que a gente conseguiu experimentar isso. Quer dizer, a minha colaboração com o Márcio, com a Helena e com o Ney se desenvolveu muito em torno dessa pesquisa. E isso é nítido. Hoje, quando eu estou trabalhando com o elenco, eu vejo o quanto atores com a Helena e o Ney são preparados para criar e para pensar criticamente o seu trabalho. Eles se produziram assim. Não é mérito meu, nem do Latão, mas deles próprios em uma relação especial que foi desenvolvida ao longo desses anos.

E eu acho que essa é a parte mais difícil de ser imitada do Latão porque é a mais complexa: essa capacidade de ler criticamente a realidade e de ter a competência dramatúrgica para escrever isso. A maior parte dos grupos de teatro épico, hoje, tem dificuldades na dramaturgia e na interpretação da realidade, que são os pontos em que o Latão se tornou um grupo especial dentro do panorama teatral.

E como vocês desenvolveram esse estudo? São leituras coletivas...

Varia. São leituras coletivas em torno de um tema da pesquisa, entrevistas com especialistas, exercícios práticos. Enfim, é um grupo de reflexão teórica também. Acho que isso é muito forte no Latão. Não é por acaso que eu sou professor universitário também. Mas é uma teoria aplicada à prática. Não se separa teoria e prática no Latão, na verdade. E não se discute tanta teoria assim na sala de ensaio. Ela está presente em uma fase de início da pesquisa só, na parte em que a gente está tentando definir o objeto. Definido o objeto, passa a ser a experimentação dele o tempo todo e é essa experimentação que faz com que ele seja reinventado.

Essa capacidade de desenvolver a dramaturgia a partir do entendimento da realidade não fica muito aglutinada na dramaturgia e na direção? Os atores participam?

Eu acho que fica. Eu acho que alguns participam, especialmente, a Helena e o Ney, por exemplo. Eles são a vanguarda, sempre foram a vanguarda, a cúpula. Talvez o *Auto dos Bons Tratos* tenha sido uma decisão minha de mudar o curso dos ensaios. Os ensaios estavam indo para um rumo no qual eu percebi que não daria tempo de ter um resultado. A gente iria precisar de mais um ano para ter aquele rumo. Aí eu decidi estancar aquele processo que estava em curso, pegar uma pequena parte dele e propor um outro tema. Vim com um tema tirado da manga, que era a história do Tourinho. Tanto que é, das peças, a que foi menos escrita fora da sala de ensaio. Eu a escrevi muito fora, trazendo-a para a sala.

Você usou mais de uma vez durante a entrevista a palavra "caos", "caótico". E a gente sente nas peças muita fragmentação, tanto em algumas apresentações como quando se olha o processo como um todo. Por isso eu te perguntava sobre essa linha de trabalho. E eu fico me perguntando, até que ponto essa fragmentação é interessante para esse papel do teatro, em fazer o público refletir sobre aspectos da realidade, e até que ponto isso confunde?

Eu não acho que é a fragmentação que confunde. Primeiro porque não é tão fragmentado assim. Nosso teatro varia, mas ele ainda está na medida da narrativa. Fora o *Equívocos Colecionados* – que é uma peça, de fato, caótica e, às vezes, confusa mesmo porque é um exercício e o tema daquele exercício é justamente a explosão da fábula – não tem fábula, não tem narração, a peça é outra coisa. Nas outras peças, por mais fragmentadas que sejam, existe narração, existe fábula, você pode contar a história e, se você quiser, você pode resumir a história e qualquer espectador ingênuo é capaz de acompanhá-la.

Menos o *Equívocos*?

Menos o *Equívocos.* Então, não é isso. Agora, por outro lado, não dá pra fingir que aquilo tem uma continuidade absoluta porque, para assumir um processo amplo, você tem que assumir a descontinuidade dele. Senão, você vai falsear esse processo. O palco tem que indicar um processo que é maior do que o palco. Quando o palco

mostra uma casa, ele tem que mostrar, por detrás dessa casa, uma cidade e um conjunto de relações sociais do capital. Eu não posso querer iludir o público de que aquela casa concentra o universo. Só no mundo dramático você faz isso; no épico crítico, não. Você tem que mostrar que naquela casa estão atuando processos econômicos maiores que têm relação com o desemprego, com o emprego, com o trabalho, etc.

Então, é nesse sentido que a descontinuidade vem para fazer o público saltar do particular para o geral. Lógico que isso deixa a coisa mais complexa porque o público está sempre vendo além da coisa, outra coisa, uma segunda dimensão dela. Ele não vê a coisa em si, ele vê a segunda dimensão dela ao mesmo tempo. Isso dá trabalho intelectual, mas não dá confusão.

Ao mesmo tempo, são processos contraditórios e a contradição é sempre difícil de ser entendida. Mas, no entanto, é ela que dá vida para as coisas.

Então, o que eu acho é que é um tipo de teatro que exige uma colaboração teórica e imaginária do público. O público vai ter que trabalhar, vai ter que atuar também. Eu acho que só sente isso como uma dificuldade aquele que tem preguiça. Eu não sinto que haja uma dificuldade real. Eu sempre ouço isso dos trabalhos do Latão, mas eu sempre ouço de certo público (que tem um perfil de classe, inclusive) esse comentário: "Ai, é uma peça muito interessante, mas será que as pessoas vão entender?". Eu já ouvi esse comentário muitas vezes, mas é sempre feito por um tipo de espectador que acha que tem um tipo de entendimento que os outros não têm. Sendo que, todas as vezes que a gente apresentou para espectadores não preocupados com o entendimento alheio, a coisa foi forte, direta. Mesmo em peças complexas tipo *Mercado do Gozo* (que eu acho uma peça complexa, pois a questão é formal ali; não é no assunto que o problema se dá, é na forma). Mas a gente já apresentou para espectadores de todo o tipo de movimento operário e a resposta é excelente. Por exemplo, um grupo de mulheres ligadas à CUT foi ver a peça uma vez e elas mandaram cartas (eu devo ter isso em algum lugar depois) e o entendimento da peça é total, é crítico, é mais sofisticado do que as críticas de jornal sobre a peça. No dia seguinte, elas montaram grupos de trabalho com os nomes das personagens femininas (grupo Getúlia, grupo Rosa Bebé, grupo Cafifa) para discutir a peça.

Essa é uma outra dúvida que eu tenho: como é o diálogo com o público? O trabalho de vocês tem essa característica de apresentar para os movimentos sociais, para o MST... É muito diferente apresentar em um SESC e apresentar para o movimento operário, por exemplo?

É diferente. É diferente não só por ser movimento operário, politizado. É diferente porque o espectador que vai na relação de consumo, ele vai para consumir (uma coisa culta, sofisticada ou chique, mas ele vai para consumir). Então ele vai – eu não estou dizendo todo mundo, mas é uma tendência geral – encarar a obra como culturalmente relevante ou como entretenimento, enfim, mas ele vai já com uma expectativa de troca qualquer. O espectador do movimento social, ele vai pela função pedagógica daquilo, ele vai com outro interesse. Então, tende a ser mais produtivo do que a relação de consumo. No entanto, você tem surpresas. Dentro da relação de consumo surge uma coisa muito interessante: um diálogo com uma plateia. No interior, por exemplo, você apresenta e vai fazer uma palestra no dia seguinte e todo mundo que estava no espetáculo vai ver a palestra e conversa.

Não sei, eu acho que a gente tem sorte no fundo, apesar de..., ás vezes eu tenho a sensação de que o trabalho do Latão é menos reconhecido do que deveria, de um lado. Porque tem certo boicote, certo preconceito quanto à dimensão política, que faz com que o trabalho seja posto em certo nicho. Tem certa tentativa de inquistar o trabalho – "Ah, é um grupo que faz um teatro político e ponto" – e cercar o que é feito em torno de uma definição ambígua como essa.

Então, eu sinto que, de um lado, tem esse reconhecimento torto em relação ao Latão. De outro, a gente tem grandes demonstrações de carinho e gosto pelo trabalho feito por espectadores isolados ou pela própria quantidade de público que vai quando a gente põe qualquer coisa em cartaz. Perto do panorama de teatro aí na cidade, a gente é bem prestigiado. Até hoje, mesmo ficando um bom tempo sem entrar em cartaz, sempre que entra em cartaz lota. Nem botamos mala direta para a última apresentação do *Equívocos* e tinha público lá. Chegamos ao ponto de não divulgar e ter público.

Então, tem um lado onde você vê que as pessoas gostam quando tem algo que elas sentem com bem feito, como verdadeiro, enfim.

Como é a relação com a mídia (você que já teve um pé do lado de lá...)?

A gente começou com um bom espaço na mídia, no início, porque eu vinha do jornalismo. No início, o Latão era noticiado porque eu vinha do jornalismo.

Numa segunda fase, ele começou a ser noticiado porque se mostrou um trabalho especial. Mesmo os detratores reconheciam que tinha ali algo de especial. Tanto que, às vezes, você via críticas querendo marcar que não tinha nada de especial. Eu lembro que a Bárbara Heliodora fez uma crítica no Globo que era assim: "Se um grupo como esse acha que está trazendo algo de realmente novo, mudando, saibam que não é isso". Então, você via o esforço de desqualificar dizendo que não era tão notável assim. Lendo do avesso, eu leio positivamente esse comentário: ela reconhecia algo de notável ali. Então, houve essa segunda fase de divulgação pela qualidade do jovem grupo. Isso é tão impressionante que, em dois ou três anos, a gente já tinha atingido o máximo de mídia que um grupo como o nosso é capaz de ter. Fomos capas dos cadernos, a cada estreia era um buchicho de jornal.

A partir de 2001, 2002, já entramos em uma terceira fase da mídia: já que está consagrado, então vamos falar mal dos consagrados. Isso eu sei porque um crítico como o atual da Folha (que não é, digamos assim, o máximo da inteligência) já falou isso, já mandou recado dizendo que quando ele assumiu a crítica, ele resolveu bater nos consagrados. Porque entramos na fase daqueles que merecem ser postos de lado para dar lugar aos novos produtos midiáticos. Porque, no fundo, a mídia quer novidade, ela quer se associar ao novo: ao novo produto, na verdade, à perspectiva mercantil.

Então, eu acho que, atualmente, a gente está nessa terceira fase: que é aquilo que já teve sua fase de ascensão midiática e que agora deve ser tratado como algo de respeito, mas ultrapassado.

Não precisa da mídia.

Rigorosamente, precisa e não precisa. Faz diferença. Objetivamente, faz diferença você ter quatro estrelas no roteiro. Faz, ponto. Dobra – no caso do Latão eu não sei se dobra, mas aumenta bem – o público, traz um público que não é o nosso. Só que o nosso já é suficiente para a gente.

Como o Latão se financia?

Através de editais públicos, em primeiro lugar (Lei de Fomento ou prêmios como o Myriam Muniz, prêmios que vêm do Estado). Em segundo lugar, através das vendas de espetáculo.

Bilheteria?

Não, não bilheteria, venda de espetáculo mesmo. Quando, por exemplo, o SESC compra para o interior ou o Festival de não sei o que compra. Em terceiro lugar, a bilheteria quando está em cartaz. Mas a bilheteria nem entra na conta de financiamento, ela entra para ter um dinheirinho a mais para os atores. Em quarto lugar, quando aparece um pequeno patrocínio privado, mas é muito raro. Aconteceu já, mas, enfim, pouquíssimo.

Esse patrocínio público vem acompanhado de algum tipo de censura. Vocês se sentem preteridos por ter uma linha ideológica clara?

Não, pelo contrário. A gente desperta certa ciumeira porque a gente sempre ganha, normalmente, edital público porque faz um projeto bem feito. Na verdade, a comissão de projeto julga a qualidade do projeto.

Tem alguma diferença entre as políticas públicas do PT e do PSDB no poder?

Não muita. É quase igual.

E de 1999 para diante? Neste ano teve o *Manifesto Arte Contra a Barbárie*. Como você vê as mudanças ao longo desse período em termos do financiamento do teatro em São Paulo?

É total. O Arte Contra a Barbárie foi o início da politização dos grupos. Pelo menos, essa politização ganhou uma forma exterior, mas, na verdade, é muito precária. Foi certo acerto midiático. Ela pareceu ser maior do que era. O Arte Contra a Barbárie parece ser uma coisa muito mais organizada do que é. Não é nada, mas parece ser algo. Em uma situação em que não se tem nada, isso tem uma enorme relevância.

Como assim?

São tão poucas as tentativas políticas atuais, que o fato de um grupo da classe artística se reunir e assumir uma posição radical tem peso. O Arte Contra a Barbárie ganhou peso político, virou referência. Se você for olhar, na prática, é algo muito rarefeito, é um trocinho que não tem consistência, são só alguns grupos. No entanto, esse pouco gerou muito e se tornou muito importante historicamente. E aí, o Arte Contra a Barbárie abriu um espaço de diálogo que permitiu a algumas pessoas (o Moreira e outras) escreverem a Lei de Fomento e pressionarem o Poder Legislativo. Aí, é uma segunda fase: a Lei de Fomento entra forte e muda o panorama. A Lei de Fomento tem as suas contradições, mas é importantíssima ao mesmo tempo.

Então, é uma nova situação. Não sei o quanto dura, não sei o que ela vai dar, mas o teatro em São Paulo tem mudado.

Quais são as principais mudanças que você vê? Novos grupos, por exemplo?

Novos grupos. Aumentaram as perspectivas de um grupo porque, bem ou mau, quem sai da faculdade, hoje, ao invés de tentar se virar sozinho, fala: "vou fazer um grupo porque um grupo sobrevive". Tem mais grupos. Tem mais grupos fazendo um trabalho sério.

No entanto, isso está gerando uma situação ilusória. Porque, bem ou mal, essa Lei de Fomento não supre as necessidades dos grupos e cria um limbo, cria uma ilusão de que tem dinheiro onde não tem. E a perspectiva do dinheiro é sempre perigosa porque ela cria o universo da troca. Eu sei porque, no Latão, eu sinto que a

Lei de Fomento criou certa expectativa de que o grupo resolveria o problema dos seus integrantes. E isso começou a ser um câncer.

Ninguém se sustenta só a partir de seu trabalho no grupo?

Não dá. Não dá. Entendeu?

Ninguém se sustenta de teatro em São Paulo?

Não, se sustenta. Acho que um grupo que tem três ou quatro pessoas (tipo Parlapatões) e vende um atrás do outro, não só se sustenta, mas ganha bem. Agora, um grupo em que você tem vinte atores para pagar e você paga igualitariamente aqueles vinte; ou em que você tem dez e os paga igualitariamente (mais equipe e não sei o quê) não é viável.

Por exemplo, hoje que nós temos o Fomento, ganhamos o Myriam Muniz e temos Lei Rouanet, nós estamos fazendo o projeto do *Círculo de Giz* muito bem pago. E, sem contar o *Círculo de Giz*, no *Latão Dez Anos* cada integrante ganha mil reais por mês, que é excelente na história do Latão.

Isso é resultado do quê? Da Lei Rouanet?

Não, isso é o Fomento. O Fomento, hoje, gera um pagamento igualitário de mil reais por mês aqui dentro do Latão. É ótimo, mas quem vive com mil reais? O cara que tem casa, não sei o que... Entendeu? Vive mais ou menos. Mas, aí, surge aquela contradição: um ator que começa fala assim "ai, mil reais!". Mas, no passado, isso era um motivo para soltar rojão, "temos mil reais! Viva!". Depois, com a Lei de Fomento, começou, "ah, mil reais, puta, que merda, e eu tendo que ralar todo dia". Você percebe que isso começou a criar uma situação estranha. Começou a gerar a sensação de que o grupo deveria ser uma empresa, quando ele não é. Esse é o perigo do Fomento. A pessoa tem que entender que isso é um meio para se conquistar uma outra coisa. A Lei não pode ser um fim. Tem que ser um meio para o grupo acumular coisas, para quando não tiver mais isso ele poder continuar existindo.

Isso eu tenho total clareza. Eu estou me preparando para quando não tiver dinheiro nenhum. Eu estou aproveitando as vagas gordas de agora para, daqui a um ano, quando não tiver um centavo, a gente ter uma estrutura de trabalho ainda. Porque aquilo é real. Real é o que era o Latão no começo. É não ter dinheiro nenhum para fazer e fazer mesmo assim.

Como se fazia no começo?

Você juntava as pessoas que estavam afim. Entendeu? Porque se o cara pensa assim, "ah, é amador", então é amador e faz. Era assim no começo. Eu juntei as pessoas lá no teatro de Arena fazendo *Ensaio sobre o Latão*. A gente tinha 500 reais pra fazer. Catamos roupa, pegamos emprestado (é tudo empréstimo) e fizemos. Foram gastos 500 reais em cenário e em figurino. A gente já tinha o espaço. Quem, hoje em dia, imagina fazer uma produção assim? Quinhentos reais eu gasto hoje na ida para o Rio, nem isso.

Eu queria tentar contextualizar a Companhia do Latão na história do teatro em São Paulo, no Brasil. Como vocês se inserem nessa história?

Ah, eu não sei contextualizar. É um grupo que surge entre 1996 e 1997. Quer dizer, que assume esse nome em 1997. E é um momento em que há uma retomada do trabalho de grupo como referência. Quer dizer, o Latão faz parte de um conjunto de experiências que assume para si um lugar especial para o teatro de pesquisa. Quer dizer, a pesquisa cênica tem que se dar no grupo. Ao mesmo tempo, o Latão assume certa liderança no teatro de São Paulo no que se refere ao uso de um imaginário mais crítico e politizado dentro do palco. Outros grupos estavam fazendo isso, mas eu acho que o Latão se torna uma espécie de referência artística do novo trabalho crítico. Tanto que, na esteira do Latão, vem uma série de trabalhos interessados na sociedade, que era uma coisa que estava fora de moda no início dos anos 90. Eu vejo vários outros grupos se inspirando na radicalização temática que o Latão empreende.

É lógico que você vai falar assim: "mas existem grupos muito antes do Latão, tem uma série de grupos importantíssimos". É claro que existem. É que isso vai virar

uma marca do teatro de São Paulo no final dos anos 90, início dos anos 2000. Começa a existir um movimento do teatro de grupo no qual o Latão é importante, é referência, assim como o Teatro da Vertigem. Nos dois, eu trabalhei. Eu fui dramaturgo no Teatro da Vertigem no primeiro espetáculo deles, *O Paraíso Perdido*. Tem o Folias, o Tapa (que é um grupo mais antigo, que faz a passagem dos anos 80 para cá), o União e Olho Vivo (que faz a passagem dos anos 60 e 70 para cá) que são alguns dos que permanecem. Mas eu já ouvi, por exemplo, do Moreira, do Engenho Teatral, que quando ele viu surgir o Latão, falou "ah, alguma coisa está acontecendo!".

E o que era isso que estava acontecendo?

Era "ah, voltou um grupo bom politizado". Entendeu?

Tem alguma herança do pessoal da década de 60 e 70, que é o que nós temos mais notícia e bibliografia?

Eu acho que não tem passagem entre uma história e outra. Existe uma interrupção. O Latão veio por outro caminho. No entanto, nós, circunstancialmente, nos aproximamos daqueles trabalhos por interesse ou por conhecimento pessoal. Por exemplo, o Boal é alguém que acompanha um pouco o trabalho do Latão, que já assistiu a alguns espetáculos nossos, com quem a gente tem contato. O Chico de Assis, que era do Arena, também. Mesmo o Zé Renato mantém um contato porque ele continua produtivo. Não existe exatamente uma troca de trabalho, mas existe um reconhecimento de afinidades entre a gente e o Boal, entre a gente e o Chico de Assis.

E em termos de linguagem?

Linguagem, eu sinto que é diferente. É outra época. Não dá para imaginar o que era a linguagem do Arena, quem não viu. Mas eu acho que tem alguns parentescos. Eu sinto muita afinidade com os escritos teóricos do Vianinha. Eu acho o Vianinha um dos grandes intelectuais do teatro brasileiro. Eu gosto muito da reflexão

teórica dele, mais do que das peças até. Já pensei até em fazer alguma coisa com o Vianinha como trabalho.

Mas, é isso... não tem...

Agora, curiosamente, a gente nasceu no Teatro de Arena, né? É uma coincidência histórica. E a gente fazia piada com isso no começo, tipo, a gente pegava chiclete debaixo da cadeira e dizia: "este chiclete pertenceu a Augusto Boal".

Quanto à politização, eu li que você disse que uma das diferenças entre vocês e a galera do Arena era a de que eles eram politizados e buscaram no teatro uma linguagem para passar um conceito político e a politização de vocês veio no caminho inverso.

Eu acho. Eu tenho esta sensação. Porque, veja, o Vianinha e o Guarnieri eram filhos de militantes do Partido Comunista. E a gente estava em um momento em que Partido Comunista dava a referência do que era uma estética crítica. Era o "nacional popular" que era a grande referência artística. E o Arena produziu grandes coisas a partir dessa referência.

E qual é a referência estética do Latão?

No caso do Latão, a gente começou estudando Büchner, estudando no palco por que é que a forma é fragmentada e se perguntando: "por que é que a forma é desse jeito?". Por que é que a forma é descontínua? Por que é que a forma faz o vínculo entre o particular e o geral? Por que é que o indivíduo não é só um indivíduo e é também um processo histórico?

A gente começou a estudar o Brecht. Daí o Brecht mostrou que esse processo podia ser ainda mais radical do que o do Büchner. E mostrou que podia haver, inclusive, um jeito metodológico de trabalhar isso na cena, um jeito de escrever baseado no materialismo dialético. Aí, a gente começou a estudar o materialismo dialético via Brecht. A gente começou a ler Marx.

Lógico que alguns de nós, eu e o Márcio, já tínhamos estudado um pouco de Marx na escola, ou por conta própria, ou por militância política que um ou outro pudesse ter. Eu comecei a tomar sustos ao ler Marx com 28 anos de idade.

Você não era marxista?

Eu já tinha lido alguma coisa, mas não tinha isso com tanta força na minha vida como foi ter depois de ter lido Brecht.

Hoje, você se considera um marxista?

Totalmente. Ainda hoje acho o autor mais iluminado que eu conheço, no sentido de explicar o que está acontecendo, de dar as ferramentas para combater e entender o que está acontecendo. Leio de cabeceira, na cama.

A gente começou a perceber que o Brecht era o Brecht porque ele lia Marx. É a aplicação de Marx na estética de um modo muito especial, porque está trabalhando com imagem e não com discurso. Então, é outra aplicação. E não é uma dialética causalista, sucessivista. É um jeito próprio de conceber a dialética, de modo livre, misturando um pouco da dialética Maoísta com a do Lênin e com a do Marx. E tem um jeito muito próprio de escrever, de usar isso nas peças.

Então, eu acho que aí a gente foi se aproximando mais do marxismo filosófico do que da política. A dimensão política propriamente dita, eu acho que vem do contato com alguns movimentos sociais como o MST.

Que se deu quando?

Foi também em 1998 com *Santa Joana dos Matadouros*.

Foi a primeira e única peça que vocês tinham feito do Brecht até agora.

É. Porque aí eu vi que a gente tomou contato com um movimento organizado de massa. Aí entramos no campo da política. E a gente chegou a se apresentar em várias situações ligadas ao movimento. Enfim, um dos nossos ex-colaboradores está no movimento hoje, que é o Douglas. No *Círculo de Giz*, mesmo, o prólogo se passa no MST. A gente está fazendo um filme com isso. Então, tem um contato aí.

Mas eu acho que a gente foi se aproximando do Marx a partir do Brecht. Não veio de fora, entendeu? Veio do estudo, veio da prática de falar assim: "Puta! O único jeito de entender isso é com Marx", mesmo sabendo que estamos em um momento histórico diferente, etc. Não só Marx, mas também outros autores passaram a ser importantes. Mesmo alguns autores da Teoria Crítica como Adorno. Apesar de a gente se manter em uma relação mais crítica com Adorno, ele é um autor importante para o Latão.

Em que sentido há uma relação mais crítica com Adorno?

Porque eu acho que o Adorno tem o risco da paralisia. Eu acho que ele é um autor que pode criar um estado quase idealista no leitor – de que a fetichização é completa, de que o mundo da mercadoria venceu o jogo, de que está tudo dominado pelas relações do capital.

Como é que você trabalhou esse ponto? Eu já comentei com você que muitas vezes eu saí das peças um pouco com essa sensação de que não tem alternativa, de que vivemos em um mundo dominado...

Por exemplo, em uma peça muito adorniana como *Visões Siamesas*, a gente usa textos do Adorno, mas é, ao mesmo tempo, ridicularizando esse discurso. O discurso dos sábios é quase adorniano também falando do *Visões Siamesas*. Eu acho que a peça tem isso, sim. Ela mostra esse lado muito terrível do que está acontecendo, quase no extremo do negativo. Mas, ao mesmo tempo, ela mostra que discursar sobre isso, dizer que não tem alternativa, é ridículo e que isso tem uma falsidade. Então, a

peça sempre mantém a coisa da contradição. Ela mostra algo que está quase no limite da ausência de saída, no mesmo momento em que mostra o absurdo de dizer que não tem saída. Então, ela vem sempre como contradição.

Eu acho que isso é muito forte nos últimos trabalhos do Latão. É um jeito próprio de corrigir o Adorno com Brecht. É corrigir esse *pathos* negativo, esse *pathos* trágico do Adorno, com uma perspectiva mais materialista, cômica e sã, à maneira brechtiana. Acho que isso a gente tem feito nos últimos trabalhos. Acho que no *Mercado* e no *Visões* tem um pouco disso. No *Equívocos* também.

Como é que isso veio dos outros trabalhos?

Acho que nos últimos trabalhos isso é mais forte.

E nos outros?

Nos outros, varia muito. Por exemplo, na *Comédia do Trabalho* é o contrário, totalmente. Ela é negativa, mas, ao mesmo tempo, ela é irônica o tempo inteiro. É uma comédia grossa. Tanto que é o maior sucesso do Latão. Porque ela é uma piada atrás da outra, uma forma popular mesmo.

Varia, né? Varia...

O Márcio achava que a gente precisava se afastar dessa linha, que ele achava adorniana, dos dois últimos trabalhos.

Do *Visões* e do *Equívocos*?

Do *Visões* e do *Equívocos.* No entanto, eu não acho nem que é uma linha adorniana, mas que predomina certa tragicidade nessas obras. Mas, também, eu acho que era um pouco do sentimento do que estava acontecendo já. Era uma leitura muito realista do momento que a gente estava fazendo. O *Equívocos* e o *Visões* a gente fez no início do governo Lula, quando já estava claro o que estava acontecendo. Mas, eu acho que a medida da contradição está ali. Então, não há problema em radicalizar para

esse lado forte de que tem uma dor naquela situação de fato. Porque é isso que a gente tem que fazer. Não adianta nem ter a ilusão de que a revolução está para acontecer e nem achar que não tem mais jeito, que o capitalismo é uma máquina cega que já venceu o jogo e que nos torna a todos em funcionários do capital. Porque as duas posições são falsas. A gente tem que pensar, sim, que a gente tem que acumular forças para criar uma nova situação crítica e de confronto, mas sabendo da desigualdade do combate. É isso que eu acho que tem que ser...

E, ao mesmo tempo, sabendo que o papel do teatro é poder dar imagens praticáveis, vivas, do que está acontecendo. O teatro não pode sair prometendo o que não cumpre, vendendo ilusões. O nosso teatro, nisso, é brechtiano. Ele é anti-ideológico, não está a favor da ideia. Não interessa mostrar a ideia, interessa mostrar as práticas humanas no seu pior e no seu melhor. Entendeu? A gente não faz teatro para defender ideias, a gente faz teatro para revelar contradições práticas. É diferente a perspectiva.

E isso é desconcertante, ao mesmo tempo, para a esquerda e para a direita. A esquerda ideológica, idealista, que não pensa materialísticamente, que pensa por convenções ideais, fica desconcertada, acha que falta positividade. E a direita se irrita, de qualquer jeito, porque percebe que é esquerda demais.

Pensando a questão do sujeito, como vocês a colocam? Quem é o sujeito? O homem ainda é sujeito dessa máquina ou ele já virou objeto? Como vocês elaboram as personagens?

Quanto às personagens você tem que pensar o seguinte: no Latão, qualquer indivíduo sempre tem algo do grupo ao qual ele pertence. Ele não é um indivíduo dramático. Ele é um indivíduo que contém determinações de classe, determinações históricas. Então, ele é um indivíduo contraditório. E, justamente, no diálogo com essa dimensão de classe, com essa dimensão histórica é que se dá o problema de cada personagem na peça. Elas sempre são trabalhadas em uma contradição. A personagem não é totalmente coisificada, não é totalmente objeto – ainda que algumas sejam quase totalmente objeto –, mas a maioria das personagens está em um processo de coisificação intenso, é um mundo reificado o das nossas peças. No entanto, algo da dimensão do sujeito permanece nelas, senão não haveria o que fazer, senão bastava

engaiolar e este não é o caso. Só que o que permanece como dimensão de sujeito nelas, permanece como uma potência que só se ativa quando isso é posto em uma situação de grupo.

Quer dizer, isso não é a regra geral... Mas eu estou falando assim: a potência crítica do sujeito exige uma dimensão política, às vezes, da qual ele está impossibilitado. Por exemplo, a Kinara, ela é essa contradição no *Visões Siamesas*. Porque ela já está em um processo de coisificação acelerado e de loucura, de desagregação, ela está perdendo a dimensão do sujeito dela. Mas ela está perdendo porque ela está cada vez mais isolada do conjunto. O capitalismo a isola de qualquer ambiente comunitário. Ela foi isolada das relações arcaicas da comunidade. O mundo do trabalho dela está sendo precarizado e, conforme vai se precarizando a relação de trabalho, vai se acelerando o processo de isolamento subjetivo dela. A dimensão do sujeito dela está sendo arrancada, mas a gente está vendo. Esse é o assunto da peça: é a perda da dimensão subjetiva dentro desse capitalismo avançado até a desagregação total do sujeito. O sujeito está sendo esmagado. Mas a gente mostra que ele está sendo, não que ele está esmagado. É um processo. Seria um processo evitável se as determinações fossem outras.

Entendeu? Está resguardada uma medida aí. Não vem como um dado, vem como um processo. Em cada peça nossa, a gente tenta mostrar isso. Esse é um ponto tecnicamente importantíssimo para a gente – essa dimensão do sujeito. Porque ela é que dá este tipo de dramaturgia.

Como é que este tema pauta as peças?

Eu acho que ele é um assunto que está nas peças. Em quase todas as peças essa é uma questão que a gente está sempre muito atento na hora de escrever. Porque, tecnicamente, é uma coisa assim: se você tomba para um lado, se você fala: "Ah! O sujeito pode", você cai no drama do agente, que é mentira, porque o sujeito não pode. Mas, se você cai no ponto do objeto, de que ele já virou objeto, você cai no campo trágico da determinação total do "fatalmente é". Ou seja, você cai em um outro extremo. A gente trabalha no meio disso, na contradição. Você entende? E isso é um jeito de escrever sofisticado. Tem que saber escrever para escrever isso.

Voltando um pouco para o Brecht... logo no início vocês montaram uma peça dele, ele permeou todo o caminho e agora ele retorna com a montagem do *Círculo de Giz*. Como você vê o Brecht nas diversas peças?

Oh, na verdade o *Círculo de Giz* é uma retomada circunstancial, como um fio da outra. Foi engraçado porque o *Santa Joana* foi montado para estudar um texto do Brecht que a gente escolheu (e a gente escolheu um dos mais radicais do Brecht). Politicamente, o mais radical, eu acho. Os assuntos são diretos, violentos, escancarados, o assunto é luta de classe e ponto. O *Círculo de Giz* eu já acho que é um dos mais radicais esteticamente. Se bem que essa separação entre estética e política não existe no Brecht. Mas eu digo assim... O *Círculo de Giz* é uma peça em que o tema da luta de classes é sutil, mas está lá; o tema da mercantilização é sutil, mas está lá. É um mundo pré-burguês, meio agrário. Não se parece com o do capitalismo atual, mas, no entanto é o do capitalismo atual. E todas as questões formais são muito sofisticadas. A peça é um tratado de dialética, é muito sofisticada, é muito popular. E quando você lê, parece uma peça clássica, parece Shakespeare. Não parece uma peça política e, no entanto, talvez seja uma das peças mais políticas de Brecht.

Então... Eu nem sei dizer muito, mas foi uma escolha assim: na primeira vez em que eu li o *Círculo de Giz*, eu fiquei louco. Eu falei: "eu quero fazer essa peça". Nos últimos tempos, eu estava com medo dela, eu estava achando que ela era muito difícil de ser feita. Achando que ela podia ficar chata, que era difícil. Ela tem um ritmo meio monódico. Mas isso era tudo temor meu quanto à dificuldade. Mas, agora, trabalhando com ela, eu acho que é uma das peças mais lindas que já foram escritas. Estou naquela fase de encantamento. Eu acho que está sendo um aprendizado enorme, assim como foi com a *Santa Joana* e com as outras.

Você está trabalhando está peça de um jeito muito diferente do que você trabalhou *Santa Joana*?

Não, muito parecido. Com a dificuldade de que é muito pouco tempo. Então, aquilo que eu falei sobre a mediação que o diretor faz entre a arte e o resultado (que

são coisas que não casam), eu estou, às vezes, tendo que trabalhar para o resultado quando eu não poderia. No entanto, eu tenho um trunfo que é o fato de que se trata de um autor que eu estudo a oito, dez anos quase. Então, eu falo com o autor. O que eu quero dizer é o seguinte: por exemplo, a gente já arrumou uma tradução dos debates do Berliner Ensamble que eu mandei traduzir, quando Brecht estava dirigindo o *Círculo de Giz* e que são as mesmas questões que a gente tem, as mesmas perguntas que os atores faziam. Eram as mesmas perguntas que os atores estavam fazendo para mim e para o processo e as nossas respostas são muito parecidas com as respostas que o Brecht dava. Eu estou vendo que a gente tem tal sintonia com o autor que, pelo menos, erros conceituais a gente não comete. A gente pode não amadurecer artisticamente o que precisava, mas, conceitualmente, a gente sabe exatamente o que o autor queria fazer quando ele escreveu a peça. Isso eu tenho total tranquilidade. O que era importante para o Brecht nessa cena é isso, eu tenho certeza de que era isso e tudo o que eu leio dele confirma a minha hipótese. Esse erro que muita gente comete quando monta Brecht, de que não perceber pra quê a cena foi escrita, o que é importante naquela cena, esse, a gente não tem. Mesmo em pouco tempo, eu sinto que eu já começo em certo patamar, que a interpretação do texto já é avançada. Pode ser que eu não ache a melhor forma artística para ela, isso é uma outra questão, mas que eu interpretei ela corretamente, isso eu estou com a consciência tranquila. Eu e o grupo, nós temos a clara consciência do que era importante para o autor naquela cena. Já é um começo. É longe de ser tudo. A gente precisa, depois, ter a clara consciência do que é importante para nós. Mas se você não sabe o que o autor quis, você não consegue descobrir o que você quer com a cena.

Isso, com certeza, é bem diferente daquela montagem de *Santa Joana.*

Completamente diferente. Lá, nós éramos literais, a gente ia ao pé da letra. Mas, ali, a gente estava protegido pela ingenuidade de principiante. Existe isso.

E o *Ensaio sobre o Latão*? Como foi trabalhar um texto teórico?

Mas a gente teve a sabedoria de pegar o que a gente entendia só. A gente pegou só as partes que a gente entendia do texto e fizemos essas. A gente não quis dar conta do todo. A gente deu um passo conforme a perna. Então, resultou muito bem, por isso.

Tem um texto do Roberto Schwarz em uma das *Vinténs* em que ele começa falando por que Brecht não é atual. O que você acha daqueles conceitos que ele levanta? Você continua achando que ele é atual?

Na verdade, tem que ler na forma aquilo. Aquilo é uma malandragem do Roberto, que é o nosso maior brechtiano. Por quê? O que ele fez? Ele foi para um grupo de teatro brechtiano e abriu a palestra dizendo as razões pelas quais Brecht não é atual. O que ele estava fazendo? Estava sendo dialético, estava aplicando a dialética na prática. Ele estava dando o avesso do autor, razões para nós nos opormos a ele. Eu acho aquele texto brilhante, pensando nos interlocutores dele. E todas as razões dele – quer dizer, eu já respondi isso em algumas situações, para o Roberto, pessoalmente, em palestras, eu passei anos respondendo aquilo – porque eu acho que aquilo se desmente na prática, em várias situações, por várias razões.

A revelação do mecanismo econômico que o Roberto considera ultrapassada, afinal, hoje em dia todo mundo fala em motivo econômico, não é uma verdade universal. O mecanismo econômico continua sendo encoberto e neonaturalizado. As pessoas até falam: "é dinheiro, é dinheiro, é dinheiro". O que eu quero dizer é o seguinte: na época do Brecht, você dizer que "a guerra é causada por dinheiro" era mais chocante do que hoje. Hoje em dia, as pessoas falam que "o governo americano invadiu o Iraque por petróleo". Todo mundo parece que sabe disso e não significa nada. Só que você não pode reduzir o Brecht à desvendação do mecanismo econômico, não era esse o fato crucial ali.

Então, algumas das ilações do Roberto para balizar a crítica dele ao Brecht são parciais. Elas forçam um pouco a nota para gerar o debate. Mesmo a afirmação de que o feito estético permanece enquanto o mecanismo político está ultrapassado. Ele lê um pouco como Adorno ali. Ele está usando Adorno para criticar Brecht, em parte. E também não é verdade isso porque... enfim... eu acho que não dá para responder tão

rápido, mas tem uma série de razões. No texto da *Comédia do Trabalho* eu respondo um pouco isso, no Caderno de Apontamentos, naquele texto final.

E a questão não é ser atual. A questão é que o próprio Brecht planejou a necessidade de atualizar a obra dele. A obra dele é sempre atual e não atual. Porque ela pede atualização. Fazer qualquer uma dessas peças exige que você as repense para hoje. Fazer o *Círculo de Giz* exige, para mim, repensar o sentido dessa peça hoje, senão eu não faço bem.

Gostaria de pedir que você falasse um pouco no geral para fechar a entrevista, então. Como você faria uma avaliação desses 10 anos e as perspectivas para os próximos trabalhos?

Olha, eu acho que, na verdade, o que a gente podia ter feito... Quer dizer, eu comecei com teatro de modo muito amador, como eu disse. E acho que foi isso que fez com que eu tivesse gosto de fazer e tivesse feito essas coisas boas que o Latão fez. Se a gente considerar a precária situação econômica em que a gente trabalhou, se a gente considerar a situação do teatro no Brasil (que é muito precária) e do teatro nos dias de hoje diante dos outros meios de comunicação, as conquistas do Latão são surpreendentes, por um lado. Por outro lado, elas são irrelevantes. O que eu quero dizer é o seguinte: do ponto de vista social, se você for olhar o que você tem, o que o teatro pode dar hoje, é surpreendente o que a gente conseguiu. Eu acho que a gente conseguiu muito do que o teatro pode dar hoje. É um grupo que viajou, fez outros países, tem reconhecimento internacional, é tema de tese, várias já. Este mês, mais uma tese será defendida sobre o Latão na USP. O mês passado foi uma, o mês anterior outra. Na Alemanha já foi, tem um livro da Uta na Alemanha que tem um capítulo sobre a gente.

É uma produção que tem um reconhecimento crítico acima do comum. Por outro lado, o teatro virou uma arte que não tem grande alcance social. É mínimo, é pequeno. Então, tem aí certa irrelevância da condição do teatro hoje. Não é nisso que a gente tem que pensar. A gente não tem que fazer para ter relevância ou não, a gente tem que fazer para produzir uma grande coisa e poder registrá-la. É por isso que eu resolvi fazer o processo dos dez anos: é uma forma de documentar essas conquistas para que elas sejam transmissíveis. Porque eu sinto que, como o fenômeno teatral é

volátil, ás vezes, as conquistas não ficam transmissíveis. Só quem viu tem esse impacto, mas, depois, você vai ver que o discurso já não dá conta, que as fotos não dão conta, que o vídeo não dá conta. É preciso criar novos jeitos de dar conta da transmissão. Porque ou ela se dá em quem está no corpo a corpo (esse sim leva para o outro trabalho) ou ela, às vezes, não se dá.

Eu estou querendo cuidar disso. O projeto *Latão 10 anos* tem como objetivo cuidar da transmissibilidade do acúmulo de trabalho e de experiências que a gente teve nesses dez anos. Esse acúmulo que eu vejo no Ney, na Helena, no Martin, no Márcio, em mim. Eu acho que isso precisa ser preservado em um meio em que alguém pegue isso e ajude a pessoa a trabalhar. No fundo, esse é o plano para esse período nosso de continuidade.

Ao mesmo tempo, eu não estou trabalhando só para o passado. Eu estou querendo, nesse período, aprender a possibilidade de usar outras ferramentas de produção cultural como o vídeo, o cinema. Então, a gente está usando esse projeto também para aprender um pouco a atuar em outras vias. E aí, o vídeo e o cinema vão ser vias que serão levadas adiante nos próximos anos, eu acho que tudo indica isso. Não é deixar de fazer teatro, mas, além de fazer teatro, fazer, de vez em quando, outras coisas que tem um outro alcance, com um outro público que não é o nosso.

E, ao mesmo tempo, tem um desejo muito meu, pessoal, de retomar, de radicalizar essas frentes de atuação. Eu sinto que a frente de atuação no mundo, por exemplo, do vídeo exige uma organização econômica mais forte. A gente precisa ter uma base econômica que permita a gente atuar em outros mecanismos. No fundo, para poder ser autosuficiente na produção. O que eu quero é não ignorar o fato de que estamos em um sistema de produção capitalista e de que precisamos de capital para produzir bem, para ter autonomia artística. Então, eu quero organizar essa base produtiva melhor. E isso eu estou fazendo com o João, com a nossa equipe aqui. Começar a ter uma estrutura econômica que permita vôos livres mais experimentais e com dinheiro para isso. E, de outro lado, eu quero retomar aquilo que, pra mim, é a base, o coração, o alimento do trabalho, que é uma relação amadorística com as coisas. Trabalhar com grupos de jovens atores, grupos amadores no MST. Eu estou querendo voltar a ter uma atuação de militância prática, sem fins de resultado, sem fins lucrativos. Para poder fazer os extremos um alimentar o outro. Um extremo de produção de ponta com base econômica forte e um extremo de produção amadorística voluntária com movimento social. São meus planos para logo.

E, no meio do caminho, uma experiência como essa, o *Círculo de Giz,* que é um pouco de cada um: um pouco de gosto e um pouco de uma estrutura econômica boa. E vai ficar uma coisa especial, essa peça. Vai ficar linda.

Esse projeto 10 anos inclui o que?

São sete DVDs, dois livros e um CD. Vamos conseguir até julho do ano que vem. E o *Círculo de Giz*, que era uma coisa extra dez anos, mas que virou uma parte dos dez anos também.

ANEXO 2 – MÍDIA

2.1 CRÍTICAS E REPORTAGENS SOBRE PEÇAS DA COMPANHIA DO LATÃO

Ensaio para Danton

2.1.1. PEÇA DISCUTE REVOLUÇÃO IMPOSSÍVEL

por Mariângela Alves de Lima. O Estado de São Paulo, São Paulo, 08 nov. 1996.

"ENSAIO PARA DANTON", DIRIGIDA POR SÉRGIO DE CARVALHO, REVISITA OBRA DO ESCRITOR GEORG BÜCHNER.

A transposição de uma peça para o palco revela, bem o sabemos, apenas parte das incontáveis possibilidades de um texto. Ainda assim, prudentemente, o diretor Sérgio de Carvalho faz questão de deixar claro que o seu trabalho se intitula Ensaio para Danton. Expressa assim o temor reverente, comum entre os artistas da cena, quando ousam abordar grandes peças, obras emblemáticas da dramaturgia ocidental. E é esse o caso, sem dúvida, de A Morte de Danton, esplêndida peça escrita pelo alemão Georg Büchner entre 1834 e 1835. Ao dramatizar o período jacobino, a peça tornou-se uma estrutura modelar. Equilibra documento histórico e reflexão, fato político e destino individual, tempo histórico e tempo interior. Quase todos os problemas cruciais da sintaxe teatral estão prefigurados e harmoniosamente solucionados nessa obra.

A amplitude do espectro de temas e soluções deve ser mesmo assustadora. Nessa encenação, que se apresenta como ensaio, a integridade do protagonista é preservada. Danton é o homem exausto, saciado dos seus apetites e do sangue alheio e agora vazio da paixão revolucionária. Entra em cena cansado da fúria ativista da sua época e, em torno dele, o espetáculo faz gravitar a sedução da inércia. Há lentidão nos diálogos e suavidade nas vozes, como o que ocorre na antecâmara dos agonizantes. As canções populares são entoadas como elegia, e mesmo as manifestações de ternura e erotismo entre os que vão morrer sugerem um convite gentil ao jardim da morte.

No espetáculo, o tema privilegiado é o da revolução impossível, uma escolha perfeitamente sintonizada com a experiência contemporânea. A partir desse recorte, são eliminadas as caracterizações panorâmicas do Terror. Espectadores e intérpretes partilham o pequeno espaço do palco, quase íntimo. Os diálogos têm uma tonalidade confidencial, há a luz de chamas iluminando detalhes de expressões faciais para evidenciar que a História marca não apenas o corpo, mas também o espírito dos que a lideram.

Além desse círculo íntimo há o território do político, mais ardente, animado ainda pela paixão do jacobinismo. Mesmo aí, entretanto, a figura do Robespierre sugere a necrose do idealismo. Também entre os próceres do Terror se pressente uma brisa tumular.

Ao reduzir e aprofundar o tema da desesperança, o espetáculo constrói uma unidade densa e coerente. Nenhuma grande figura se destaca do conjunto, porque todas são impulsionadas pela percepção e pelo sentimento do fracasso coletivo. As composições de personagens são límpidas, homogêneas, bem alicerçadas na matéria do texto. A austeridade visual da cena tem o mérito de destacar o bom trabalho dos atores.

Embora Cautelosamente definido como um esboço, o trabalho avança a um segundo tema sem conseguir delineá-lo com a mesma profundidade conferida ao tema do desalento ideológico. As cenas nas quais Büchner enfoca a alienação popular têm um sinal duplo: o sofrimento do povo e a ferocidade do povo. Ao mostrar apenas uma face da moeda (a da miséria), o espetáculo desequilibra uma importante complementaridade.

Ensaio para Danton é um tipo de experiência que não pretende alterar convenções ou faturar os sentidos do espectador. É, antes, a persistente investigação da sensibilidade contemporânea por meio de uma grande peça. O espetáculo tem o diâmetro de um poço: é preciso debruçar-se e contemplar o fundo.

2.1.2. DANTON ENFRENTA TRIBUNAL DO TERROR

por Aguinaldo Ribeiro da Cunha. *Diário Popular,* São Paulo, 13 nov. 1996.

LÍDER REVOLUCIONÁRIO DEFENDE OS IDEAIS DE LIBERDADE E IGUALDADE NA FRANÇA.

O pequeno palco do Teatro Cacilda Becker é transformado, durante a representação de Ensaio para Danton, no tribunal revolucionário que julgou, durante o terror, a esse que foi um dos grandes líderes da Revolução Francesa. O texto clássico de Georg Büchner (1813-1837) - A Morte de Danton - foi adaptado pelo diretor Sérgio de Carvalho em forma de ensaio, apresentado, a cada sessão para no máximo 35 espectadores - sentados em duas arquibancadas circulares, dispostas no palco. À frente, a platéia vazia, ocupada ora pelos parlamentares da época da Revolução, ora pelos espectadores da execução dos líderes revolucionários.

O texto discute duas posições antagônicas de ver e fazer o processo histórico. A de Danton, revolucionário de primeira hora, republicano, inimigo ferrenho dos reis e do antigo regime, para quem a Revolução deve trazer liberdade e felicidade ao povo. E a de Robespierre, também revolucionário, mas de um modo diferente, rígido, puritano, intolerante, para quem a Revolução deve, tão somente, expurgar seus inimigos. Danton pensa no futuro, pensa, sobretudo, na vida. O processo revolucionário, para ele, tem um objetivo claro e limitado no tempo e no espaço: a queda da tirania e a liberdade do povo. Como lutador, é forte destemido, inconseqüente. Robespierre ao contrário, vive o presente, aspira a perpetuar a tirania revolucionária - que substitui, durante algum tempo, a tirania da realeza - e contenta-se com o sangue derramado. Com isso, para ele, a Revolução cumpre seu papel. Não é um lutador, é um político, hábil, dissimulado.

A luta entre ambos - sem vencedor, aparentemente - deu à Revolução Francesa um rumo diferente do originalmente previsto. Danton é guilhotinado em maio de 1794 e

Robespierre o segue, três meses depois. O terror eliminara, num curto espaço de tempo, a realeza, a nobreza, o clero conservador, a burguesia moderada e, enfim, os próprios revolucionários. Talvez em nenhum outro momento da história houve um movimento de tal força, que acarretou mudanças tão profundas e radicais como a Revolução Francesa. A queda de Robespierre abre caminho para a normalização do processo revolucionário, para sua assimilação pela sociedade da época, não só na França como em toda a Europa: é uma vitória póstuma de Danton, um líder sem dúvida radical, acusado de moderação somente para justificar sua morte.

A adaptação de Sérgio de Carvalho trouxe-nos o melhor de Büchner, o primeiro dramaturgo coerente do teatro do absurdo, nas palavras de Sábato Magaldi. Sua direção deu ao espetáculo intensa teatralidade, que estabelece forte comunicação com o público. É um espetáculo de impacto, poético, que sabe utilizar bem todo o belo espaço do Teatro Cacilda Becker (dos jardins ao palco) e o ótimo elenco que revive para o público essas extraordinárias figuras da Revolução. Atores jovens, talentosos, muito bem preparados. Um dos bons espetáculos da atual temporada.

2.1.3. O PRAZER DE PODER RECOMENDAR UM BOM ESPETÁCULO

por Carmelinda Guimarães. *A Tribuna,* Santos, 01 nov. 1996.

"ENSAIO PARA DANTON" REÚNE TUDO DE BOM.

O teatro é uma arte tão complexa que sempre considerei como grande qualidade do crítico a paciência. Paciência porque para encontrar uma boa obra o crítico assiste a pelo menos 100 peças entre fracas e ruins. Como um garimpador, ele vai separando pedra e areia em muitas peneiras, até encontrar uma gema valiosa. Mas, quando encontra, a recompensa é tão grande que vale por todo o tédio do trabalho anterior.

Ensaio para Danton é um destes casos raros. Fui até a Lapa atraída pelo nome do diretor da peça, Sérgio de Carvalho, que até agora dirigiu apenas um espetáculo, O Catálogo, de Jean Claude Carriére, apresentado em santos durante o Porto Cultural. A casa é fora do circuito teatral, mas Sérgio é um intelectual sério, que respeito, por isso fui em busca deste teatro de bairro, que fica na rua Tito, o Cacilda Becker.

Uma tarde de domingo, horário publicado errado. Cheguei ao teatro uma hora antes, foi difícil encontrar o local. Mas, a satisfação de garimpar uma obra digna do leitor inteligente recompensou, de longe, o esforço.

É uma peça para se recomendar com prazer. Ensaio para Danton reúne tudo: um bom texto, bem entendido e dirigido de forma brilhante, com interessante concepção cênica, bem interpretado, trazendo uma discussão lúcida e contemporânea sobre a revolução francesa.

O melhor trabalho de questionamento político que vejo desde a queda do muro de Berlim que pôs em pauta a falência do sistema comunista russo. Sérgio faz uma leitura ampla e profunda do texto de Büchner, dando a ele uma dimensão atual e humana, sobre a violência dos processos revolucionários.

Sérgio introduz o espectador pela entrada dos fundos do teatro, colocando-o no palco, olhando nos olhos dos atores, que têm interpretações limpas e interiorizadas, vestem

figurinos simples e de refinado bom gosto, usando soluções de cenografia despojadas, feitas a partir dos próprios urdimentos do palco. Tudo simples e genial.

Depois, ele desloca o espectador para a platéia, assumindo lugar que havia sido da assembléia popular, para assistir - então como cúmplice - a execução de Danton. Tão essencial como o teatro de Grotowski colocado novamente em discussão, depois da visita recente deste grande diretor polonês a São Paulo. É tudo tão bom que nem quero falar demais, para deixar ao leitor a mesma sensação de prazer da descoberta que tive.

Acrescento apenas alguns dados sobre Büchner, que merece ser mais conhecido.

Büchner - apresentado usualmente como um dos mais importantes do romantismo alemão, Georg Büchner (1813-1837) foi com efeito um anti-romântico em seu ambiente romântico, como classifica John Gassner. "Sua filosofia do caráter, que brotava da perspectiva da ciência mecanicista do século XIV, constitui uma nítida ruptura com o heroísmo da tempestade de ímpeto. A Morte de Danton, com seus retratos de Danton e Robespierre, ambos apanhados pelo redemoinho da revolução desenfreada, exemplifica sua visão determinista".

"Os indivíduos - escreveu Büchner explicando-se - não passam de rebentações de uma onda; a grandeza, do mais puro acidente; a força do gênio, uma peça de marionetes; a luta de uma criança contra uma lei de ferro".

Foi agitador político, médico e filósofo, morreu muito jovem. Escreveu apenas três peças de teatro que lhe conferem um lugar importante dentro da dramaturgia mundial: Woyzeck, Leonce e Lena, A Morte de Danton. A modernidade de seus temas, como a solidão, a dificuldade de comunicação, a luta política tem a força do melhor teatro contemporâneo. Em A Morte de Danton é a dialética das revoluções que é posta em discussão.

É atribuído a este texto uma influência de Hamlet, de Shakespeare, no caráter melancólico do personagem impotente diante do momento sanguinário da revolução. Robespierre é sua antítese: em nome da virtude, torna-se o braço forte do terror.

Ficha técnica - A Morte de Danton, de Georg Büchner, tradução de Christine Roehring e Marcos Reanux. Direção e dramaturgia de Sérgio de Carvalho. Cenografia e figurinos de Márcio Medina, música original de Lincoln Antônio. Elenco: Georgette Fadel, Gustavo Bayer (excelente ator santista), Gustavo Machado, Maria Tendlau, Marilza Batista, Nelli Sampaio e Otávio Martins. No Teatro Cacilda Becker, à Praça Alfredo Weisfolg s/n, Lapa, esquina de rua Tito com Caio Graco, tel (011)864-4513. De quinta a sábado às 21 horas e domingos, às 20 horas. Ingressos a R$7,00 e R$3,50

2.1.4. ENSAIO PARA DANTON: REVOLUÇÃO É MAIS QUE UM EVENTO DE MASSA

por J.V.L., *Jornal do Commercio*, Recife, 25 nov. 1997.

Mesmo se o festival de teatro terminasse hoje, Ensaio para Danton, que foi apresentado em quatro sessões na noite de ontem e do domingo, no Teatro do Parque, já teria sido motivo de honra para justificar a realização deste evento. O espetáculo é um impressionante exercício de matemática teatral, onde tudo funciona, da adaptação do texto às intervenções musicais, passando pela atuação do elenco e as imagéticas soluções encontradas pelo diretor Sérgio de Carvalho para reproduzir as cenas de multidão.

Ensaio para Danton é uma adaptação de A Morte de Danton, a primeira das únicas três peças escritas pelo dramaturgo alemão Georg Büchner (1813-1837), mais conhecido por Woyzeck. A ação se passa durante a Revolução Francesa, rebelião política e social que aconteceu na França do século 18 e que, com apoio popular, derrubou a monarquia e instaurou a república.

Para alguns historiadores, inclusive, a Revolução francesa é o auge de um movimento revolucionário global, que repercutiu até no Brasil. A trama centra-se na figura de Danton (1759-1794), um jovem revolucionário perturbado com proposições dialéticas não compreendidas por seus companheiros de luta. O pano de fundo é este e estão em jogo aí valores definitivos como honra, integridade, liberdade, fraternidade e coragem.

O mais interessante desse brilhante texto - daqueles que devem ser lidos em casa e ter alguns de seus diálogos em agenda - é que ele humaniza esse processo político, contemporaniza-o e acrescenta-o de valores outros. A revolução, afinal, é muito menos um evento de massa que a necessidade individual de transformação. E a retórica, nesse caso, pode ter grande força numérica. A discussão ainda se amplia quando lembramos que a transformação pode começar dentro de casa, diante de casamentos frustrados e de relações sustentadas por posturas hipócritas.

Sérgio de Carvalho, professor, jornalista e encenador de apenas 30 anos, desenhou um espetáculo que flerta com as teorias de Bertolt Brecht na condução de uma narrativa onde o personagem (Danton) não é sujeito absoluto, individualizado, e sim objeto de forças externas, de ordens econômicas e sociais. Sua problemática é expandida e para este universo que ele se move e se confronta.

A encenação também recorre ao distanciamento, quando o elenco deixa claro ao espectador - disposto no próprio palco, em arquibancadas - que se trata de um laboratório filosófico, e ainda quando explicita a arquitetura das cenas. Mas o controle emocional do elenco e a atmosfera sugerida afastam qualquer idéia de frieza. A atmosfera, inclusive, é reforçada por um apuradíssimo trabalho de iluminação e de marcações criativas, como aquela onde ele sugere a guilhotina utilizando-se das bambolinas (tiras de pano, geralmente pretas, que atravessam o palco no sentido longitudinal) do palco.

Quando à atuação do elenco, sem arestas. Mas, sem dúvida, a preparação vocal, física e gestual do protagonista Gustavo Bayer é uma das mais impressionantes caracterizações dos últimos anos no teatro brasileiro. Percebe-se em todo o espetáculo a mão do diretor, inclusive na direção de atores, mas estes estão absolutamente personalistas em suas composições. Para rever sempre que puder.

2.1.5. ALMAS REVOLUCIONÁRIAS
por Diário de Pernambuco, Pernambuco, 25 nov. 1997.

O espírito humano. As fissuras de caráter, os defeitos, as covardias. As utopias, as dignidades e grandes atos de coragem entram em confronto no espetáculo Ensaio para Danton, da Companhia do Latão de São Paulo. Apresentada domingo e segunda, a peça rompe com o tradicional (diga-se com linguagem fácil, com a digestão que parece fazer libertar os músculos, mas não chega à essência) e exige a participação do público nesse mergulho no território da alma. A montagem começou nos jardins do Teatro do Parque e o elenco conduziu o público ao palco, onde personagens angustiados desfilam suas angústias, expõem o desespero do existir e tentam mudar o rumo da história.

Baseado na peça A Morte de Danton, de Georg Büchner, com direção de Sérgio de Carvalho, a peça é uma pequena jóia teatral para tocar qualquer coração não ressequido pelo tempo, pela miserabilidade de desprovidos e de donos de gordas contas bancárias. E toca. Ninguém escapa, mesmo os que fingem que a vida é uma escada e o destino é chegar ao topo.

Todos, um dia já foram atingidos por uma notícia de um crime, de uma traição de um amigo, de uma injustiça, do sacrifício de inocentes em prol de causas nem sempre nobres. Muitos podem ter passado por isso. Outros só ouviram falar. Mas o ser humano ainda tem a capacidade de se indignar. (Esperamos)

REVOLUÇÃO
A montagem evoca os personagens da Revolução Francesa. Robespierre, de Büchner, instala o terror em nome da virtude. Cabeças são cortadas a partir da interpretação de grupos que chegam ao poder. Danton, o personagem central, fracassa e arrasta o espectador para a morte com ele.

Nesse Ensaio, Danton aparece romântico, remetendo ao quase barroco Hamlet. Idealista, como poucos destes tempos. As tensões sociais estão dentro e fora do espetáculo. Projeta para o grande teatro do mundo, onde muitas vezes somos apenas marionetes. Marionetes do destino, que parecem fadados ao fracasso. Mesmo para quem pensa que venceu a revolução.

Diante da morte, lembramos da provisoriedade da existência. Diante da representação, lembramos do lado mais humano desprezado pelo cotidiano da sobrevivência. Entre as grandes agonias e decisões dos personagens da Revolução Francesa, a Cia do Latão desmonta atos cotidianos incorrigíveis entre covardia e o desejo de vencer (vencer o que?) para ficar na história, numa tensão entre política e poesia. O recado está dado.

Ensaio sobre o Latão

2.1.6. METALINGUAGEM - TEORIA DE BRECHT EM TRAGÉDIA DE SHADESPEARE - "ENSAIO SOBRE O LATÃO"
por Alberto Guzik. *Jornal da Tarde,* São Paulo, 27 nov. 1997.

Sérgio de Carvalho, jovem teórico e diretor teatral, dá mais um passo para a concretização de seu projeto cênico, que interliga criação e reflexão. Ele já havia demonstrado ambição e fôlego em Ensaio para Danton. Agora, em colaboração com Márcio Marciano, volta a atenção para textos de Brecht (A Compra do Latão) e Shakespeare (Hamlet).

A partir da junção da obra teórica de Brecht e de fragmentos da tragédia de Shakespeare, Carvalho e Marciano elaboraram Ensaio Sobre o Latão, em cartaz aos sábados e domingos no Teatro de Arena Eugênio Kusnet.

Bertolt Brecht concebeu a Compra do Latão como um debate sobre maneiras e formas de produzir teatro, sobre os usos políticos e sociais que se pode fazer dessa arte. Por seu lado, Hamlet é a tragédia da dúvida, põe em questão o sentido do ser, da razão da vida.

Canalizando esses dois veios para seu Ensaio sobre o Latão, Carvalho e Marciano traçaram uma fascinante análise da atividade teatral. Uma cortina pode transformar-se em um manto real, uma escadinha de dois degraus, em um trono. No palco, seis atores talentosos, bem preparados, encarregam-se não só de dar vida às personagens, mas também de mostrar as técnicas do teatro em ação.

Ensaio Sobre o Latão é um espetáculo de idéias. Mas nem por isso é estático. Não há um só momento aborrecido na produção. Intérpretes talentosos encarregam-se disso.

2.1.7. ESPETÁCULO QUESTIONA FUNÇÃO DA ARTE

Por Mariângela Alves de Lima. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 19 set. 1997.

Montagem da companhia do Latão mostra como a criação se transforma sob o influxo de um propósito, polarizando duas concepções hegemônicas nos palcos: o drama filosófico existencial e o épico.

É inquestionável o lugar privilegiado que Bertolt Brecht ocupa no panteão dos grandes artistas deste século. Não é tão líquida e certa a sobrevivência de sua teoria da comunicação teatral. Fundamentada na crítica das relações sociais sob o capitalismo e tendo como horizonte a construção do socialismo, todas as suas propostas convergem parta a funcionalidade da arte. É inevitável, portanto, que a reverberação da sua teoria sobre a prática teatral se tenha atenuado com o enfraquecimento real do projeto socialista. Além do aspecto de instrumento para a transformação da sociedade há outras possibilidades para a apropriação eficaz das idéias brechtianas. Nos textos em que propõe a fragmentação de tempo e espaço, na ironia que utiliza como método para aclarar a relação entre o sujeito e a história e no detalhamento dos elementos de composição do espetáculo, reconhecemos lições úteis que o teatro contemporâneo tem utilizado com freqüência. Nem sempre para propor um futuro melhor e, com freqüência, para expressar o que Gerd Bernheim denomina de niilismo ocidental.

A recém-fundada Companhia do Latão não parece interessada, por enquanto, nas aplicações formalistas da teoria brechtiana. Enfrenta, em um espetáculo definido como experimento, a questão essencial da função da arte. Sob o eleito desse

questionamento - feito com as palavras de Brecht - são recriadas cenas de Hamlet. Dessa forma, o espetáculo polariza duas concepções teatrais hegemônicas: o drama filosófico existencial e o teatro épico, que religa a consciência às condições concretas do tempo histórico.

A graça desse experimento é mostrar para o público de que forma a criação se transforma sob o influxo de um propósito. Quando alguém pergunta por que se representa, as cenas adquirem consistência e poder de comunicar. Ainda assim não somos arrebatados pelo conflito do príncipe ou pela ambição do rei, porque a força mais definida do espetáculo é a concentração e a seriedade com que os atores que não fazem as cenas participam silenciosamente da recepção. A produtividade do trabalho criativo, capaz de amparar uma invenção ou esvaziá-la de encanto se a interpretação não tem objetivo, é a forma de sedução que o trabalho propõe. O caráter exemplar de espetáculo completa-se porque todos os integrantes do grupo têm um excelente preparo técnico para transitar entre a dramatização que acontece no Hamlet e o tom mais realista dos diálogos brechtianos. A exemplo das peças didáticas de Brecht, trata-se de uma lição econômica, bem-estruturada, com um eleito estético que nasce da precisa coerência dos termos.

A relação que estas idéias possam ter com este tempo e este espaço é insinuada por intermédio de figuras extraídas da marginalidade paulistana. Ainda documentais, coladas à realidade de que foram extraídas, esses personagens são mais uma indicação do que se pretende do que uma elaboração cênica coerente com a linguagem do espetáculo. Falta-lhes uma certa deselegância teatral. Um pouco polidos demais, inspirados talvez nas imagens do entre-guerras europeu, os jovens intérpretes não parecem à vontade para representar a frenética agitação da noite subtropical.

2.1.8. PEÇA ATUALIZA TEXTO DE BRECHT

por *Diário Popular,* São Paulo, 23 ago. 1997.

Ensaio Sobre o Latão utiliza obra do alemão para provocar reflexão no público

Os ensaios de uma peça podem ser a própria peça. Assim como o teatro pode ser razão e finalidade do próprio teatro. Partindo destes conceitos, Ensaio Sobre o Latão, dirigido por Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, a partir de um texto teórico inacabado de Bertolt Brecht (A Compra do Latão), estréia hoje, no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, com uma proposta cênica: usar os conceitos do dramaturgo alemão para, através de sua utilização nos ensaios de um espetáculo clássico, despertar o senso crítico do espectador.

A montagem divide-se em quatro noites de ensaios regidos por uma série de discussões (da crítica ao naturalismo ao conceito de arte atemporal). Da soma entre estes segmentos surge a proposta de fazer o teatro assumir-se como tal. Não se busca iludir o público, mas mantê-lo em alerta, consciente de que aquilo é teatro. "Compartilhamos com o espectador as regras da construção de um espetáculo", afirma o diretor Sérgio de Carvalho. "Ninguém engana ninguém. Queremos proporcionar o prazer do entendimento".

Carvalho acredita na idéia de que, para atrair o público para o teatro, este precisa ser compreendido. "Os atores não passam por uma metamorfose, mostram o ser humano por trás deles", explica Otávio Martins, um dos integrante do elenco. Ele explica que, no texto original, não há diálogos, apenas tópicos, esboços de idéias. Coube à Companhia do Latão, que vem trabalhando com pesquisa cênica para incorporar o resultado em futuros espetáculos, dar um formato dramatúrgico.

A companhia prepara para até o fim do ano dois espetáculos calcados nas pesquisas realizadas nos últimos seis meses: Santa Joana dos Matadouros, do próprio Brecht, e Fausto, de Goethe e Marlowe. Ensaio Sobre o Latão, em relação aos próximos trabalhos, será um alicerce. Brecht, a diretriz. "Queremos manter o espectador com uma postura crítica em relação ás montagens", afirma Martins. "Para chegarmos a isso, temos de mantê-lo a distância, causar estranhamento".

O Nome do Sujeito

2.1.9. PAULISTAS ENCENAM ESPETÁCULO
por Ivana Moura. *Diário de Pernambuco*, Recife, 15 mar. 2000

A Cia do Latão, de São Paulo, investe na experimentação e pesquisa fontes diversas de construção dramatúrgica e cênica para entender a realidade contemporânea. Em 1998, o diretor Sérgio de Carvalho e seus atores faziam laboratório para um trabalho sobre o mito de Fausto. A certa altura, o grupo chegou à conclusão que não interessava trabalhar com esse mito de uma forma geral, mas de uma abordagem brasileira. "E nesse sentido Gilberto Freyre é fundamental", ressalta o diretor. O espetáculo O Nome do Sujeito, que faz parte do repertório da companhia, inaugurou o projeto de formação da uma escrita teatral brasileira.
Foi a partir da leitura da obra de Freyre, Assombração do Recife Velho, sobre um barão perseguido pelo diabo, que O Nome do Sujeito ganhou outro rumo. Com o livro do sociólogo pernambucano na mão, a companhia passou a pesquisar o Recife do século passado, no período entre 1850-70. É uma forma de entender a modernidade brasileira, em suas bases conservadoras, arcaicas.
"O Nome do Sujeito não é um espetáculo histórico, mas tem influência de Casa Grande & Senzala, Sobrados e Mocambos e outras obras de Freyre", lembra Sérgio de Carvalho. A peça traça um painel com pessoas variadas. A história desse barão se passa em 1859 e é contada sob o ponto de vista dos personagens que o rodeam. Tem mendigo, escravo, português, que vem fazer dívida. O responsável por toda a trama da peça não aparece, é o anti-herói oculto.
Também há referência de outra crônica de Freyre, A Branca e o Bode Vermelho. A peça O Nome do Sujeito foi construída na sala de ensaios e estreou em 98, participou do Festival Recife do Teatro Nacional em novembro do mesmo ano e fez temporada em 99, em São Paulo e Rio de Janeiro. A peça entrou para o repertório do grupo, esteve em cartaz até o final do ano passado e é sempre solicitada para apresentações especiais em escolas e eventos.
Fundada em 96, a Companhia do Latão nasceu sob o signo da preocupação de refletir sobre temas atuais da vida social brasileira. Agora o grupo está debruçado sobre outro tema que tem a ver com o Brasil contemporânea. Trata-se da encenação A Comédia do Trabalho, nome provisório, que trata das relações trabalhistas no Brasil. O montagem vem sendo pesquisada por Sérgio de Carvalho, financiado por uma bolsa que ele ganhou do prêmio Vitae.

Fonte: MOURA, Ivana. Paulistas encenam espetáculo. Diario de Pernambuco. Recife, 15 mar. 2000. Viver.

2.1.10. O Recife do século 19 sob a ótica da Cia. do Latão
por João Luiz Vieira. *Jornal do Commercio*, Recife.

Uma das grandes expectativas deste 2º Festival Recife do Teatro Nacional é o espetáculo O Nome do Sujeito, da Cia. do Latão, de São Paulo, que conquistou público e crítica depois de suas apresentações na primeira versão do evento, ano passado, com Ensaio para Danton e Ensaio Sobre o Latão. A estréia será hoje, no semiconcluído Teatro Hermilo Borba Filho.

A obra é dirigida por Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano e se inspira na moderna Recife do século 19. A dramaturgia é assinada pelo próprio grupo, uma experiência que, por sinal, deverá ser repetida, até porque houve convites de duas editoras para publicação do texto. "Chegamos a um momento de grande maturidade profissional, a síntese de um aprendizado, e vamos apostar nesse modelo específico de dramaturgia", arrisca Carvalho.

A idéia foi maturada durante a passagem do grupo por essas bandas, em novembro de 97. Nas brechas das sessões, o grupo seguia por sebos e pelos mercados da cidade em busca de mais informações a respeito da ambiência específica e encontraram algumas pérolas, dentre elas o diário íntimo do engenheiro Louis Vauthier, quem construiu o Teatro de Santa Isabel e traçou um painel detalhista do Recife daqueles anos idos.

Algumas curiosidades: a peça transcorre entre 1850 e 1860, período em que o citado teatro foi inaugurado e, depois de uma encenação da ópera Fausto, foi incendiado. Foi a partir de Fausto, de Goethe, e de Assombrações do Recife Velho, de Gilberto Freyre, que a peça foi elaborada. "Mas as obras só deram o tom da narrativa, que é fragmentária. Trabalhamos a partir do improviso". Em linhas gerais, fala de um grupo de pessoas que circulam em torno de um barão influente, e de como eles interagem a partir dos preceitos dos ideais liberais. "Sobre as contradições do desenvolvimento".

Também estréia hoje a experimentação teatral de Henrique Rodovalho, mais conhecido como o coreógrafo da cultuada companhia de dança goiana Quasar. Pois ele decidiu encarar o conto A Terceira Margem do Rio, de Guimarães Rosa, e propôs o desafio ao ator Guido Correa, que, sozinho em cena, vai viver um homem que se muda para dentro de um rio e deixa um filho inconsolável. E não esqueça que é o último dia para ver Sobrados e Mocambos, da Cia. Teatro de Serpahim, a partir de obra de Hermilo Borba Filho.

Comédia do Trabalho

2.1.11. CIA DO LATÃO VAI ALÉM DA QUESTÃO ÉTICA
por Mariângela Alves de Lima. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 01 set. 2000.

"A Comédia do Trabalho" expõe, com admirável coerência, o atual estado do sistema produtivo.

Novo espetáculo da companhia do Latão, A Comédia do Trabalho é uma "construção radicalmente

coletiva", diz-nos uma publicação do grupo sobre o processo de trabalho. Isso quer dizer que a concepção e a formalização do espetáculo têm a impressão digital de cada participante do grupo no texto, na forma de interpretação, na música e na resolução visual das cenas. Ser e parecer, pelo menos neste caso, coincidem exatamente. É obra de um coletivo, de trabalhadores do teatro para trabalhadores em geral. Se o assunto é o trabalho, o espetáculo não se desvia da rota por um segundo. E, uma vez que o interlocutor desejado se define pela sua posição no sistema produtivo, não há lugar para manifestações de criatividade individual. Todas as cenas esclarecem um aspecto do mundo do trabalho, todos os intérpretes controlam a caracterização das personagens e situações para que se tramem, como pontos de um tecido, ao significado geral do espetáculo. Parte por parte, cena por cena, os elementos convergem para descrever o estado caótico do sistema produtivo na fase atual do capitalismo.

O substrato teórico da narrativa, como não poderia deixar de ser, é marxista. Ainda é a melhor explicação disponível para descrever a exploração e o descarte da força de trabalho. Cá estamos nós, acotovelando-nos ao maior "exército de reserva" da história da humanidade e quem quiser dar a isso outro nome gastará em vão seu baú de eufemismos. A Companhia do Latão quer falar sobre isso e quer, segundo afirma no seu Caderno de Apontamentos, dirigir-se às pessoas marginalizadas pelo capitalismo financeiro.

Tendo definido uma poética e concretizado um trabalho tão íntegro que não se pode detectar nenhuma fissura entre a idéia e o espetáculo, a Companhia do Latão encosta o seu público na parede. Não se trata de gostar ou não gostar, mas de concordar ou discordar. Quem acha que o capitalismo financeiro contém a promessa da distribuição posterior à acumulação discordará da perspectiva que contempla a fase atual de "busca exasperante da integração no mercado do trabalho". Tudo vai melhorar, dirão estes, é só uma questão de aumentar o bolo para depois poder dividi-lo. Aos que não conseguem entrever esse róseo futuro de equanimidade e insistem na singela pergunta "quem vai distribuir a renda?", o espetáculo serve magnificamente para simbolizar suas inquietações. Não há sujeitos no mundo do trabalho, não há um "quem". Há forças moldando o destino coletivo e, correspondentemente, há um espetáculo moldado sobre o desenho dessas forças. O trabalhador Núlio, encarapitado no último andar de um edifício prestes a suicidar-se é todos e ninguém, como são todos e ninguém os empregadores que trocam a empresa pela renda.

Seja qual for a reação do espectador, de empatia ou antipatia, o fato é que o espetáculo atual do grupo, mais do que os anteriores, nos conduz além da etapa de discussão de valores éticos, território que o teatro contemporâneo tem privilegiado quando se refere à vida social. A Comédia do Trabalho é factual na descrição das condições atuais do trabalho (o tratamento farsesco não se sobrepõe à explicação), explícita na condenação da especulação financeira e, de quebra, cética quanto aos benefícios do assistencialismo. Ridículo, na organização do espetáculo, não é o que é bom ou mau, mas o que não dá certo. Pôr o dedinho das boas intenções no dique que contém uma massa desempregada, por exemplo, não vai dar certo. Deve ser, no contexto do espetáculo, uma ação risível.

Coerência - De qualquer forma, um teatro militante, cujo objetivo transcende o circuito fechado representação-fruição, reverte produtivamente, para o meio onde procura desprender-se. Na admirável coerência entre teoria e prática, a Companhia do Latão produz um objeto estético sedutor pela sua inteireza, pelo perfeito ajuste da engrenagem e - não se pode deixar de reconhecer - pela beleza do raciocínio. É provável que Bertolt Brecht, ao arquitetar o teorema que é A Exceção e a Regra, não tenha previsto o belo efeito resultante da exposição de uma estrutura. Da mesma imprevidência sofrem os autores deste espetáculo proporcionando, além da diversão e do prazer que imaginaram, o prazer de contemplar soluções cênicas. A coincidência entre a mira e o alvo, sobretudo em meio a propostas estéticas infladas de redundância, é também um alívio estético.

O resto não é silêncio. Não há no teatro de hoje grandes formas teatrais hegemônicas e tampouco, pelo menos na intenção declarada dos artistas, um endereço certo para suas criações. Por essa razão, e uma vez que a vertente do teatro político vem perdendo relevo em meio à cacofonia das múltiplas poéticas, a nitidez e a força do espetáculo da Companhia do Latão tornam-se especialmente precisos. Alguém precisa falar disso, falar alto, falar bem, encontrar a formalização para o que todos sabemos, mas que é tão grande que parecia não caber mais no palco. Há a "condição humana" e há a história, o que não se pode mudar e o que se pode mudar. Por que a arte silenciaria sobre um desses termos?

2.1.12. COMÉDIA MOSTRA ANTAGONISMOS SOCIAIS

Por Aguinaldo Ribeiro da Cunha. *Diário Popular,* São Paulo, 24 ago. 2000.

Companhia do Latão encena, no Sesc Anchieta, A Comédia do Trabalho

Em A Comédia do Trabalho, obra na qual Brecht está presente de forma marcante, não apenas pelo seu método, mas pela inspiração do tema e pelo estilo da encenação, o elenco de cinco atores (Adriana Mendonça, Alessandra Fernandez, Heitor Goldflus, Maria Tendlau e Ney Piacentini), dirigidos por Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, colocam em cena uma contundente discussão sobre o desemprego e a estrutura social - com personagens construídos dialeticamente, coerentes com o texto e com a proposta da montagem.

A proposta é clara: um discurso anticapitalista - termo que se usa pouco, hoje em dia, para retratar a sociedade moderna, globalizada, neoliberal, afastada, aparentemente, das ideologias - com vistas a discutir a "nova construção do socialismo" - no dizer dos diretores. Portanto, algo inusitado e muito bem-vindo no panorama teatral atual, que é o teatro a serviço de uma causa (concordando-se ou não com ela, com essa causa, deve-se reconhecer que a ligação entre teatro e política, entre teatro e sociedade, resulta num trabalho de profundidade, de reflexão sobre o "sentido da vida" para nos reportarmos à peça ou sobre o fim da História - discussão ideológica, permanentemente posta em questão, intensamente atual).

Desemprego, luta de classes, opressão de uma classe pela outra, a máxima marxista da "exploração do homem pelo homem", a ausência de solidariedade (ou a exist6encia de um "humanismo" pobre e assistencialista, nada transformador), o lucro como fim primeiro da classe dominante, associada ao poder (isto, numa visão mundial, de submissão dos interesses e do capital nacional ao internacional), enfim, um mundo e uma sociedade extremamente materializados, sem elevação de princípios e de valores que os tornem mais justos e dignos, todas essas questões, e outras afins (algumas, a nosso ver, um pouco forçadas e fora de foco, como a que envereda por um caminho algo escatológico), estão presentes neste texto forte, ideológico, com uma visão ácida da realidade, aliando posicionamento político e crítica social. O fato de o texto ser uma comédia - gênero propositadamente escolhido pela companhia, para trilhar um caminho até então desconhecido pelo grupo - merece registro à parte.

A direção de Sérgio de Carvalho e de Márcio Marciano conduz o espetáculo a evidenciar, todo o tempo, essa crítica à atual sociedade - como se lê no Caderno de Apontamentos, o objetivo é tentar encenar "antagonismos sociais no atual estágio financeirizado do capital" para estabelecer um "diálogo com a realidade social". Este objetivo é plenamente atingido - num palco bem iluminado por Paulo Heise, com cenografia integrada e figurinos de Márcio Medina e direção musical de Walter Garcia e Lincoln Antônio (a música é elemento com marcante presença no espetáculo, o que nos reporta mais uma vez ao modelo brechtiano e às montagens do teatro político dos anos 60).

A teorização de todo o trabalho da companhia, publicada no Caderno de Apontamentos e a revista Vintém, sobre teatro e cultura brasileira, que está em seu terceiro número, representam mais um avanço no trabalho desta ótima companhia.

Companhia faz um teatro popular autêntico

A Companhia do Latão, formada em 1997, estreou no cenário teatral com Ensaio sobre o Latão, adaptação de A Compra do Latão, de Bertolt Brecht. Embora anteriormente o mesmo grupo tenha feito Ensaio para Danton, de Büchner, foi com o Latão que Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, juntamente com o núcleo de atores, deram início ao trabalho da companhia, ocupando durante certo período o Teatro de Arena Eugênio Kusnet com um projeto mais abrangente, que incluía apresentação de espetáculos, leitura de textos e a publicação da revista teatral Vintém. O trabalho do grupo prosseguiu com a encenação de uma outra peça de Brecht (Santa Joana dos Matadouros) e de uma criação coletiva baseada em Gilberto Freyre e Goethe (O Nome do Sujeito).

A quarta montagem desse grupo sério e consistente é, novamente, uma criação coletiva, A Comédia do Trabalho, em cartaz no Teatro Sesc Anchieta, originada de trabalho desenvolvido pela companhia em oficinas realizadas na Oficina cultural Oswald de Andrade. Um trabalho autoral conjunto, diferente do anteriormente feito em O Nome do Sujeito, incorporando novos elementos, dentre os participantes das várias oficinas (trabalho do ator, iluminação, produção, direção cênica, teoria crítica, cenografia e figurino e video-documentário) e procurando estabelecer uma linha divisória mais acentuada entre a dramaturgia e a encenação.

O trabalho da Companhia do Latão e o merecido prestígio do qual desfruta, nestes quatro anos de existência assenta-se em três pontos: em primeiro lugar, como bem salienta a atriz Maria Tendlau no Caderno de Apontamentos editado como roteiro explicativo do processo de criação da atual montagem, a companhia possui um projeto, que extrapola os limites de cada espetáculo apresentado e a norteia na definição de seu perfil enquanto grupo teatral e na busca de repertório - todas as companhias que se firmaram na história do teatro brasileiro também tiveram um projeto artístico bem definido, que as

caracterizava no cenário teatral; esse ponto é básico e marca a Companhia do Latão, positivamente, no cenário atual de nosso teatro.

Em segundo lugar, pela opção em realizar um teatro político, não partidário, mas político no sentido próprio, específico, da palavra (diferentemente de outros grupos, como o Oficina, que realiza um teatro político-cultural, da maior importância, o Tapa, também muito consistente, mas voltado mais para a dramaturgia e a estética, ou, ainda, o teatro da Vertigem, fortemente político, mas num sentido crítico, de denúncia) - isto fica muito claro na escolha de Brecht como referência maior da companhia e na apresentação de um texto como A Comédia do Trabalho, que representa a volta do teatro politicamente engajado, dominante na cena brasileira na década de 60; em terceiro lugar, por aliar à preocupação política uma pesquisa artística, pesquisa de linguagem cênica, inovadora, que impulsiona o trabalho do grupo na descoberta de novas fontes e de novas vertentes em sua trajetória - como a da pesquisa da linguagem para um teatro popular autêntico.

2.1.13. DO RISO NO MUNDO SELVAGEM

por Fernando Peixoto. *Revista Bravo,* São Paulo, set. 2000.

Em A Comédia do Trabalho, a companhia do Latão aprofunda com brilho uma linha estética que combina humor e crítica social

Brecht sempre defendeu o humor como um dos recursos para provocar uma reflexão crítica e dialética no espectador. Chegou mesmo a afirmar que "um teatro onde é proibido rir é um teatro do qual se deve rir. As pessoas sem humor são ridículas". Em A Comédia do Trabalho, a companhia do Latão, de São Paulo, radicaliza a utilização dos elementos cômicos enquanto dramaturgia e encenação: os intérpretes criam personagens e situações que fazem o público rir durante todo o espetáculo. Mas, na verdade - e um deles diz isto à platéia no início da peça -, estamos diante de uma terrível tragédia agressiva e selvagem.

A opção pela comédia, que pode parecer um paradoxo, é a deliberada busca de uma linguagem cênica capaz de levar o espectador a uma compreensão mais aprofundada e reveladora de muitos problemas trágicos de nossa realidade cotidiana. Esta é efetivamente a "tragédia do trabalho": capitalismo e bancos em crise, investidores estrangeiros prontos para dominar, desemprego, miséria, governos corruptos, e violência policial contra manifestações populares. E até mesmo, quase no centro da estrutura do texto, em meio a tantos conflitos e contradições coletivas, a presença de um violento e dramático conflito individual: um empregado que, depois de ter sido demitido, decidiu suicidar-se. As cenas se sucedem de forma sempre surpreendente, surgem novos personagens operários e capitalistas, todas as seqüências são tratadas com espírito de comicidade, mas dialeticamente fazendo pensar e repensar múltiplos aspectos das relações trabalhistas e da luta de classes.

Essa é a quinta produção da companhia do Latão, criada em 1996, o quinto espetáculo dirigido com fascinante vigor cênico por Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano. Os anteriores foram Ensaio para Danton (baseado em A Morte de Danton, de Büchner), Ensaio sobre o Latão (baseado em A Compra do Latão, de Brecht), Santa Joana dos Matadouros, de Brecht, e O Nome do Sujeito (criação coletiva com base em textos de Gilberto Freyre). Em todos, com idéias e propostas brechtianas, o tema foi sempre o confronto crítico com a realidade brasileira.

A Comédia do Trabalho, como texto, aprofunda montagens anteriores, resultando em forte trabalho de pesquisa e investigação coletiva. A princípio foram feitas entrevistas e gravados vídeos nas ruas de São Paulo, material usado como ponto de partida para discussões e estudo. Uma investigação rigorosa que levou o grupo a começar os ensaios com exercícios e improvisações que resultariam na escrita do texto e na construção do espetáculo.

Nesse processo surgiram as cenas, os diálogos, os personagens, a utilização de adereços, a busca do espaço e a introdução de músicas em determinados momentos. Fascinante e aprofundado mergulho na realidade social e política do país, A Comédia do Trabalho chega ao público provocando prazer e reflexão com apenas cinco intérpretes, que do princípio ao fim revelam talento e sensibilidade. Na realidade, a magnífica atuação de Adriana Mendonça, Alessandra Fernandez, Heitor Goldflus, Maria Tendlau e Ney Piacentini é uma retomada do "sistema coringa", desenvolvido na década de 60 no Teatro de Arena por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Todos fazem diversos personagens e deixam bastante claro que não estão "vivendo" esses personagens, mas sim que são atores que mostram ao público comportamentos, conflitos e contradições. Um valioso espetáculo que faz com que

a Companhia do Latão mantenha e continue com coerência sua postura artística e ideológica - nunca presa a modelos ou fórmulas fixas -, renovando a narrativa cênica e buscando novos caminhos para um teatro dialético e marxista, criativo e necessário.

2.1.14. A CORRUPÇÃO NO PALCO DO SESC ANCHIETA

por Alberto Guzik. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 18 ago. 2000.

Em A Comédia do Trabalho a Cia do Latão aplica idéias de Bertolt Brecht em um espetáculo que fala de exploração, ganância e desemprego

Em Tropélia, dominada por políticos canalhas e uma elite gananciosa, o povo está sujeito a todo tipo de abuso. Os poderosos são insaciáveis e nada fazem pela nação. Buscam apenas, com a ajuda de experts estrangeiros, armar esquemas que lhes permitam explorar mais e melhor os tropelianos. Não se dão conta de alimentar uma revolta que acabará por se voltar contra eles.

Léo e Créo, gêmeos banqueiros que devem bilhões de bagos (moeda local), ganham, para sair do sufoco, a conivência do governo corrupto, que enfiou o país em uma recessão aguda e causou o desemprego de milhões de pessoas. Núlio, trabalhador demitido, vai suicidar-se atirando-se do alto do banco onde trabalhou por toda a vida. Mas Liu Liu, famosa escritora estrangeira, entra na história. E o suicídio vira uma comoção nacional.

Essa poderia ser uma peça de Bertolt Brecht. Mas é A Comédia do Trabalho, criação coletiva da Companhia do Latão. A semelhança não é mera coincidência. O Latão é hoje um dos mais sérios núcleos de estudo e análise da obra de Brecht no Brasil. E, o que é mais importante, o grupo não é museológico.

Desde que iniciou sua trajetória, há quatro anos, com Ensaio sobre Danton, a companhia aplica idéias brechtianas a seus espetáculos, com total adequação ao Brasil de hoje. De forma inteligente e hábil, as montagens Ensaio sobre o Latão, Santa Joana dos Matadouros e O Nome do Sujeito deram continuidade a essa linha, seguida agora, de modo brilhante, por A Comédia do Trabalho.

O espetáculo, em cartaz no Teatro Sesc Anchieta, é uma comédia trágica que leva o público às gargalhadas, mas deixando sempre um gosto amargo na boca. O elenco, integrado por Adriana Mendonça, Alessandra Fernandez, Heitor Goldflus, Maria Tendlau e Ney Piacentini, divide-se entre as múltiplas personagens da trama, todas desenhadas com mão precisa e muita desenvoltura pelos jovens e talentosos intérpretes.

Os cenários e figurinos de Márcio Medina, a iluminação de Paulo Heise, a direção musical de Walter Garcia e Lincoln Antônio integram-se com economia e simplicidade à excelente direção de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano. A Comédia do Trabalho é um espetáculo obrigatório.

2.1.15. DESEMPREGO EM VERSÃO CRÍTICA E HILARIANTE

Por Lionel Fischer. *A Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 14 fev. 2001.

Tendo como tema central a exasperante luta por um espaço no mercado de trabalho - tudo acontece a partir da decisão de dois irmãos gêmeos de venderem o falido banco de sua propriedade -, A Comédia do Trabalho (Teatro Glauce Rocha) traz de volta ao Rio o excelente grupo paulista Cia. do Latão, que já exibiu na cidade, em 99, os outros quatro espetáculos de seu repertório - Ensaio para Danton, Ensaio sobre o Latão, Santa Joana dos Matadouros e O Nome do Sujeito. Dirigida por Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, a montagem tem elenco formado por Adriana Mendonça, Alessandra Fernandez, Heitor Goldflus, Maria Tendlau e Ney Piacentini.

Valendo-se de técnicas inspiradas no distanciamento proposto por Brecht - mais do que encarnarem personagens, os atores exibem comportamentos e atitudes, sendo toda

a dinâmica cênica orientada no sentido de estimular o espectador a refletir sobre o que assiste, evitando seu envolvimento emocional - os diretores conseguem uma proeza notável: materializar os mecanismos perversos que só beneficiam os que detêm o poder, sem que isto se dê mediante enfadonhas palavras de ordem, ultrapassadas cartilhas esquerdistas ou um certo tipo de didatismo que pressupõe uma platéia de analfabetos ou alienados.

Na realidade, a montagem é uma comédia na acepção máxima do termo, posto que todo o humor advém não de fúteis gracinhas, mas de um olhar crítico sobre as contradições de um mundo que cada vez mais parece encaminhar-se para um impasse. E tais contradições são aqui trabalhadas de forma magnífica por jovens atores excepcionalmente preparados, cujo principal mérito reside no fato de colocarem seus vastos recursos expressivos a serviço de um teatro em cuja essência repousa a crença na possibilidade de um verdadeiro encontro entre palco e platéia.

Na equipe técnica, são igualmente funcionais e criativos o cenário e figurinos de Márcio Medina, a luz de Paulo Heise e simplesmente maravilhosa a direção musical de Walter Garcia e Lincoln Antônio.

Mercado do Gozo

2.1.16. CIA. DO LATÃO DISCUTE EROTIZAÇÃO EM SEU NOVO ESPETÁCULO

por **Valmir Santos. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 13 ago. 2003.**

A Companhia do Latão está entrando em uma zona ambígua. "Mercado do Gozo", o novo espetáculo, é considerado pelo grupo de São Paulo a sua dramaturgia mais "estranhável" em seis anos de criação teatral.

Eleita personagem principal, a narrativa é colocada em suspeição o tempo todo. Por vezes uma cena refuta ou complementa a outra, entre a libertinagem e a inocência, proporcionando um prisma diferente ao espectador.

No entanto, o que deve causar mais estranhamento ao público do Latão é o tratamento do tema da montagem, em temporada no teatro Cacilda Becker, em São Paulo, a partir de sexta-feira.

Tão caro ao perfil do grupo empenhado em refletir questões sociopolíticas do Brasil e do mundo contemporâneos, desta vez o conflito de classes é representado como pano de fundo da história do herdeiro de uma fábrica que chafurda nos bordéis e no ópio.

A ação se passa na São Paulo de 1917, curiosamente a três meses da Revolução Russa. A burguesia industrial emergente enfrenta as primeiras reivindicações do proletariado. Greve geral. "Abaixo esta República/ De cartaz e lantejoulas/ Em que as leis são ficções/ E cada governante/ Um bufo de comédia", brada um operário.

Cansado da "insuportável vida burguesa", o jovem Burgó (Emerson Rossini) rejeita sua condição, aproveita o vácuo da morte do pai, que lhe deixou a fábrica de tecidos, e vai ao submundo tentar retomar o gosto pela vida.
O cafetão Bubu (Ney Piacentini), o dono do opiário, Papoula (Beto Mattos), a prostituta Rosa Bebé (Helena Albergaria), as operárias Getúlia (Victória Camargo) e Cafifa (Izabel Lima), enfim, todos, como Burgó, de certa forma atravessam crise de identidade.

São personagens descritos como tipos negativos, coagidos, desenganados pela história e

pelo modo como vêem a si mesmos.

A dramaturgia coletiva do Latão, com texto final de Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho, também os diretores, pega atalho na estrutura convencional do barão que visita a ralé e discute a representação do desejo e a hegemonia estética das mercadorias, mal-estares que seduzem as sociedades atuais. Vive-se uma época em que mercadoria tornou-se sinônimo de prazer individual, instantâneo, devidamente associado a um bem econômico. Posse.

"A mercadoria opera muito por produção do desejo. Ela se mantém em aberto, à espera de um satisfação abstrata, promessa do valor de uso, do gozo a cada relação. Daí a erotização do mundo mercantil, presente também na indústria cultural", diz Carvalho.

Segundo Marciano, 41, a peça quer mostrar o processo de teatralização do desejo para tentar alcançar um recuo crítico. A intenção é que o espectador não naufrague no mar do hedonismo.

Aliás, o espectador, a quem o Latão sempre solicitou imaginar a ação, tem o seu próprio papel colocado sob suspeita. Logo na primeira cena, no lado externo do teatro, ele é tratado como figurante de um filme que está sendo rodado, sobre a história de uma prostituta libertária. Mas a peça não é sobre o burguês diletante do gozo? E cadê os grevistas?
As respostas virão do olhar produtivo do público, como diz Marciano. Um olhar que os artistas do Latão pretendem crítico e prazeroso na construção recíproca do espaço imaginário.

O MERCADO DO GOZO
Dramaturgia: Cia. do Latão
Direção: Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho
Com: Beto Mattos, Emerson Rossini, Helena Albergaria, Izabel Lima, Martin Eikmeier, Ney Piacentini e Victória Camargo
Quando: estréia sex., às 21h; de qui. a sáb., às 21h; dom., às 19h; até outubro
Onde: teatro Cacilda Becker (r. Tito, 295, SP, tel. 0/xx/ 11/3864-4513)
Quanto: R$ 10

2.1.17. COMPANHIA DO LATÃO NÃO VAI ALÉM DO ENSAIO
por **Sergio Salvia Coelho. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 set. 2003.**

A Cia. do Latão impressiona pela clareza. Não sobe ao palco para compartilhar dúvidas, mas para demonstrar certezas. Tem como paradigma o Brecht didático e, utilizando o seu "organon" como instrumento de precisão, propõe em suas montagens expor questões incômodas e urgentes da sociedade brasileira.

Em "O Mercado do Gozo", a direção musical, que se apóia em delicadas composições originais e na voz segura do elenco, faz com que se pense em "The Cradle Will Rock", musical sindicalista de Marc Blitzstein, que originou filme ("O Poder Vai Dançar").

É como se a Cia. do Latão fosse um inesperado braço brasileiro dessa "Broadway vermelha". Resultado de extensas oficinas multidisciplinares, ilustração de discussões públicas, o espetáculo, no entanto, não empolga --e dá a entender que é por opção estética. Afinal, a didática brechtiana se aplica antes de tudo aos atores, e não ao público, cuja presença a rigor é dispensável. Não se busca comover, mas entender racionalmente através da ação teatral. Por esse princípio, policia-se a emoção: ninguém goza em serviço.

Helena Albergaria, atriz sensível e profunda, tem que se expressar por sistemáticas caras de choro; a forte presença de Victoria Camargo se deságua em gritos. Ney Piacentini e Beto Mattos mostram a habitual eficácia de coringas, mas Emerson Rossini faz o herdeiro da fábrica de tecidos ir da revolta à orgia sem mover um músculo.

Com uma dramaturgia escrita "na sala de ensaio, a partir do improviso dos atores", o roteiro se perde em detalhes e gira em falso, com algumas inovações pontuais ofuscadas por efeitos gratuitos.

Reduzido a figurantes de cinema, a quem se adverte para não reagir, o público é menosprezado como um intruso, incapaz de entender a fina massa que se fabrica nessa companhia. Disfarçando, pois, o tédio para não parecer reacionário, o público espera com paciência merecer da próxima vez da competente Cia. do Latão algo além de um ensaio.

Avaliação: ★★

O Mercado do Gozo
Texto e direção:*Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho*
Com: *Cia. do Latão*
Onde: *teatro Cacilda Becker (r. Tito, 295, SP, tel. 0/xx/11/3864-4513)*
Quando: *de qui. a sáb., às 21h; dom., às 19h; até 26/10*
Quanto: *de R$ 5 a R$ 10*

Auto dos Bons Tratos

2.1.18 CIA. DO LATÃO ESTRÉIA "AUTO DOS BONS TRATOS" EM CURITIBA

por VALMIR SANTOS. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 27 mar. 2002

Quem ainda está engasgado com o oba-oba dos 500 anos do Descobrimento pode ter na nova montagem da Companhia do Latão oportunidade de cuspir a espinha e agregar um tanto de reflexão sobre o período de colonização portuguesa no país e sua influência na formação do caráter do homem brasileiro, sobretudo aquele investido de poder.

Hoje, a poucas semanas dos 502 anos, a companhia paulistana faz estréia nacional de "Auto dos Bons Tratos" no sétimo dia do Festival de Teatro de Curitiba.

Estudos históricos sobre um donatário da capitania de Porto Seguro (BA) estão na gênese do texto escrito por Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, em processo colaborativo com os atores na sala de ensaios. Ambos também assinam a direção.

Em 1534, o capitão português Pero do Campo Tourinho obteve da corte em Lisboa a doação da capitania de Porto Seguro. Em 11 anos de tentativa de povoamento, ele escravizou negros e índios e, entre outros desmandos, insultou a igreja ao obrigá-los a trabalhar em dias santos.

Acusado de herege, Tourinho foi levado a um tribunal inquisitorial improvisado pelo padre Bernard de Aureajac. Depois de preso ou "posto em ferros" pelos "homens bons" da vila, já de volta a Portugal, foi absolvido de 14 acusações pelo Santo Ofício.

Eis o episódio do século 16 que o Latão encontrou em livros como "A Saga de Pero do Campo Tourinho - O Primeiro Processo da Inquisição no Brasil", de Rossana G. Britto, e na obra de Capistrano de Abreu. Também foram ouvidos historiadores.

A pesquisa dramatúrgica avançou para um retrato simbólico da formação da personalidade autoritária no Brasil. Segundo Sérgio de Carvalho, os "vapores do mandonismo" que marcam a passagem de Tourinho por Porto Seguro e o "patético" processo inquisitorial ao qual é submetido estabelecem diálogo em chave invertida com o ambíguo comportamento que o historiador Sérgio Buarque de Holanda definiu como "cordialidade" no clássico "Raízes do Brasil" (1936).

Para Carvalho, a marca brasileira da cordialidade oculta antagonismos sociais em relações de intimidade e favor, servindo de instrumento para as relações de poder que, no espetáculo, são manifestadas principalmente por meio dos maus tratos e do controle do trabalho alheio. Aliás, o espetáculo anterior da companhia, "A Comédia do Trabalho", focou o binômio patrão-empregado.

"A cordialidade é uma face da dominação, deve ser lida assim. Resulta do tipo da peculiar formação burguesa do país, que mistura avanços e atrasos", diz Carvalho, 35. Ele faz analogia dos Descobrimentos do século 16 com a atual mundialização da economia e consequente exploração do trabalho. "Não há como não estabelecer relação com o modelo de globalização que estava se dando naquela época."

Ao deixar de lado a representação histórica ("quase tudo na peça aconteceu mesmo, é real", diz Carvalho), o Latão pretende alcançar o conteúdo simbólico dos fatos e estabelecer, na concepção do diretor-dramaturgo, elementos que, às vezes, remetam à fábula ou à parábola, como na passagem em que o cético Tourinho fica embasbacado diante da aparição de Santa Luzia, que o ironiza tanto quanto ele.

"O mais importante é que desde "O Nome do Sujeito" [98] buscamos trabalhar com uma dramaturgia própria, brasileira", afirma Carvalho.

Apesar de ser conhecida pela ligação com Bertolt Brecht, com a narrativa épica e dialética que deseja provocar o juízo crítico do espectador sobre os personagens e as estruturas da história, a companhia montou, em seus seis anos, somente uma peça do autor alemão, "Santa Joana dos Matadouros", apresentada em Curitiba em 98, única participação do Latão no festival. Os demais espetáculos se apoiaram fartamente em teorias brechtianas.

Em "Auto dos Bons Tratos", os seis atores se desdobram em vários papéis, mas alguns são preponderantes. Marcos de Andrade interpreta o capitão Tourinho; Ney Piacentini é o padre Bernard; Heitor Goldflus, o juiz Escorcyo; Cátia Pires, o traficante de escravos João de Tiba; Emerson Rossini, Leonor, a filha de Tourinho; e Helena Albergaria, o poeta João Camelo.

Todos cantam ou tocam instrumentos, vez ou outra, sob direção musical de Walter Garcia. Juçara Marçal cuida da preparação vocal. Pela primeira vez, o Latão investe mais fôlego na preparação corporal, por Vivien Buckup, recurso que pode ser um dos diferenciais da nova montagem.

Fiel à intenção de deixar claro para o público as regras de um jogo teatral que se pretende antiilusionista, o Latão põe em relevo a palavra, a música e o gesto, o que não implica descuido das criações do cenário (pelos irmãos Antônio e Márcio Marciano), figurinos (Renata Deuse e Helena Albergaria) e iluminação (Paulo Heise), sempre despojados.

"Auto dos Bons Tratos" já fez ensaios abertos pelo interior de São Paulo, dentro de projeto do Sesi. Depois de Curitiba, a montagem cumpre temporada em São Paulo, a partir de 11 de abril, no teatro Cacilda Becker, na Lapa, onde mantém residência por meio de projeto da Secretaria Municipal de Cultura.

2.1.19. COMPANHIA DO LATÃO EXPÕE GÊNESE DO AUTORITARISMO NO PAÍS EM PEÇA

por **Valmir Santos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 abr. 2002.**

Criada há cerca de seis anos, a Companhia do Latão expõe um repertório determinado a cavar estruturas da história para trazê-las à luz, menos pelo viés realista, mais pela leitura simbólica.

Em seu oitavo espetáculo, "Auto dos Bons Tratos", que passou pela última edição do Festival de Teatro de Curitiba e estréia amanhã (dia 20), no Cacilda Becker, o espectador

toma contato com uma das peripécias do processo colonial do Brasil.

Narra-se a trajetória do donatário da capitania de Porto Seguro (BA), o capitão português Pero do Campo Tourinho. Ele chega em 1534 e carimba com desmandos os 11 anos de tentativas de povoamento.

Tourinho (por Marcos de Andrade) é levado a um tribunal inquisitorial presidido pelo vigário da vila, o francês Bernard de Aurejac (Ney Piacentini).

Acusado de blasfêmia e heresia, o donatário é considerado culpado. Além de escravizar negros e índios, ele os submete ao "trabalho" em dias santos, contrariando a igreja.

Preso, o herege é mandado de volta para Lisboa, onde consegue absolvição. O Latão vê nesse episódio do século 16 uma inspiração satírica e, ao mesmo tempo, a gênese do autoritarismo na história brasileira.

Sempre em colaboração com os seis atores da montagem, que também cantam e tocam, Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano assinam texto e direção. A intenção é acomodar humor e reflexão sob guarda-chuva das teorias do alemão Bertolt Brecht.

"O espetáculo traz uma radicalidade formal de quem trabalha com arte política e opta por uma expressão popular, mais sofisticada que a burguesa. É um confronto cômico com algumas formas de capitalismo", diz Carvalho.

Tudo em cena se pretende antiilusionista, da interpretação aos poucos elementos do cenário. "O objetivo é jogar aberto com o espectador." Santos)

AUTO DOS BONS TRATOS
Onde: *Teatro Cacilda Becker (r. Tito, 295, Lapa, região noroeste, tel. 864-4513). 216 lugares*
Quando: *Sex. e sáb.: 21h. Dom.: 19h. Até 26/5. 90 min*
Quanto: *R$ 10*

Visões Siamesas e Equívocos Colecionados

2.1.20. CIA. DO LATÃO LEVA MACHADO DE ASSIS E MÜLLER AO CCSP

por *Folha de São Paulo,* São Paulo, 09 jun. 2005.

De Machado de Assis a Heiner Müller, passando pelos fantasmas do nacionalismo e a ascensão da personalidade autoritária no Brasil, a Companhia do Latão desce ao porão do Centro Cultural São Paulo, disposta a jogar luz sobre obscuras manipulações históricas, políticas, econômicas e inevitavelmente sociais.

É o que se vê na mostra com quatro peças do repertório, vistas em conjunto em 2004 no teatro Sesc Anchieta e, agora, levadas a outra platéia, talvez mais popular.

O projeto começa hoje com "Visões Siamesas" (2004), espetáculo livremente inspirado num conto oriental de Machado de Assis, "As Academias de Sião". A encenação se pretende uma fábula irônica sobre uma mulher que sonha com a presença salvadora do rei do Sião ao mesmo tempo em que vê sua existência se desagregar.

No dia 16, reestréia "Auto dos Bons Tratos" (2002), fruto de pesquisa dramatúrgica

sobre um tema do século 16, no momento em que se inicia o processo de colonização portuguesa nas terras do Brasil. É menos uma representação histórica e mais um retrato simbólico da formação da personalidade autoritária no país.

No dia 30, é a vez de "Equívocos Colecionados" (2004), encenação de vozes de Heiner Müller no livro de mesmo nome que reúne as entrevistas e escritos teóricos do dramaturgo alemão. A peça estabelece um atrito entre idéias de Müller e fragmentos "espectrais" do projeto nacional brasileiro, tal como formulado nos anos 60.

"Equívocos" teve ensaios abertos por duas semanas e, segundo o grupo, se constitui, na prática, como um espetáculo inédito.

"O Mercado do Gozo" (2003) encerra a mostra com temporada a partir de 21/7. Segundo a sinopse, um jovem burguês, chamado a assumir a fábrica de tecidos herdada do pai, morto às vésperas de uma greve, rejeita sua condição de classe e procura no submundo dos estupefacientes e da prostituição meios de reencontrar o gosto pela vida. Em sua procura por uma ação se depara com um mundo de teatralização do desejo.

Sérgio de Carvalho e Mario Marciano assinam texto e direção. Integram os elencos Beto Matos, Emerson Rossini, Fernando Paz, Heitor Goldflus, Helena Albergaria, Izabel Lima, Marina Henrique, Ney Piacentini, Victória Camargo e Martin Eikmeier.

Formada há sete anos, a companhia deixa clara a construção do jogo teatral. Seus espetáculos instigam o público a questionar personagens e relações da história.

Companhia do Latão
Quando: de hoje a 7/8 (de qui. a dom.)
Onde: CCSP (r. Vergueiro, 1.000, SP, tel. 0/xx/11/3277-3611)
Quanto: R$ 12

2.2 MATÉRIAS SOBRE A COMPANHIA DO LATÃO E O MOVIMENTO TEATRAL EM SÃO PAULO

2.2.1. A NECESSIDADE DA CONSCIÊNCIA POLÍTICA

por Rosa Minine. *A Nova Democracia.* Disponível em http://www.anovademocracia.com.br/1525.htm.

Criada em 1996 por Sérgio de Carvalho e Márcio Mapiano, a Companhia do Latão, uma das mais bem-sucedidas trupes teatrais nacionais, difere das demais por preferir focar a sociedade aos conflitos individuais. Inspirada pelo teatro épico do dramaturgo Bertolt Brecht, ela trabalha, além dos textos de Brecht e outros, com escrita teatral própria, sempre buscando uma linguagem adequada aos problemas atuais brasileiros. O processo de criação do grupo é coletivo e trabalhado diretamente por Sérgio, que cursou Administração de Empresas, se formou em jornalismo e fez mestrado em Artes Cênicas, e Márcio, formado em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da USP.
Quando começaram, eram somente um grupo de atores tentando realizar um espetáculo desenvolvido através de estudos de teatro dialético proposto por Brecht, com a intenção de produzir dramaturgia nacional contemporânea, que abordasse temas atuais de uma forma não dramática e mais ampla sob um ponto de vista social. Enquanto muitos grupos investiam nas emoções do público, procurando envolver as pessoas nos dramas dos protagonistas, o futuro Latão queria alguma coisa a mais do que isso.

"O nome do grupo provém do trabalho com um texto teórico de Bertolt Brecht chamado A compra do latão. Nesse texto Brecht usa a imagem de um comprador de ferro-velho que vai ouvir uma orquestra de música e sai pensando no preço do quilo da lata dos instrumentos. Existe ali um debate sobre a função da arte, em que a posição mais avançada é a materialista. A dimensão teorizante, a forma incompleta e fragmentária, bem como a proposta de um teatro dialético, serviram de base para a formação artística do nosso grupo", conta Sérgio de Carvalho.

Agente do debate

Um dos temas constantes em seus espetáculos é a política, centrada na luta de classes. Procuram sempre realizar um teatro que tenha um elemento humanizador na racionalidade humana e inteligível para o espectador. Para a Companhia do Latão um ator não é apenas um repetidor de falas e sim um agente que ajuda a fazer do teatro um meio de provocar a reflexão sobre os problemas políticos do país. Ela mostra as contradições do capitalismo, que condicionam os atos e as posturas de cada indivíduo, atores, personagens e públicos. Essas contradições são apresentadas, tornadas evidentes, sem serem resolvidas, porque, na verdade, essa resolução pede uma ação social coletiva, e não somente ação estética individual. "A Companhia do Latão conseguiu superar o sentimentalismo socializante graças ao marxismo. Sem um diálogo com o materialismo dialético e sua tradição crítica seria impossível

representar as contradições do capitalismo brasileiro. Foi importante para nós perceber que preocupação social não significa tratamento crítico. Não basta mostrar a exploração com idealismo, como se bastasse citar o problema para gerar reflexão mais ampla. As imagens da desigualdade podem ser conservadoras se a forma da apresentação não for questionada. É por isso que parte do bom cinema brasileiro de hoje ainda está na fase da compaixão pelos pobres ou da descrição moralista da barbárie. São poucas as obras em que existe uma vontade de ativar os conflitos e torná-los mais claros", explica Sérgio de Carvalho.

A Companhia tem como base alguns princípios brechtianos ligados à aplicação do materialismo dialético à forma teatral. Entre esses recursos aparece o distanciamento, que impede que o espectador se envolva emocionalmente com a peça chegando a ponto de alienar-se da sua própria consciência crítica. O teatro da Companhia do Latão, assim como o de Brecht, lança-se para fora do palco, quer dizer, não é um teatro que faz o espectador se esquecer de seus problemas e envolver-se com as aventuras de heróis e heroínas. É, sim, crítico, que fala de problemas sociais, luta de classes, mostrando a realidade em que o próprio espectador está vivendo, expondo a sociedade sem hipocrisia.

Teatro de debates

Buscando resgatar o teatro engajado e sempre com preços populares o grupo tem conquistado públicos distintos. Os espetáculos, geralmente com debates ao seu término, também são levados às universidades, sindicatos, etc. "Os nossos espetáculos têm se deparado com todo tipo de platéias. É claro que é sempre uma alegria encontrar espectadores que tendem a uma posição antiburguesa. Há poucos dias, um grupo de 40 operárias da indústria química foi ver O mercado do gozo. No debate ficou claro que elas tiveram uma compreensão inovadora sobre a forma da peça porque entendem, na prática, que a exploração e a alienação do trabalho não são imagens de fi cção", comenta Sérgio.

"O trabalho do artista não tem sentido quando é feito para abastecer o mercado espiritual das elites. Ao longo da história, os grandes artistas foram aqueles que subverteram essa destinação, aqueles que inventaram imagens menos conformadas do mundo, que dialogaram com as contradições da época, sem reproduzir a visão de mundo dos poderosos. O potencial politizante da arte depende muito de sua capacidade de desmercantilização. Não interessa nem o mercado de esquerda", continua Sérgio.

Os espetáculos

Em 1996, assim que foi formado, ainda sem o nome, o grupo montou seu primeiro espetáculo: Ensaio para Danton, baseada em A Morte de Danton, de Georg Büchner. Depois deste, mandaram um projeto de ocupação do Teatro de Arena, em São Paulo, ganharam o espaço e foram estudar a obra de Bertolt Brecht. Assim surgiu o seu segundo espetáculo, Ensaio sobre o latão, um experimento cênico inspirado no

pensamento artístico de Brecht, da mesma forma como é exposto em A compra do latão. A peça estreou em agosto de 1997 no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, em São Paulo, com a proposta de desnudar o processo de criação de uma peça. Montaram um espetáculo no qual faziam uma discussão sobre a arte voltada para a realidade, que ensina a observar o mundo, mas de uma forma teatral.

Em seguida, fevereiro de 1998, realizaram uma montagem pioneira de Santa Joana dos matadouros, de Brecht, considerada difícil de ser levada ao palco. O espetáculo nasceu de uma série de leituras cênicas abertas ao público desde julho de 1997. Com essa peça obtiveram sucesso de público e a consciência de que é possível fazer boa arte na perspectiva do engajamento. O espetáculo põe em cena a luta de classes, de uma forma épica e muito atual, apesar de ter sido escrita em 1932. O nome do sujeito, peça escrita pela própria Companhia, estreou em outubro de 1998, dando início a uma das mais importantes tarefas da pesquisa do grupo, que é a formação de uma escrita teatral brasileira. Essa peça teve origem na leitura de fontes literárias, como o poema dramático Fausto, de Goethe, onde aparece a frase "Eis aí um povo antigo, ansioso por entrar na nova luta."

O espetáculo O auto dos bons tratos, uma minuciosa exposição das relações de poder num incipiente Brasil do século XVI, estreou logo depois. O espetáculo foi construído como um aprendizado sobre o início do capitalismo que definiu os contornos do Brasil. Isso revela o essencial do trabalho da Companhia do Latão, aquilo que a diferencia no atual cenário do teatro nacional, quando conseguem colocar a cultura e a arte a serviço da transformação de nossa sociedade. "Nas peças da Companhia do Latão, o Brasil tem sido discutido como um país em que a burguesia não fez sua revolução tradicional. E por isso dilui a exploração em formas mais ambíguas e perversas. Seguimos aquela tradição dos estudos brasileiros que pensam o nosso atraso como consequência dos progressos do capitalismo internacional. Nesse sentido as crises brasileiras têm algo a mostrar sobre o pior da nossa época", diz Sérgio.

"A cada trabalho o grupo tem procurado manter sua pesquisa artística em avanço. Certas peças, como A comédia do trabalho, foram ensaiadas pensando em qualquer espaço de apresentação. Mesmo ao ar livre era possível ser bem vista. Outras exigem condições técnicas mais rigorosas. O importante é que sempre modificamos o sentido da forma artística em razão dos assuntos e do nosso momento histórico. Mesmo quando fazemos uma comédia, nosso teatro prefere o conflito, não a festa. É esse o material que escolhemos trabalhar: a contradição. E o movimento das contradições no teatro é tarefa coletiva. O potencial de desalienação de uma peça só se realiza coletivamente. Só como instrumento desalienante o teatro pode nos fazer experimentar uma vida mais viva do que essa criada pelas imagens dominantes no capitalismo", acrescenta Sérgio.

Sucesso de público

A comédia do trabalho é um grande sucesso da Companhia do Latão. Escrita pela própria Companhia, mais especificamente por Sérgio de Carvalho e Márcio Mapiano, estreou em agosto de 2000, conseguindo um absoluto sucesso de público — assistido por mais de 40 mil espectadores, ultrapassou a marca de 150 apresentações, e continua somando números já que, assim como Santa Joana dos matadouros, faz parte do repertório atual da Companhia. O espetáculo mostra o universo das relações

trabalhistas, falando de desemprego, busca por uma ocupação no mercado de trabalho, subemprego e exploração. Depois do enorme sucesso na primeira temporada em São Paulo, o grupo viajou um ano pelo Brasil, levando os espetáculos às principais capitais brasileiras e interior.

O mercado do gozo, outra peça da Companhia, terminou sua temporada no Teatro Cacilda Becker, São Paulo, em outubro. Também explorando o tema capitalismo, fala de um jovem burguês que, chamado a assumir a fábrica de tecidos da família, as vésperas de uma greve, rejeita sua condição de classe e cai no submundo da prostituição, se deparando com um mundo de teatrização do desejo.

Além das montagens teatrais, que inclui também leituras cênicas diversas como Ensaio da comuna, baseado na peça Os dias da comuna, de Bertolt Brecht, a Companhia promove e participa de debates e realiza oficina, sempre preocupada com o futuro do teatro nacional, criou, em 1997, a revista Vintém, uma produção independente que trata de teatro e pensamento político, apresentando-se como um espaço de discussão e crítica sobre teatro.

Dramaturgia em Processo

Originada do encontro de artistas que tomaram parte da montagem de *Ensaio para Danton*, no início de 96, a companhia se dedica desde sua formação a um estudo da poética brechtiana com o intuito de estabelecer princípios orientadores para uma dramaturgia própria produzida junto com a cena teatral. Talvez a principal característica do trabalho seja a afirmação do conceito de "dramaturgia em processo", pelo qual o texto do espetáculo é gerado na sala de ensaios a partir das propostas cênicas dos atores, tendo estes a incumbência de estabelecer uma narrativa coletiva, à maneira épica, com perspectiva crítica, em que a arte da interpretação não é uma especialização, mas uma totalidade que inclui os vários modos de produção da cena. Este caráter processual faz com que cada espetáculo não seja visto como um produto artístico acabado, que encerra um ciclo de atividades do grupo, mas antes como matéria formativa, em constante transformação, de tal modo que, no âmbito de uma apresentação, a cena evidencia sua construção por um jogo teatral claro, com regras expostas. Ao mesmo tempo o espetáculo pode ganhar mais de uma versão, atendendo a necessidades de aprendizado e de comunicação com públicos diversos. Exemplo disso é *Ensaio para Danton*, releitura do texto *A Morte de Danton* de Georg Büchner, que em sua remontagem de 99 vai incorporar modificações que busquem uma maior ressonância social. O mesmo sentido de provisoriedade definiu *Ensaio sobre o Latão*, de 1997, experimento cênico baseado em fragmentos de *Hamlet* ensaiados à luz das diretrizes teóricas expostas em *A Compra do Latão*, espécie de súmula inconclusa do pensamento de Brecht, que permanece em repertório como reflexão cômica e musical sobre o problema da função da arte. Na história da companhia, o espetáculo *Santa Joana dos Matadouros*, de 98, nascido de uma série de leituras públicas do texto de Brecht, amplifica o campo de interesses narrativos do grupo com uma peça que, - ao abordar o tema da luta de classes e exigir a análise da sociedade brasileira de hoje, - impõe como questão central a da relação entre visão política e representação artística. Buscando sempre trabalhar com a relação direta entre atores e público, de uma forma anti-ilusionista, desprovida de maiores efeitos cenográficos, e procurando, sobretudo,

estimular a imaginação do espectador para a visualização do espaço ficcional, as montagens da Companhia do Latão se vinculam à tradição pela qual o jogo teatral procura divertir por meio da palavra, da música e do gesto, sem fazer disso mera exibição de linguagem. Sua verdadeira realização é se tornar experiência compartilhada.

2.2.2. PROJETO RESIDÊNCIA ENVOLVE SEIS GRUPOS E 405 VAGAS

por Valmir Santos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 fev. 2001.

Prestes a completar 15 anos, em outubro, a Oficina Cultural Oswald de Andrade, no bairro do Bom Retiro, mantida pela Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo, oscila em sua trajetória momentos de efervescência e de ocaso no diálogo com os artistas e com a comunidade, ao sabor dos ventos político-administrativos.

O Projeto Residência, lançado em 98, constitui exemplo de revitalização no campo das artes cênicas. A edição deste ano contempla seis montagens cujos processos serão gestados no espaço público, pelas respectivas companhias, e compartilhados por artistas profissionais, amadores ou pelo público em geral interessado em teatro, todos sem desembolsar um tostão. São 405 vagas.

Além de ampliar o número de companhias (eram duas ou uma por ano), o projeto foi estendido a outra oficina cultural da cidade, a Amácio Mazzaropi, no Brás.

"Não Escrevi Isto" (98), do grupo Parlapatões, Patifes e Paspalhões, "Apocalipse 1,11" (99), do Teatro da Vertigem, "A Comédia do Trabalho" (2000), da Companhia do Latão, e "Toda Nudez Será Castigada" (2000), da Companhia Livre, nasceram assim, investindo na formação e, ao mesmo tempo, na criação que envolve todas as etapas de um espetáculo (dramaturgia, direção, interpretação, cenografia, iluminação, produção etc).

Participam este ano as companhias Folias D'Arte, com "Babilônia", de Reinaldo Maia; The Solitary Goats, com "Antiga", de Dionisio Neto; Teatro Fábrica São Paulo, com versão de teatro físico para o clássico "Macbeth", de Shakespeare; Tempo, com adaptação de auto medieval para "Drácula", de Bram Stoker; e Acaso, com texto a ser elaborado a partir de pesquisa sobre comportamento e sexualidade.

O sexto espetáculo é o infanto-juvenil "O Colecionador de Crepúsculos", de Vladimir Capella, inspirado em contos populares e contos de fadas de Luís da Câmara Cascudo. É a primeira vez que o gênero integra o Projeto Residência, que até então privilegiava o teatro adulto.

As seis companhias irão dividir orçamento de R$ 300 mil, com cotas de R$ 40 mil ou R$ 60 mil, de acordo com o número de integrantes de cada uma.
"No início, era a gente que procurava os grupos, agora são eles que nos procuram", afirma o programador de teatro da Oswald de Andrade, Valdir Rivaben, 35. Foram inscritos 30 projetos.

Há ainda o Projeto de Residência Externa, com a montagem de "Os Sertões", de Euclides da Cunha, no teatro Oficina.

O quê: Projeto Residência
Quando: começa em abril e dura de quatro a seis meses, conforme cada projeto. O prazo para inscrições, de acordo com o curso, varia de 3/3 a 28/3. A seleção para as 405 vagas envolve currículo, carta de interesse e entrevista
Onde: Oficina Cultural Oswald de Andrade (r. Três Rios, 363, Bom Retiro, tel. 0/xx/11/221-5558) e Oficina Cultural Amácio Mazzaropi (r. Albino Bairão, 196, Brás, tel. 0/xx/11/292-7071)

2.2.3. PROJETO DOMINGO NO TEATRO DIVIDE A CLASSE PAULISTA
por **Valmir Santos. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 18 ago. 2001.**

Um projeto da Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo, em parceria com a Apetesp (Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado), causa polêmica na classe teatral.

Lançado anteontem pelo secretário Marcos Mendonça e em vigor a partir do dia 26, o Domingo no Teatro investe R$ 600 mil no subsídio de peças.
Compra 100% da platéia com meia-entrada e vende os ingressos a R$ 1 em pontos da periferia e do centro da cidade, em sessões exclusivas. A arrecadação será repassada ao Fundo de Assistência à Classe Teatral.

Houve consenso quanto a descartar a venda de ingressos na bilheteria, transferida para postos determinados (nas unidades Poupatempo de Itaquera, Santo Amaro e Sé e na sede da Apetesp).

Mas havia ainda divergências (como o possível esvaziamento nos demais dias) quando o projeto foi aprovado "por unanimidade", segundo comunicado, o que gerou contestação de grupos e personalidades como Companhia do Latão, Folias d'Arte, Espaço Ágora, Esther Góes, Renato Borghi e Oswaldo Mendes. Em nota afirmam: "Nada nos resta, como profissionais, do que recusar essa atitude autoritária e contrária a nossos interesses. Não temos que nos submeter aos desmandos de um projeto que não respeita os direitos elementares dos que têm no teatro sua sobrevivência".

A presidente da comissão, Iná Camargo Costa, 71, disse que "tudo foi muito discutido e aprovado democraticamente". Segundo ela, a opção pelo domingo é para se concentrar no público que estuda, trabalha e dispõe desse único dia para lazer. O presidente da Apetesp, Marcos Caruso, 47, afirma que a meta é a formação de platéia e que, se há "falhas", elas serão sanadas com a execução do projeto.

Entre os critérios para a seleção das peças via edital, estão "qualidade" e permanência de pelo menos um mês em cartaz. Houve 45 inscrições no primeiro edital e 25 peças foram escolhidas, entre elas, "Medéia", "Trainspotting", "Vassah, a Dama de Ferro", "Mais-Que-Imperfeito", "Trair e Coçar É Só Começar" e "Laços Eternos".

2.2.4. GRUPOS ASSUMEM DIREÇÃO ARTÍSTICA DE TEATROS EM SP
por *Folha de São Paulo,* São Paulo, 28 set. 2001.

A Secretaria Municipal de Cultura divulgou ontem as seis companhias que irão assumir a direção artística de teatros públicos na capital. Os agraciados são: Projeto Comédia Popular Brasileira, de Luís Alberto de Abreu, Companhia Artística Pombas Urbanas, de Lino Rojas Perez, Companhia Panturrilha de Teatro, Companhia do Latão, de Sérgio de Carvalho, Projeto Casa da Comédia, de Renato José Pecora, e Cidade Dentro, Cidade Fora, de Airton Dantas de Araújo e Liliane Leal Junqueira Vieira.

Segundo Celso Frateschi, diretor do departamento de teatro, "as companhias foram aprovadas para a realização de um projeto específico para cada sala e serão também responsáveis pela pauta de teatro dos espaços".

Dos sete teatros administrados pela prefeitura, seis fazem parte do projeto. Os grupos receberão R$ 10 mil por mês para os teatros na periferia (Alfredo Mesquita, Flávio Império e Martins Penna) e R$ 8 mil mensais nos espaços centrais (Arthur Azevedo, Cacilda Becker e Paulo Eiró). Os projetos são de seis meses, renováveis por mais seis meses. Outras seis companhias, ainda não definidas, irão receber um incentivo de R$ 65 mil para novos projetos.

2.2.5. ENTIDADE CRIA CONGRESSO BRASILEIRO DE DRAMATURGIA PARA DEBATER TEXTO

por **Valmir Santos.** ***Folha de São Paulo,*** **São Paulo, 03 jun. 2002.**

No momento em que a dramaturgia ganha mais visibilidade na cena teatral do país, a octagenária Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat) tenta demarcar seu espaço.

Fundada em 1917, com sede nacional no Rio e sucursal em São Paulo, a entidade prepara o seu Congresso Brasileiro de Dramaturgia, de 1º a 3 de julho, no paulistano teatro Sérgio Cardoso.

O objetivo é discutir a escrita teatral contemporânea, entrecruzando autores e pesquisadores, estes sobretudo do universo acadêmico.

No subtexto, o congresso é também uma tentativa de reaproximar a entidade da chamada classe teatral de São Paulo.

Com cerca de 1.450 associados (450 deles efetivos), a Sbat tem entre suas responsabilidades a arrecadação dos direitos dos autores nacionais e estrangeiros. Dos cálculos, 10% da bilheteria é destinado ao dramaturgo, sendo 14% dessa fatia repassado à entidade.

O diretor de marketing da Sbat, Hersch Basbaum, 62, ele também dramaturgo, assina a curadoria do projeto.

Entre os participantes, estão os pesquisadores Gerd Borheim, que vai tratar das variantes da tragédia e da comédia; e Maria Lucia Pinheiro Sampaio, que fala sobre a obra de Nelson Rodrigues.

O cenógrafo Gianni Ratto, da geração de italianos que contribuiu para o surgimento da modernidade nos palcos brasileiros a partir dos anos 40, relacionará o exercício da ética com a estética.

Teatro dialético é a pauta do diretor Sérgio de Carvalho, da Companhia do Latão. Os dramaturgos Lauro César Muniz (falará sobre teatro político e engajado) e Bosco Brasil (a modernidade no texto) também confirmaram presença, segundo Basbaum.

De Porto Alegre, vem a professora Kathrin Rosenfield, que procura dar uma dimensão filosófica à tragédia grega.

"Daqui do Sul, noto que a dramaturgia em geral sofre influência das mídias, sobretudo da telenovela. Há um certo achatamento daquilo que é próprio do teatro, no sentido do gosto médio da televisão", afirma Rosenfield, 48, autora de "Antígona - De Sófocles a Hölderlin" (L&PM, 2000).

O congresso, que deve fechar sua programação nos próximos dias, tem apoio da Secretaria Municipal de Cultura, da Secretaria de Estado da Cultura e do Ministério da Cultura.

2.2.6. FÓRUM SOCIAL MUNDIAL TERÁ PROGRAMAÇÃO CULTURAL VARIADA

por Folha Online. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 21 jan. 2003.

O Fórum Social Mundial 2003, que começa no próximo dia 23, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, não será espaço exclusivo para as discussões sobre as questões sociais e a globalização. Nomes importantes na área da cultura já estão com presença confirmada no evento, que terá uma agenda de espetáculos concorrida, com shows, debates e espaço

para criação de arte coletiva.

As atividades começam na quinta-feira, dia 23, antes da Marcha de Abertura do Fórum. Duzentos tambores e gravuras de artistas israelenses e palestinos levarão uma mensagem pela paz, contra a guerra e a militarização.

Entre os nomes confirmados estão o do dramaturgo Augusto Boal, que levará para o fórum o seu Teatro do Oprimido e deverá participar de debate com a Companhia do Latão. Jorge Ben Jor, Sivuca, Paulinho da Viola, Velha Guarda da Portela e a banda Ira! fazem parte da programação de shows musicais, que acontecerá à noite.

O ator e diretor cubano Tito Junco apresenta-se com orquestra e a cantora equatoriana Carmén Gonzáles. Outra atração internacional será a banda senegalesa Empire Mandingue, braço musical do balé Bougarabou, cujos integrantes ministrarão uma oficina de percussão ao longo do evento.

Na área do cinema um dos destaques será a participação do diretor argentino Fernando Solanas, que fará uma conferência para 15 mil pessoas.

O diretor italiano Citto Maselli também será conferencista. Maselli coordenou, em 2001, o documentário "Um Outro Mundo é Possível", sobre os protestos contra a reunião do G-8, em Gênova. Esse documentário leva a assinatura de diretores como Ettore Scola, Mario Monicelli e Gillo Pontecorvo.

Este ano, junto com o diretor Mario Balsamo, Maselli coordenará um documentário sobre os dois fóruns: uma equipe estará em Porto Alegre, outra em Davos, na Suíça, no Fórum Econômico Mundial.

Memória

As idéias de produção coletiva e democratização da cultura permeiam toda a programação do Fórum Social Mundial 2003. Além do documentário italiano, o projeto "Memória Instantânea" reunirá vários videomakers, que terão suas obras editadas diariamente e exibidas em salas espalhadas pelos locais do evento.

O Museu Vivo da Diversidade será um dos principais espaços para criação coletiva. O "Painel dos Destinos Cruzados" será montado com objetos levados pelos participantes do fórum.

A população da periferia de Porto Alegre será alvo do projeto "Domingo na Rua", em atividades como conversas de rua, psicodramas, teatro de rua e elaboração de painéis coletivos.

Entre os conferencistas convidados, um dos destaques é o escritor Tariq Ali, que falará na mesa "Contra a militarização e a guerra".

O fórum vai até o dia 28 de janeiro. Segundo os organizadores, estarão em Porto Alegre cerca de 30 mil delegados de 5.500 organizações de 126 países. A organização do evento conta com 100 pessoas auxiliadas por cerca de 600 voluntários.

Mais informações sobre a programação podem ser obtidas no site
www.forumsocialmundial.org.br

2.2.7. MÚSICA E TEATRO GRATUITOS ENGORDAM ROTEIRO NO ANIVERSÁRIO DE SP

por ***Folha de São Paulo,*** **São Paulo, 25 jan. 2003.**

Não vai faltar samba, rap nem rock. Crianças e adultos podem ir ao teatro. E, claro, os curiosos pela história da quatrocentona São Paulo também têm opções de sobra entre as inúmeras exposições que recuperam a memória da cidade. É hora de abrir os presentes.

Túmulo do samba, que nada. Em seu 449º aniversário, a cidade conta com shows de Paulinho da Viola e Eduardo Gudin, Demônios da Garoa e Jair Rodrigues, além do oportuno projeto Adonirando, de Maurício Pereira, Skowa e o grupo Pro Santo.

O rock vai de Tihuana e Supla, enquanto os grupos RZO e Z'África Brasil fazem a alegria do público do rap.

Boas opções também estão no teatro: com entrada franca, a Companhia do Latão encena hoje quatro de suas peças, incluindo "Auto dos Bons Tratos", no teatro Cacilda Becker. "Almannacco Bananére", adaptação dos textos do hilário imigrante italiano Juó Bananére - tirado da imaginação do cronista de "O Pirralho" Alexandres Marcondes Machado-, entra em cartaz no Estação 7.

Já as artes plásticas e visuais contribuem com duas mostras, "Homenagem a São Paulo", que reúne pinturas de Claudino Nóbrega inspiradas em textos de autores paulistas, e "Os Paulistanos da Paulista", com fotos novas e antigas do principal cartão de visitas da cidade.

Na categoria memória estão incluídas "2003 de Volta ao Centro", que entra em cartaz na galeria Prestes Maia, no Centro, e expõe projetos arquitetônicos de praças e edifícios históricos de São Paulo, e a auto-explicativa "Gás - 130 Anos de Evolução", montada na estação Sé e que terá show dos Trovadores Urbanos hoje ao meio-dia.

2.2.8. MOSTRA DE TEATRO EM SP É PRÉVIA DE FESTIVAL PLANEJADO PARA 2004

por **Pedro Ivo Dubra.** ***Folha de São Paulo,*** **São Paulo, 05 fev. 2003.**

A propalada revitalização do velho centro paulistano, estimulada pela já iniciada contagem regressiva para os 450 anos da cidade em 2004, ganha a partir de hoje um estímulo teatral.

Com apresentações gratuitas, que se espraiam até o dia 16 de fevereiro, tem início a Mostra São Paulo Teatro na Cidade. Cinquenta e cinco grupos -incluídos aí, entre outros, Oficina Uzyna Uzona, Teatro da Vertigem, Companhia do Latão, Folias d'Arte- encenarão seus trabalhos no Teatro Municipal ou em espaços públicos da região.

Iniciativa da Secretaria Municipal da Cultura, orçada em cerca de R$ 150 mil, o evento congregará 24 companhias profissionais e 31 amadoras. Entre estas últimas, há criações de bolsistas dos programas da prefeitura Bolsa Trabalho e Começar de Novo e de conjuntos integrantes do Projeto de Teatro Vocacional, do Departamento de Teatro da secretaria.

"Além da função de lazer, de atividade teatral, a ação também tem como fim prestar contas para a sociedade civil", afirma o secretário municipal da Cultura, Celso Frateschi, 50. "Vários desses grupos que se apresentam na mostra são companhias contempladas pelo fomento", diz.

Ele refere-se à lei que instituiu o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, em que foram, no ano passado, selecionados 23 projetos, beneficiados com valores entre R$ 146 mil e R$ 286 mil.

É o caso do Teatro da Vertigem, que, na rearticulação do diálogo entre o teatro e a região paulistana mais central, abriu sua sede na Casa nº 1, nas proximidades do Pátio do

Colégio, onde nasceu São Paulo. Por lá, a companhia faz leitura dramática do espetáculo "O Paraíso Perdido" (1992).

Outra produção, pinçada das realizações da secretaria, é a peça "Birosca-Bral", do Formação de Público, para estudantes da rede municipal e novas platéias.

A Mostra São Paulo Teatro na Cidade é também uma espécie de prévia para um festival de teatro de rua planejado para 2004, quando se comemoram os quatro séculos e meio de São Paulo. Deve acontecer em junho ou julho, com presença de artistas estrangeiros.

2.2.9. GRUPOS DE TEATRO DE SÃO PAULO LANÇAM JORNAL SOBRE POLÍTICA E CULTURA

por **Folha Online.** ***Folha de São Paulo,*** **São Paulo, 06 mar. 2003.**

O Teatro da Vertigem, Parlapatões, Companhia do Latão, Ágora, Companhia Folias d'Arte e Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes lançam na próxima segunda-feira, dia 10h, o jornal "O Sarrafo".

Mensal, a publicação tratará de assuntos estéticos, políticos e culturais. O jornal terá uma tiragem de 10 mil exemplares e será distribuídos em teatros, escolas de teatro, universidades e bibliotecas de São Paulo.

Na primeira edição, "O Sarrafo" trará uma entrevista-debate com o secretário de Cultura do Município de São Paulo, Celso Frateschi, a secretária de Cultura do Estado de São Paulo, Cláudia Costin, e o secretário de Artes Cênicas e Música do Ministério da Cultura, Sérgio Mamberti.

Um texto teatral inédito do escritor Oswald de Andrade, um depoimento artístico de Gianni Ratto, e estudos críticos de Iná Camargo Costa e Alexandre Matte, além de reflexões sobre o trabalho dos grupos que coordenam o jornal também fazem parte da primeira edição.

O lançamento será nesta segunda, às 20h, no Domani Gastronomia (r. Peixoto Gomide, 2002, Cerqueira César).

2.2.10. "ARTE E SOCIEDADE" INVESTIGA ENGAJAMENTO COM CINEMA E TEATRO

por **Fabio Cypriano.** ***Folha de São Paulo,*** **São Paulo, 14 abr. 2003.**

Cinema e teatro, em dois eventos paralelos, complementam a mostra "Arte e Socidade - Uma Relação Polêmica". A primeira programação tem início na próxima quinta, com o ciclo "Cinema e Sociedade", que tem curadoria de Roberto Cruz, gerente de cinema e vídeo do Itaú Cultural.

O ciclo de cinema aborda seis temas contidos na mostra organizada por Aracy Amaral. A vida de cortadores de cana e de carvoeiros, a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, a ação de lideranças políticas, a produção cultural dos anos 60, o Nordeste brasileiro e a violência urbana estão retratados em filmes de produção recente.

Entre os destaques, três filmes que tratam da vida de personalidades influentes do período da mostra. "O Velho" (1997), do diretor Toni Venturi, retrata o líder comunista Luis Carlos

Prestes, enquanto "Barra 68" (1999), de Vladimir Carvalho, faz um perfil de Darcy Ribeiro ao implantar a Universidade de Brasília, na década de 60.

O cineasta Glauber Rocha é a terceira personalidade que toma parte no ciclo, com "Rocha que Voa" (2002), de Erik Rocha, que trata do exílio do diretor em Cuba, nos anos 1971 e 1972.

Já a atividade teatral é um complemento à ação educativa da exposição no projeto "Café com Arte", que promove leituras dramáticas, sempre aos sábados, no espaço expositivo do Itaú Cultural. De 19 a 31 de maio, cabe à Companhia do Latão comandar as dramatizações.

Finalmente, a partir de amanhã, o site do Itaú Cultural (www.itau cultural.org.br) terá uma seção específica para "Arte e Sociedade", com vídeo das obras e entrevista com a curadora, entre outras atividades.

ARTE E SOCIEDADE - UMA RELAÇÃO POLÊMICA
Curadoria: Aracy Amaral
Onde: Itaú Cultural (av. Paulista, 149, SP, tel. 0/xx/ 11/3268-1776)
Quando: abertura amanhã, às 19h30; de ter. a sex., das 10h às 21h, sáb. e dom., das 10h às 19h. Até 29/6.
Quanto: entrada franca

MOSTRA CINEMA E SOCIEDADE. Mostra paralela de filmes à exposição "Arte e Sociedade"
Curadoria: Roberto Cruz
Onde: Itaú Cultural
Quando: às quintas
Quanto: entrada franca, ingressos distribuídos com uma hora de antecedência

CAFÉ COM ARTE COM A COMPANHIA DO LATÃO. Leituras dramáticas no espaço expositivo da mostra "Arte e Sociedade"
Quando: aos sábados, às 16h. Até 31/5.
Quanto: entrada franca, ingressos distribuídos com uma hora de antecedência

2.2.11. ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEATRO COMEÇA HOJE NO ITAÚ CULTURAL
por Folha Online. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 mai. 2003.

De hoje a sábado (28 a 31 de maio), o Itaú Cultural realiza o Próximo Ato -- Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo, em parceria com o Consulado Geral da França, The British Council e o Goethe Institut. O evento tem como objetivo investigar os caminhos que o teatro vem tomando na atualidade, colocando em debate linguagens, função política, a crise da representação no teatro e o papel dos atores, diretores, críticos e dramaturgos na cena contemporânea, por meio de seus expoentes na Alemanha, Brasil, França e Reino Unido.

Entre os convidados, nomes de ponta do gênero, como o britânico Michael Billington, crítico do jornal "The Guardian" desde 1971; Hans-Ties Lehmann, um dos grandes pensadores de teatro na Alemanha, autor de "Teatro e Mito"; Jean-François Peyret, diretor, autor, tradutor e criador do "Théatre-Feuilleton", e a companhia T-F2; e os brasileiros Aimar Labaki, Antônio Araújo (Teatro da Vertigem), Sérgio de Carvalho (Companhia do Latão) e Renato Cohen (Grupo Ka).

A programação do evento traz debates temáticos, encontros informais e leituras dramáticas. O Teatro do Pequeno Gesto lança durante o evento a 17ª edição da revista "Folhetim", especial sobre Teatro Contemporâneo Francês, que será comercializada no Itaú Cultural. Confira a programação:

Leituras Dramáticas
Sala Itaú Cultural (227 lugares) -- ingressos distribuídos uma hora antes
28 de maio (quarta), às 21h -- Um ator, um autor
Marc Bonard (FR) e Luciano Chirolli (BR)
Textos de Didier-Georges Gabily e Newton Moreno
29 de maio (quinta), às 15h -- O Terceiro Setor
Sérgio Ferrara (diretor) e elenco
Texto de Dea Loher

Mesas e Debates
Sala Itaú Cultural (227 lugares) -- ingressos distribuídos uma hora antes
29 de maio (quinta), às 19h30 -- Mapa do teatro contemporâneo
Apresentação: Fátima Saadi Convidados: Hugues Le Tanneur (França), Michael Billington (Reino Unido), Hans-Thies Lehmann (Alemanha), Aimar Labaki (Brasil)
30 de maio (sexta), às 19h30 -- Teatro cidadão
Apresentação: Iná Camargo Costa Convidados: Jean-Claude Manganaro (França), Laurence Chable (França), Armin Petras (Alemanha), Michael Billington (Reino Unido), Sérgio de Carvalho (Brasil)
31 de maio (sábado), às 10h30 -- Teatro bastardo
Apresentação: Luis Fernando Ramos Convidados: Julian Maynard-Smith (Reino Unido), Matthias Pees (Alemanha), Lea Dante (França), Mathieu Bauer (França), Antônio Araújo (Brasil)
31 de maio (sábado), às 16h -- Teatro pós-teatro
Apresentação: Fernando Kinas Convidados: Jean-François Peyret (França), Renato Cohen (Brasil), Hans-Thies Lehmann (Alemanha), Laymert Garcia (Brasil)

Encontros Informais
Sala Multiuso (20 lugares) -- ingressos distribuídos meia hora antes
29 de maio (quinta), às 10h -- O Palco Explodido
Com Jean-François Peyret
30 de maio (sexta), às 11h -- Heiner Müller Hoje
Com Hans-Thies Lehmann, Jean-François Peyret, Sérgio de Carvalho, Marcio Aurélio, Laymert Garcia e Christine Röhrig
30 de maio (sexta), às 15h -- Crítica teatral
Com Hugues Le Tanneur, Michael Billington e Fátima Saadi

PRÓXIMO ATO -- ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEATRO CONTEMPORÂNEO
Quando: de 28 a 31 de maio
Onde: nas salas Itaú Cultural, Vermelha e Multiuso do Itaú Cultural (av. Paulista, 149)
Quanto: entrada franca
Informações: 0/xx/11/3268-1776/1777

2.2.12. LOTERIA É RECEBIDA COM OTIMISMO E RESSALVAS
por **Alexandra Moraes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 set. 2003.**

A criação da Loteria da Cultura, anunciada na última quarta pelo governador de São Paulo, Geraldo Alckmin (PSDB), e pela secretária estadual da Cultura, Cláudia Costin, foi recebida com otimismo e algumas ressalvas por artistas. Seu lançamento está previsto para o próximo dia 10 de outubro.

Para o diretor do grupo Oficina José Celso Martinez Corrêa, a iniciativa é "fundamental". "É importante, principalmente para os grupos de teatro de repertório, companhias que normalmente não são beneficiadas pelo marketing", diz. "Pena que a quantia seja pequena para tanta necessidade e potencialidade", completa.

O ator, diretor e atual secretário municipal da Cultura de SP, Celso Frateschi, pondera. "Em princípio, é positivo. E, como uma fonte a mais de recursos, [a loteria] é bem-vinda. A questão é a forma de distribuição desses recursos, mas tenho certeza de que a administração estadual vai trabalhar de forma democrática com relação a isso", diz Frateschi.

A Loteria da Cultura é recebida com menos otimismo por Sérgio de Carvalho, diretor integrante da Companhia do Latão. "Se o caso é gerar cultura com o jogo de azar, deveriam tributar a especulação financeira. Na era do capitalismo-cassino, é pelo menos um reconhecimento da miséria atual: tanto do orçamento quanto das políticas culturais do Estado."

O governo estadual e a secretaria de Estado da Cultura estimam que a loteria, em forma de raspadinha, vá arrecadar R$ 10 milhões líquidos para serem distribuídos exclusivamente em projetos culturais, de teatro e cinema.

A distribuição dos recursos será determinada por uma regulamentação complementar, a ser criada, mas já foi estabelecido que a escolha dos projetos beneficiados será realizada por concurso.

Na área do cinema, as regras da disputa serão formuladas pelo Conselho Paulista de Cinema, oficializado na quarta pelo governador. O Conselho é composto por seis membros do governo e seis representantes da sociedade civil.

Para o cineasta André Klotzel ("Memórias Póstumas"), o conselho é uma forma "mais equilibrada de diversificar apoios para o cinema". Já o diretor Joel Pizzini ("Glauces"), acha curiosa a relação com o jogo de azar: "Espero que haja espaço para o cinema como forma de conhecimento e que o espírito não seja contaminado pela aspiração de riqueza".

2.2.13. PESQUISADOR ASSUME DEPARTAMENTO DE TEATRO
por **Valmir Santos. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 26 set. 2003.**

O pesquisador Kil Abreu, 34, foi nomeado anteontem diretor do Departamento Municipal de Teatro em São Paulo.

Desde o início do ano, o dramaturgo Reinaldo Maia fazia as vezes de consultor de teatro, mas não chegou a ocupar o cargo, antes exercido pelo próprio secretario da Cultura, Celso Frateschi, que substituiu Marco Aurélio Garcia --hoje assessor do governo Lula para assuntos internacionais-- na pasta.

O Departamento de Teatro é estratégico na ação da secretaria, principalmente sob o comando de Frateschi, também ator, diretor e um dos idealizadores do Ágora - Centro para Desenvolvimento Teatral, na Bela Vista.

É responsabilidade do departamento, por exemplo, gerir o Programa Municipal de Fomento ao Teatro, que destina cerca de R$ 6 milhões por ano a grupos voltados para a pesquisa cênica continuada.
É ele também que define a política de ocupação dos teatros distritais: Cacilda Becker (Lapa), Alfredo Mesquita (Santana), Artur Azevedo (Moóca), Martins Pena (Penha), Flávio Império (Cangaíba), Paulo Eiró (Santo Amaro) e João Caetano (Vila Mariana).

"A rede distrital é programada em articulação administrativa com as subprefeituras de cada região. Quanto aos CEUs [Centros Educacionais Unificados], a programação é decidida em fórum maior, colegiado, com a participação das várias instâncias de gestão, inclusive porque os teatros abrigam, além de espetáculos, outras atividades, como música, dança e cinema", diz Abreu.

Ele afirma que "ainda está na fase do diagnóstico" em sua chegada, mas aponta algumas diretrizes. "Há princípios importantes, como o da permanente busca da qualidade nas ações culturais e ainda o movimento de descentralização dessas ações em direção a parcelas desassistidas da população. É a idéia de fazer da cultura um canal de inclusão social sem precisar perder de vista que essa inclusão tem uma dinâmica própria. E que é, tomando o exemplo da formação, diferente da educação formal, 'strictu sensu', ou da

assistência social, que têm suas especificidades."

Abreu desligou-se formalmente da Escola Livre de Teatro de Santo André, que coordenava desde 1999 (o dramaturgo Antônio Rogério Toscano o substitui). Trata-se de espaço idealizado no início dos anos 90 pela diretora Maria Thaís (da peça "A Besta na Lua") e por Frateschi, que o convidou agora para o cargo de confiança na secretaria.

Em março de 2001, quando assumiu o Departamento de Teatro, Frateschi anunciou que priorizaria a formação tanto de público quanto de artistas. Abreu pretende dar continuidade a programas como o de Formação de Público, o Teatro Vocacional e o Centro de Referência do Teatro para a Infância e Juventude (na biblioteca de Vila Formosa).

Paraense de Belém, Abreu está envolvido com artes cênicas há 15 anos. Mora em São Paulo há oito. Fez parte da fase de formação da Companhia do Latão, na qual adaptou e dirigiu "Ensaio para Danton" (94), ao lado de Sérgio de Carvalho. Já colaborou na **Folha** como crítico de teatro. No momento, dedica-se aos estudos para o doutorado e integra o júri do Prêmio Shell em São Paulo.

2.2.14. PRÊMIO POLÊMICO É ENTREGUE NO MUNICIPAL
por ***Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 dez. 2003.**

Será conhecido hoje, no Teatro Municipal de São Paulo, o grupo vencedor do concurso cultural Criação Teatral Volkswagen.

Leva R$ 30 mil a melhor encenação, segundo o júri, de "A Cantora Careca", peça do romeno Eugène Ionesco (1912-94), na "adaptação libérrima" do ator e diretor Antonio Abujamra, 71, curador.

Os finalistas são: Arte em Foco (de Recife), 6 à Séc (São Paulo), Núcleo de Estudos de Teatro e Dança (Porto Alegre) e cia. Ofício ou Sina (Rio de Janeiro), todos grupos recém-formados.

Dos 503 grupos no processo, desde março, foram escolhidos 36 (nove de cada uma das quatro regiões do país, conforme divisão dos organizadores).

Esses 36 apresentaram versões de dez minutos para "A Cantora Careca" em suas respectivas regiões: Curitiba, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo.
Agora, quatro finalistas pisam o palco do Municipal de São Paulo para repetir a dose em cerimônia conduzida pelos atores Lázaro Ramos e Débora Falabella, e que incluirá "making of" do concurso patrocinado por meio da Lei Roaunet, que dá isenção fiscal.

O concurso foi criticado por profissionais de teatro por causa da captação de R$ 1,5 milhão e premiação de R$ 50 mil ao grupo vencedor (R$ 30 mil agora e garantia de R$ 20 mil como ajuda de custo para montar um espetáculo na abertura da eventual próxima edição, segundo o regulamento).

"O projeto parece uma piada de mau gosto. Há nitidamente o retorno de ordem institucional e a tentativa de estímulo se dá de modo absurdo, sem trocadilho [com o teatro de Ionesco]", diz o diretor Sérgio de Carvalho, 36, da Companhia do Latão, uma das que trataram do assunto na publicação teatral "O Sarrafo".

O presidente da empresa Dançar Marketing & Comunicações, Pedro Bianco, que assina concepção e organização do Criação Teatral, defende que "o valor agregado do projeto não está basicamente no prêmio, mas na iniciativa em criar oportunidades e valorizar artistas brasileiros".

Bianco, 43, justifica os custos com "mais de 400 passagens aéreas, mais estadias em

hotéis de quatro, três estrelas"; cachês para os que participaram da seleção, e ainda oficinas realizadas com Abujamra e com a crítica Barbara Heliodora, entre outros.

A apresentação de hoje no Municipal está esgotada (1.580 lugares). Foram disponibilizados 30% dos ingressos para o público no site do Criação Teatral (www.criacaoteatralvolkswagen.com.br). Os demais são convidados.

Em tempo: escrita por Ionesco em 1949, "A Cantora Careca" trata do mal-estar da burguesia inglesa, em diálogos carregados de nonsense e comicidade.

2.2.15. "ARENA" EXAMINA DIAS DE MOVIMENTOS COLETIVOS por Sérgio de Carvalho. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 fev. 2004.

"Teatro de Arena: Uma Estética da Resistência" é um livro que se move entre a recordação afetiva e a preocupação com o futuro da vida cultural no país. Não há fixidez nessas entrevistas discordantes, entremeadas por relatos do autor, Izaías Almada, que integrou o elenco do Arena no período dos grandes musicais e sabe evitar o sentimento imobilista de que "a vida foi ontem".

Ao se pôr do lado da incerteza, Almada move suas inquietações em torno da pergunta: por que tantas iluminações artísticas viraram artigo de consumo? Sua atitude inconformista o diferencia de intelectuais e artistas dessa geração que solidificaram a certeza da inevitabilidade do pior e, hoje, desqualificam a ingenuidade de seu passado de esquerda, reduzindo a dimensão dos atos pela medida dos enganos ideológicos.

De fato a orientação "nacional-popular" para a cultura, oferecida pelo Partido Comunista, vinha junto a uma "visão curta da realidade brasileira", nas palavras de Chico de Assis. Mas contra um aburguesamento culpado e um antiidealismo abstrato, Almada tenta entender como as práticas coletivizantes puderam superar a precariedade doutrinária e produzir um material artístico novo.

A última entrevista do livro toca no nervo do problema, no momento em que Antonio Fagundes diz que ao Teatro de Arena só interessava a qualidade: "Nós não podíamos estar fazendo uma coisa tão boa para tão pouca gente".

Paradoxalmente, o mesmo argumento discutível tinha levado, em 1961, a uma dissidência produtiva dentro do Arena, que criou o CPC: era preciso uma arte popular capaz de "atingir as massas". A história do país sob a ditadura, contudo, não permitiu que perdurassem as invenções experimentais e coletivistas daquele movimento que sonhou uma "ida ao povo" bem diferente da que faz a Rede Globo. Restou a alternativa idealista de interferir no sistema de produção simbólica apenas individualmente, numa negociação com o mercado cultural em formação. Sem espaços igualitários de trabalho, os discursos se homogeneizaram: a necessidade de sobrevivência e a dificuldade em reconhecer a insuficiência da ação apenas "cultural" propagaram a ideologia cada vez mais abstrata da "quantidade necessária". O valor da irradiação qualitativa do teatro não importa mais. Iniciou-se um ciclo de diluição artística da representação brasileira ordenado pelo padrão medíocre do supermercado mundial da cultura.

O Teatro de Arena foi um laboratório em que muitos artistas aprenderam a olhar a miséria brasileira de frente e a reconhecer-se na imagem. O caminho da qualidade foi traçado após 1958, com "Eles Não Usam Black-Tie", de Gianfrancesco Guarnieri. O sucesso da peça devia ser ampliado, e a força do assunto operário (que já tinha aparecido antes no teatro brasileiro sem maior repercussão) agregou a equipe em torno de um inédito "sentimento da história brasileira", forte o bastante para instaurar um modo mais coletivo de construir a cena. Os estudos dramáticos do Seminário de Dramaturgia do Arena não se realizariam sem uma atitude extraficcional que se imprimia no palco: o Arena se tornou um lugar em que as funções de atores, autores e diretores ganharam sentido simbólico frente à exigência de mobilização da época. Era essa inter-relação que não podia ser levada para a TV, que procurava um desenvolvimento industrial.

Numa notável omissão, o autor não dá voz consistente a Augusto Boal e Guarnieri, que talvez tenham opinião sistematizada sobre a época. Não é o caráter dos protagonistas que interessa, mas os movimentos coletivos. As ausências têm importância épica no conjunto desse livro, que depende da colaboração do leitor, assim como o Teatro de Arena dependeu do espectador para existir, num tempo em que a relação fundamental com a cultura não era a do consumo hedonista.

Sérgio de Carvalho é diretor integrante da Companhia do Latão

Teatro de Arena
Avaliação: ★★★★
Autor: Izaías Almada
Editora: Boitempo
Quanto: R$ 25, em média (159 págs).

2.2.16. CRÍTICA POR FALTA DE PATROCÍNIO MUNICIPAL DOMINA PRÊMIO SHELL DE TEATRO

Por Folha Online. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 08 mar. 2005.

Como a gestão José Serra ainda não se pronunciou a respeito da Lei de Fomento à Cultura --oficialmente, o departamento jurídico da Secretaria Municipal da Cultura ainda está analisando a questão--, os artistas que participaram ontem da 17ª edição do Prêmio Shell de Teatro São Paulo aproveitaram o palco para protestar pela causa.

Apesar de tratar-se de uma lei, o que implica teoricamente em um aporte fixo de R$ 9 milhões aos projetos inscritos, na prática o impasse pela liberação de verbas e a quantia a ser destinada às produções do Programa de Fomento ao Teatro preocupam os profissionais da área.

Os atores e suas companhias temem pela não-continuidade do programa -- já que até o momento a secretaria não formou a comissão que escolhe esses projetos. Como a gestão Marta Suplicy não pagou algumas parcelas do fomento, alguns grupos não têm como pagar os seus credores e podem ir à falência

"Existe o orçamento mas e a disponibilidade para executá-lo?", questiona o ator Ney Piacentini, da Companhia do Latão.

No palco, após receber o prêmio de melhor categoria especial com o grupo Cia. Livre, pelo projeto "Arena conta Arena 50 anos", a diretora Cibele Forjaz não se conteve: "Os três anos de existência dessa legislação provocou uma verdadeira primavera teatral em São Paulo. Com um dinheiro pequeno, cada grupo fez um pequeno milagre. A Lei de Fomento nos fortalece e pode ser a primeira de muitas, se ela cair, caímos todos".

Premiado como melhor ator pela peça "O Mercador de Veneza", Luís Damasceno conta o que a maioria das pessoas ouve falar, mas sequer tem idéia do que acontece na prática. "Um espetáculo pode consumir um ano somente de captação de verbas. O ator que, em geral, não possui afinidade com as ciências exatas acaba se envolvendo

com uma série de documentos. Não é à toa que hoje há profissionais especializados nessa área. Daí a importância de um incentivo governamental", relata.

Segundo ele, até um projeto ser aprovado é preciso paciência. "Cada empresa segue um regulamento. Os relatórios precisam se adaptar a eles, o que não é fácil", diz. Para Damasceno, uma peça de teatro de baixo custo não sai por menos de R$ 100 mil, sendo que metade desse valor vai para a publicidade.

Segundo a assessoria de imprensa da Secretaria Municipal da Cultura, uma definição sobre os novos rumos da legislação deverá sair nos próximos dias. Neste ano, 72 projetos se inscreveram no programa durante o prazo oficial, que começou janeiro passado. Em três anos da iniciativa, 79 espetáculos foram criados por 53 grupos de teatro e teve cerca de 1,3 milhão de espectadores.

Aprovado em 2001, o projeto de lei do vereador Vicente Cândido (PT), que institui o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, recebe dotação da Secretaria Municipal de Cultura para investir na produção de montagens teatrais e na difusão das artes cênicas em São Paulo.
A lei foi resultado do movimento "Arte contra a Barbárie", formado em 1999 por sete companhias teatrais de São Paulo.

2.2.17. UM ATOR NÃO É APENAS UM REPETIDOR DE FALAS

por Maurício Ayer, *Revista Fórum*, São Paulo, número 14, nov. 2008.

A Companhia do Latão faz do teatro um meio de provocar a reflexão sobre os problemas políticos do país e dá novo ânimo à produção artística com compromisso social

No saguão, um sino desperta a atenção de todos qu ali aguardam. Uma mulher abre a porta do teatro: ³A Companhia do Latão agradece a presença de todos. Por favor, sigam-me². Entramos. À frente do palco há uma espécie de véu branco. Passamos por ele e fomos convidados a sentar numa pequena arquibancada montada sobre o fundo do palco. Damo-nos conta de que estamos sobre o palco talvez indicando que somos todos atores (agentes) no espetáculo que está para acontecer. Assim começa o Auto dos Bons Tratos, uma minuciosa exposição das relações de poder num incipiente Brasil do século 16.

O espetáculo ³foi construído², segundo Sérgio de Carvalho, um dos diretores, ³como um aprendizado sobre o início do capitalismo que definiu os contornos deste país². Isso revela o essencial do trabalho da Companhia do Latão, aquilo que a diferencia no atual cenário do teatro nacional. Enquanto muitos grupos investem nas emoções do público, procuram envolver as pessoas nos dramas dos protagonistas, a Companhia do Latão faz do teatro um meio de provocar a reflexão sobre os problemas políticos do país, compreender as contradições do capitalismo, que condicionam os atos e as posturas de cada indivíduo atores, público ou personagens. Essas contradições são focalizadas, isoladas no palco, tornadas evidentes, sem ser resolvidas, ³porque no fundo sua resolução pede uma ação social coletiva, e não somente ação estética individual², diz Sérgio.

Em 1996 a companhia montou seu primeiro espetáculo Ensaio para Danton ainda com características de ³teatro de elenco, e foi antes um trabalho de encenador interessado na coletivização dos meios de produção da cena que uma experiência de invenção coletiva². O projeto coletivo, que identifica e dá sentido ao grupo, veio logo depois, a partir de idéias surgidas nesse processo, quando em 1998 o Latão venceu o edital de ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet. Esse projeto, a um só tempo estético e político, é levado às últimas conseqüências sobretudo no processo de criação, que é radicalmente coletivo, avesso à especialização alienante. Um ator não é apenas um repetidor de falas, mas também um criador e um agente político pensante, participa da construção da dramaturgia e da encenação, da composição das músicas, dos debates. Nesse sentido, a companhia considera como o seu primeiro trabalho, com uma proposta mais clara de grupo, o Ensaio sobre o Latão, baseado no ensaio A Compra do Latão, de Bertolt Brecht (donde o nome da companhia). Além das montagens teatrais, o grupo publica a revista Vintém (³teatro e pensamento político²), promove e participa de debates e realiza oficinas.

Não por acaso, a companhia aproximou-se de diversos grupos populares organizados. Desde 1999, mantém contato com o MST, apresentando suas peças em encontros de integrantes do movimento e debatendo com eles. Sérgio de Carvalho diz que "o diálogo com as platéias de sindicatos ou do movimento social mais importante do Brasil, o MST, modificou nossos interesses no teatro. Hoje estudamos tanto o teatro de intervenção política direta, como as experiências estéticas mais radicais, aquelas que, sem deixar de tomar partido crítico, apresentam a complexidade humana da vida popular". João Pedro Stedile diz que eles "conseguem colocar a cultura e a arte a serviço da conscientização de nossa sociedade".

As discussões também são levadas à universidade. Participar de festivais de teatro universitário e de debates com críticos como Iná Camargo Costa e José Antônio Pasta Jr., ambos professores da Letras/USP, é prática freqüente entre os integrantes do grupo. Além disso, pesquisadores e pensadores da cultura e da política brasileiras são abordados na revista Vintém.

Esteticamente, o grupo tem como principal referência o teatro épico do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. "Sua obra permanece até hoje para nós, como um modelo, que portanto precisa ser atualizado, reinventado". Das peças de Brecht, a companhia já montou Santa Joana dos Matadouros. Mas o principal é que os membros do grupo partem de alguns princípios brechtianos ligados à "aplicação do materialismo dialético (marxista) à forma teatral". Dentre esses recursos, destacam-se a introdução de um olhar histórico na própria peça, muitas vezes representado pela figura do narrador, e o uso de diversos recursos de "distanciamento", que não permitem ao espectador envolver-se emocionalmente a ponto de alienar-se de sua consciência crítica, de sua atividade intelectual. Para Sérgio, esse "continua sendo o caminho mais avançado de politização da cena".

O teatro de Brecht, como o da Cia. do Latão, lança-se para fora do palco. Quando o dramaturgo alemão propõe romper a "quarta parede", quer também derrubar a porta do teatro e eliminar o isolamento entre o "mundo mágico da cena" e a "vida real". Não mais um teatro catártico (aristotélico, no dizer de Brecht) que purga as angústias e faz o cidadão esquecer de seus problemas e ser levado pelas aventuras e desventuras

de heróis e heroínas. Em vez disso, um teatro crítico, que tematiza os problemas sociais, a luta de classes e propõe ao espectador problemas em vez de soluções. Um teatro que procura expor a sociedade do avesso, mostrar suas vísceras, seu funcionamento. Um teatro contra a hipocrisia.

A Companhia do Latão está comemorando um ano de ocupação do Teatro Cacilda Becker, da prefeitura de São Paulo, com uma série de leituras dramáticas de textos e adaptações de Brecht, Marx, Engels, Eisler, Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho, a partir de 28 de setembro. E há muito trabalho pela frente. "Nosso próximo projeto pretende estudar a fabricação contemporânea das imagens, na imprensa, nas mídias. Aquilo que se chama de Ocultura[1]. As ideologias disfarçadas em forma. De algum jeito, vamos tentar encenar a Ocultura[1]. Se isso é possível, vamos ver. Mas ao certo não é trabalho para um espetáculo só, mas para muitos anos".

Pequeno Glossário Bertolt Brecht (1898-1956) Dramaturgo e diretor alemão, formulador de uma poética moderna de teatro épico e dialético, teatro de atuação política. Distanciamento Nome dado por Brecht ao efeito obtido por recursos cênicos que, sem eliminar a emoção, mantém vivo o espírito crítico de espectadores e atores. Quarta parede Parede imaginária situada em frente ao palco e que no teatro realista isola metaforicamente os atores do público. Teatro épico Forma teatral não-ilusionista, em que a crítica aos temas abordados é incorporada à cena através de diversos recursos cênicos. Teatro não-ilusionista Procura deixar transparecer sua teatralidade, i.e., em que, por exemplo, os atores mostram explicitamente que estão representando, sem dar a entender que "encarnam" os personagens. www.revistaforum.com.br

2.2.18. GRUPOS OCUPAM SEIS TEATROS COM PROGRAMAÇÃO PARA O PÚBLICO LOCAL

por **Luciana Pareja e Valmir Santos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 dez. 2001.**

Ao contrário dos cinemas, limados pelos shoppings, os teatros de bairro se tornaram uma rara instância de entretenimento com caráter mais comunitário na cidade.

Desde o mês passado, seis teatros distritais são ocupados por companhias subsidiadas (R$ 60 mil ou R$ 48 mil) e incumbidas de incrementar a programação, ministrar cursos gratuitos e manter espetáculos a preços populares, numa iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura.

São eles o teatro Cacilda Becker (na Lapa, zona oeste), Alfredo Mesquita (Santana, norte), Arthur Azevedo (Mooca, leste), Martins Penna (Penha, leste), Flávio Império (Cangaíba, leste) e Paulo Eiró (Santo Amaro, sul).

Por causa do fim do ano, as companhias ainda estão em fase de implementação dos projetos, reservando grande parte da nova programação para janeiro.

Algumas, como a Ocamorana e o Grupo dos Sete, responsáveis pelo Projeto Cidade Dentro Cidade Fora -temática do planejamento para o Alfredo Mesquita- e a Casa da Comédia, a cargo do teatro Arthur Azevedo, ainda não estrearam espetáculos próprios.

Outro ponto em comum entre o roteiro desses grupos é o samba, este sim já em cartaz. No Arthur Azevedo, ocupado pela Casa da Comédia, de José Renato, 75, o Samba da Benção batuca às terças canções de grandes nomes do gênero. O ingresso de R$ 2 dá direito a um caldinho de feijão (informações pelo tel. 6605-8007).

O diretor, um dos fundadores do mitológico Teatro de Arena, quer estrear uma peça em março.
Ele define bem o espírito do projeto: "O teatro de bairro deixará de ser um retransmissor de outros teatros para tornar-se um gerador de cultura".

O resgate da cidadania e da memória de Santana é o que pretende o Cidade Dentro Cidade Fora. A Ocamorana e o Grupo dos Sete realizam, por ora, oficinas, sessões de peças de outros grupos e a roda de samba (informações pelo tel. 6223-0275), mas as atividades se encerram no dia 16, voltando em 8 janeiro. Para o futuro, uma peça conjunta e os projetos exclusivos de cada grupo.

Formada há 12 anos, em São Miguel, na zona leste, a Companhia Pombas Urbana tem chance de incrementar seu trabalho na região ao assumir o teatro Martins Penna, na vizinha Penha.

Em cartaz com "Buraco Quente", o diretor e dramaturgo Lino Rojas põe seus atores na linha de frente das oficinas e convoca estagiários de todas as áreas (música, cinema etc.) para acompanhar o trabalho da companhia recém-chegada de Cuba e Peru.

Na mesma zona leste, o teatro Flávio Império, caçula dos distritais (inaugurado em 92), foi isolado nos últimos meses por falta de programação, conforme relata Nei Gomes, 24, um dos atores da Cia.
Estável de Teatro. Dentro do projeto Amigos da Multidão, o grupo apresenta "Menestréis da Literatura", a R$ 1, "preço simbólico, para atrair novos e antigos espectadores", diz Gomes.

Em outro extremo da cidade, na zona sul, a Fraternal Cia. de Artes e Malas-Artes procura cativar o público, mas também está de olho em grupos locais. A idéia é cadastrar e, assim, convidar trupes profissionais ou amadoras para ocupar o palco às quintas, gratuitamente. Dirigida por Ednaldo Freire, a Fraternal dá sequência à pesquisa sobre arquétipos da comédia popular e reestréia "Masteclé -°Tratado Geral da Comédia".

A Companhia do Latão, que reestreou sua "Comédia do Trabalho" no Cacilda Becker, onde reside, quer continuar suas pesquisas dentro de uma linguagem "brechtiana", com forte cunho social. Para Nei Piacentini, 40 anos, produtor e ator do Latão, as vantagens do projeto são para todos os envolvidos. "Isso proporciona às companhias possibilidade de desenvolver projetos a médio e longo prazo [o tempo da residência é de seis meses renováveis por mais seis", com um lugar fixo. E há a possibilidade de abrir o trabalho para o público que normalmente não tem acesso, o que acarreta mudanças na formação dessas pessoas", diz.

2.2.19. APLAUSOS DE PÉ

por Viviane Kulczynski. São Paulo, *Via Sampa*, 16 ago. 2000.

Há grupos e grupos de teatro. Há aqueles que só produzem o teatro dito comercial, porque é uma boa fonte de renda (que fique claro, que não estou aqui para criticá-los!). Há os que sentem a necessidade de estar sempre no palco, independente da qualidade de suas montagens. Mas há os que permanecem unidos (firmes) por força de um projeto mais amplo, como a paulistana Cia. do Latão. Seu trabalho sempre mereceu - e volta a merecer, com ainda mais empolgação - aplausos. E de pé, coisa que hoje em dia, infelizmente, anda tão banalizada. Aplaude-se qualquer coisa de pé, já percebeu?

Pois bem, o pessoal do Latão tem um projeto interessantíssimo de pesquisa. O resultado de sua última incursão pelos livros, ruas, seminários, mesas redondas e oficinas é A Comédia do Trabalho.

O espetáculo revela um universo bem conhecido dos brasileiros: as relações trabalhistas e seus contrapontos - o sofrimento do desemprego, a busca frenética pela integração no mercado de trabalho, as inúmeras formas de subemprego e exploração e o desejo de ser explorado (saiba que o grupo apresenta-se com freqüência em acampamentos do MST).

Escrita a partir de um método de dramaturgia desenvolvido pela companhia, baseado em depoimentos e improvisações, a peça se passa na longínqua (apenas física) província de Tropélia. Lá, dois irmãos

gêmeos travam uma luta de morte. O objetivo deles é vender seu empreendimento à investidores estrangeiros, indiferentes ao custo social causado pelas demissões em massa.

Nesse quadro de desencanto gerado pela modernização das relações de trabalho está um funcionário, decidido a se jogar do todo do prédio da empresa em que trabalhou por dez anos. Desempregado e crente de que a culpa é sua, o pobre funcionário desencadeia com seu ato uma reação popular inesperada. Tragédia? Nada disso.

A Cia. do Latão lança mão de um humor daqueles pouco vistos, hoje, no palco. Como se diz por aí, eles perdem o amigo, mas não perdem a piada.

A direção é de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano. No elenco, Adriana Mendonça, Alessandra Fernandes, Heitor Goldflus, Maria Tendlau e Ney Piacentini. Por R$5, é possível comprar, na entrada do teatro, o Caderno de Apontamentos. O livrinho, de 43 páginas, conta o desenrolar da criação do espetáculo. Abra a carteira e não se arrependa.

2.3 ENTREVISTAS COM SÉRGIO DE CARVALHO

2.3.1. "QUEREMOS MAIS FORÇAS EM CENA QUE SÓ UM INDIVÍDUO VIVENDO UM DRAMA INTERIOR"

por *JC OnLine*, Recife, 20 nov. 1997.

Nem só de palco vive a Companhia do Latão. O grupo paulista também produz oficinas - uma delas acontece a partir de segunda-feira no Centro Cultural Marco Zero - e edita uma revista sobre teatro, política e filosofia. Além disso, a companhia se diferencia por preferir focar a sociedade aos conflitos individuais. Sobre esses e outros assuntos, o JC OnLine realizou uma entrevista exclusiva com o diretor da Companhia do Latão, Sérgio de Carvalho, que divide o cargo com Márcio Marciano. A conversa aconteceu após a segunda apresentação de "A Comédia do Trabalho", neste sábado.

JC OnLine - Como foi voltar ao Recife depois do sucesso das três peças anteriores da Companhia do Latão nas primeiras edições do Festival de Teatro da cidade?

Sérgio de Carvalho - *O público foi muito caloroso nas duas apresentações da "Comédia do Trabalho". A gente teve um excelente público hoje e as pessoas que viram conversar com a gente foram muito positivas em relação ao nosso trabalho.*

JC OnLine - Ao fim da peça, o ator Ney Piacentini afirmou que a apresentação no Recife ajudou a Companhia do Latão a despontar. Como isso aconteceu?

Sérgio de Carvalho - Foi o primeiro grande festival de que o grupo participou, quando tinha acabado de ser formado - tinha um ano de idade. Houve críticas em outros estados, como no Rio de Janeiro, Minas e Porto Alegre. Assim, o grupo começou a receber convites nacionais depois do Festival de Recife. Isso coincidiu também com nosso crescimento em São Paulo. Hoje, o grupo tem um público grande que vem acompanhando o Latão. Fomos muito bem recebidos no Recife.

JC OnLine - Como surgiu a Companhia do Latão?

Sérgio de Carvalho - *Começamos em 96 e ainda nem tínhamos esse nome. Era apenas um grupo de atores em volta de um espetáculo, que era o "Danton", que veio para cá. Depois, isso se tornou um projeto de continuidade em cima de estudos do teatro dialético que Brecht propôs. É uma longa tradição que antecede Brecht. Resolvemos trabalhar a partir desses princípios e formar um projeto de produzir dramaturgia brasileira contemporânea sobre temas atuais de uma forma não dramática, de uma forma mais ampla de um ponto de vista social. Queremos mais forças em cena que só um indivíduo vivendo um drama interior.*

JC OnLine - A revista Vintém, publicada pelo grupo, segue essa mesma linha.

Sérgio de Carvalho - *Percebemos que o trabalho é mais interessante quando sai do*

campo do teatro. Propomos uma revista que discutisse outras questões, para além do teatro. A revista hoje tem artigos sobre política, pensamento político, filosofia, literatura. Ela acompanha um projeto pedagógico que temos também e inclui dar oficinas, promover palestras e fazer essa publicação.

JC OnLine - A Companhia do Latão vai ministrar uma oficina para atores. Qual a temática esse minicurso?

Sérgio de Carvalho - *A oficina começa na segunda e vai até a quarta-feira. Vamos trabalhar alguns princípios de trabalho da Companhia do Latão, sobretudo narrativa, improvisação cênica e observação da realidade. Esses três princípios são básicos no trabalho do ator.*

2.3.2. *A TRANSFORMAÇÃO PELA EXPERIÊNCIA*

por Uta Atzpodien. *Theater der Zeit,* Berlim, 1999**.**

A Companhia do Latão tem tido um impacto grande de crítica e nos círculos acadêmicos de S. Paulo. Isso num tempo em que o teatro não comercial sofre problemas de público. Qual o objetivo da Companhia ? Faça um esboço de sua história.

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, fragmentada, descontínua, que dava conta não apenas do retrato de um indivíduo mas de movimentos do conjunto de uma época; e seu sentimento de uma 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 de Buechner se nós partíssemos do pressuposto de um "fracasso fundamental" da representação. Quando não é possível "representar" no palco, talvez seja melhor revelar a provisoriedade e as contradições dessa tentativa. Estávamos caminhando, sem maior consciência disso, para uma forma épica de representação. Resolvemos, então chamar a 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. Talvez isto explique em parte a repercussão que a Companhia do Latão vem obtendo hoje : é um grupo que mantém um projeto formativo e reflexivo que não se desvincula da montagem de espetáculos. Os espetáculos se oferecem ao público como "estudos", como tentativas de compreensão de temas e de formas atuais. Cada cena contém um processo de aprendizado que pode ser acompanhado pelo espectador.

Mas a Companhia do Latão ganhou prêmios pela pesquisa de linguagem e por outro lado sofreu alguns ataques que dizem que o viés político de seu trabalho não é atual. Explique essa contradição entre a pesquisa de novos caminhos e algumas

reprovações como se a abordagem estivesse fora de moda.

Algumas pessoas consideram ultrapassado encenar peças com temas políticos. Talvez cansadas de um certo dogmatismo doutrinário ou de muita arte ruim que foi feita em nome de boas intenções, elas tendem a considerar "ultrapassada" qualquer arte com conteúdos sociais manifestos, qualquer arte que apresente algum "engajamento". No entanto, as mesmas pessoas que cometem esse equívoco valorizam em nós a liberdade do jogo formal como se fosse novidade cênica. Eu diria que elas estão erradas também nisso. Porque a nossa forma de espetáculo é que é muito antiga. Sua base é a relação elisabetana - com seu preenchimento do espaço vazio pela palavra e pela música, sua relação narrativa com o espectador, seu anti-ilusionismo, seus elementos mínimos com alto poder de sugestão, a subordinação do conjunto da cena ao trabalho do ator. Isso que as pessoas consideram inovador, porque no Brasil não estão habituadas a ver um jogo teatral tão escancarado, é na verdade muito antigo e está presente na maioria das formas espetaculares não-burguesas. Mas eu acredito que hoje é muito 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 da linguagem, com espetáculos quase sempre cifrados e herméticos. Esteticistas no que isso tem de pior. Seus únicos temas são aqueles que facilitam o exibicionismo intelectual ou técnico, como paisagens míticas genéricas, ou particularidades de uma consciência individual fracionada diante dos detritos da cultura ocidental em ruínas. Isso já deu o que tinha que dar. 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.

Vocês estão retomando uma tradição forte dos anos 60, quando Brecht foi muito encenado no Brasil.

É preciso lembrar que no Brasil, a noção de tradição teatral é diferente da Europa. Por aqui, a noção do que significa uma obra clássica não é um consenso crítico no campo da dramaturgia. Como já disse uma vez o diretor italiano Ruggero Jacobbi, no Brasil, o Romantismo chegou antes do Iluminismo. É por isso que quando fazemos espetáculos a partir de escritos de Brecht, procuramos insistir naquilo que é negado na tradição teatral do Brasil - a racionalidade, que sempre é considerada como algo oposto ao prazer artístico. Creio mesmo que as peças de Brecht no Brasil, ou foram encenadas somente por veicularem conteúdos políticos, ou somente por possuirem força poética. Nunca pela estreita relação de causa e consequência entre as duas coisas, pensamento crítico e beleza. Diante da ausência de padrões clássicos, um dramaturgo no Brasil precisa completar sua formação com modelos que o país ainda não produziu. Por isso nossa insistência no princípio da inteligibilidade. O padrão dominante hoje nas representações da indústria cultura brasileira ainda é o do melodrama burguês, com sua autopiedade, sua difusão de valores de aceitações das relações sociais desiguais como são. O Brasil é periferia do capitalismo, tem uma das maiores taxas de concentração de renda do mundo. Como as contradições aparecem aqui com muito mais violência, os apelos emocionalistas da indústria cultural costumam ser, portanto, muito mais intensos para continuar a iludir o espectador.

Brecht é um antídoto contra isso tudo, oferece uma possibilidade de "formação clássica" em outras bases.

O que você pensa ser um novo caminho de teatro politico, de um teatro que pretende transformar a sociedade ?

Um dos papéis atuais do teatro é conseguir se opor à idéia de que não existe mais transformação positiva na sociedade. Eu acredito que para isso basta mostrar formas concretas da realidade. Procurar alternativas às formas da falsa multiplicidade, sempre particularista e abstrata, que é produzida em série pela indústria cultural. A dificuldade é que o mundo do capital age como se ele próprio fosse o único agente transformador. Nesta etapa do capitalismo tardio nós temos a sensação de que nunca se produziu tanto em arte, de que nunca houve tanta oferta de bens culturais, tantas exposições, tantos filmes, tantas peças de teatro. Mas é uma idéia falsa porque na verdade é tudo muito parecido. A televisão a cabo no Brasil dá a imagem correta disso : todas as dezenas de opções de canais têm a mesma intenção, vender um produto. Existe uma unidade imóvel por trás desta suposta multiplicidade cultural, desta suposta transformabilidade. Esta unidade é a "forma mercadoria".

Como vocês querem se contrapor a essa situação ?

Eu pessoalmente acredito na transformação pela experiência. Tenho em mente o ensaio de Walter Benjamim sobre o "narrador", aquele que compartilha uma experiência vivida ou imaginada, aquele que consegue intercambiar essa experiência. Todo mundo hoje tem a sensação de que vive uma sobrecarga de informações, um excesso de imagens que não consegue transformar em experiência. Todos temos algo daquela mulher que está em viagem por vários países e escreve cartões postais a sua irmã sempre dizendo que quando voltar, "terá tantas coisas para contar". Ela sempre promete. Como se a experiência fosse sempre adiada para o futuro. Você recolhe tantas informações, vê tantas coisas, tantos espetáculos do mundo, e não consegue contar o que viu, não consegue traduzir isso como experiência. É a melancolia de Jacques, de *As you like it.* A nossa tentativa é criar no palco, durante o tempo da representação do espetáculo, uma experiência. Isso já é transformador. A experiência, quando acontece, é transformadora.

Como vocês conseguem fazer com que a experiência se efetive ?

O que chega ao espectador é sempre resultado de uma experiência construída anteriormente na sala de ensaios. E essa experiência só desperta interesse se você se sente produtor dela. Que ela depende também de você para ser construída. Nesse sentido, não pode haver trabalho alienado na sala de ensaio. Os atores têm que saber a finalidade de seu trabalho, e participar do prazer dos resultados conquistados. Da mesma forma, o público tem que se sentir colaborador da obra. E eu acredito que a forma mais poderosa de participação do público é através do jogo imaginário, o jogo de preencher o espaço vazio da cena e torná-lo positivo (como bem observou Peter Brook) e do juízo crítico, através do qual o público é convidado a se posicionar em relação às contradições da história. O fato é que o teatro só se torna uma experiência quando é complexo. E a complexidade de uma experiência não tem nada a ver com multiplicação aleatória de informações ou a ampliação de meios técnicos de emissão de sentido.

Isso era forte no espetáculo Ensaio sobre o latão. *Como vocês trabalharam isso ?*

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. Por exemplo, a cena de um homem catando latas no lixo era narrada como se fosse a cena da aparição de um fantasma shakespeariano. A cena de uma prostituta decadente é encenada com vários tempos simultâneos na ação, com vários focos, seu ponto de vista transitando rapidamente de um ator para outro. Não só o presente da ação dramática, mas outros tempos devem conviver na ação, de modo a que ela desperte maior interesse e curiosidade. É a técnica clássica que Brecht aprendeu de Shakespeare, e que concentra num só tempo muitos tempos. Deste modo é que o acontecimento observado no presente ganha dimensão épica, ao ser reposicionado pela pergunta : como isso seria se fosse diferente ? Eu entendi isso no palco ao assistir os espetáculos de Mathias Langhoff.

Como foi a questão do encontro dos tempos em Santa Joana dos Matadouros*, uma peça que contém vários aspectos que se modificaram, como a realidade do comunismo ?*

Nós procuramos trabalhar *Santa Joana dos Matadouros* atualizando alguns aspectos e mantendo outros na moldura histórica da década de 30. Se a atualização fosse completa, se fizéssemos a peça se passar em S. Paulo, anos 90 (o que seria bem possível) nós perderíamos as diferenças, e com isso as pessoas não veriam como as coisas têm história na luta entre o capital e o trabalho. Se tudo fosse visto à distância, as pessoas talvez se esquecessem de fazer a comparação evidente com o que está acontecendo hoje. Por isso optamos por alguns lembretes, utilizando algumas expressões recolhidas de jornais do dia, espalhadas pelo texto. Dois temas nos eram cruciais : o da mercantilização da religião, porque no Brasil as religiões evangélicas se tornaram indústrias, com técnicas publicitárias de manipulação da fé, chegando a ser donas de emissoras de televisão, e o tema do aprendizado de Joana sobre as verdadeiras regras de funcionamento da luta de classes. De certo modo a montagem, diminui a importância dos líderes comunistas da peça. Nós evitamos criticar seus procedimentos, evitamos mostrá-los como ingênuos ou esquemáticos (no texto, eles podem ser lidos assim), e evitamos também as associações com o Stalinismo. A experiência brasileira sobre o assunto é bem diferente da de um país como a Alemanha. Ao fazer alguns ensaios abertos da peça, nós percebemos que, infelizmente, o lado dos industrias da carne aparecia ao público como inconsequentemente 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. Nossa heroína interna se tornou a Sra. Luckernidle, uma velha com outro tipo de autoconsciência pessoal. A sua morte acontecia em cena à maneira dos heróis trágicos.

Em O nome do sujeito*, esta questão do tempo histórico aparece mais diretamente. A*

ação da peça se passa no Recife, no século dezenove.

O nome do sujeito é o primeiro texto escrito pela Companhia do Latão. Embora a versão final seja minha e do Márcio Marciano, é uma dramaturgia coletiva, escrita na sala de ensaios a partir de improvisações dos atores. Acredito que nós conseguimos obter um resultado que conjuga teatralidade e cuidado literário. O espetáculo representa, nesse sentido, um avanço dramatúrgico do grupo. A partir da experiência anterior com Büchner e Brecht, nós conseguimos discutir um tema brasileiro do século dezenove numa forma teatral épica, que tem muito do lirismo despedaçado de Büchner, e algo do humor crítico e dos tipos sociais de Brecht. Inspirados na interpretação do *Fausto* de Goethe como uma tragédia do desenvolvimento, e em episódios do imaginário popular brasileiro sobre o diabo, o objetivo da peça era mostrar alguns retratos de tipos brasileiros, apontando a contradição do processo de modernização ao qual todos estamos sujeitos no Brasil. O momento histórico desses retratos é o da entrada do capital estrangeiro e das idéias liberais por meio de uma elite conservadora, em meados do século 19. O "herói" da peça - um barão do Império - está na verdade oculto, e corresponde àquilo que veio a se tornar uma característica ampla da cultura brasileira : a modernização conservadora. Seu discurso de universalização serve a interesses muito pouco universais. A peça fala de um "pacto" com o mais abstratos dos bens, o dinheiro internacional, e de como a prosperidade do presente gera uma dívida pela eternidade, que, ironicamente, será paga pelos outros, pelos homens comuns. É um painel que se parece com o *Woyzeck* no que ele tem de desencanto negativo sobre a ilusão da liberdade, e se parece com a *Joana* no que ela tem de compreensão positiva dos comércios da alma.

Por que vocês não se utilizaram de modelos dramatúrgicos brasileiros para tratar de um tema brasileiro ?

A dramaturgia brasileira como um todo, com exceção das comédias de costume, está muito impregnada do modelo dramático burguês. Não como realidade, mas como um sonho da "peça bem feita" a ser conquistada. E o engraçado é que isso poucas vezes foi obtido. Só muito recentemente, e mais na televisão do que no teatro, é que o padrão dramático se impôs. A telenovela brasileira usa e abusa disso. São todas capazes de manter a audiência de milhões de espectadores com temas da classe média do Rio de Janeiro, seus desejos de ascensão pela riqueza e pelo sucesso. São todas especialistas em confundir ficção e realidade. Misturam namoros de atores na vida real com namoros de personagens da tela. Fazem com que as personagens comemorem datas como o Carnaval e o Natal ao mesmo tempo que as pessoas da vida real. Em cena, você sempre acompanha um desejo livre de um jovem em luta contra dificuldades toscas. Quando nós ensaiamos *O Nome do sujeito*, percebemos que quando os atores iam improvisar com um tema brasileiro, era comum a imitação de uma forma dramática já vista na televisão. Procuravámos a realidade, mas só encontrávamos formas. Isso gerava disparates, como por exemplo, representar um africano escravizado à maneira dramática burguesa, buscando criar nele motivações psicológicas e vontades incompatíveis com o retrato social mais amplo. A forma épica de dramaturgos como Büchner e Brecht, - com sua narrativa aberta e seus velhos e bons recursos clássicos como apartes, prólogos, epílogos, coros-, já fazem com que o mundo seja visto de outro modo.

Esse seria um papel do teatro hoje, inventar novas formas, diversas das formas da indústria cultural ?

Sobretudo se forem formas artísticas que tornem atual a mais antiga das funções do teatro : representar o mundo.

Como você caracterizaria a forma artística da Companhia do Latão ?

Em cena não temos apenas atores, mas uma equipe de narradores, que se utilizam do

canto, da fala, de ações, do gesto, de meios concretos e comuns para que a história seja representada. São poucos elementos em cena, todos de alta transformabilidade. A transformação é oferecida como principal jogo. E ela depende da abertura de espaços para a ação da imaginação do público. Nós preferimos usar o mínimo de recursos externos à cena, a música é tocada pelos atores, os espaços são montados por eles. O tempo da história é produzido pelos acontecimentos concretos do palco, não é criado de fora da cena. O fundamento do mundo não é transcendente a ele. Os homens produzem a história. A narrativa é uma experiência coletiva.

No panorama do teatro brasileiro jovem existem vários grupos de pesquisa teatral. A Companhia do Latão tem uma característica especial que é a produção dramatúrgica. Como vocês se ligam à tradição da criação coletiva, tão forte na América Latina ?

A criação coletiva marcou muito o teatro brasileiro nos anos 70. O que nós fazemos hoje é diferente. A nossa forma de improvisar, e assim adaptar ou escrever uma peça, não tem aquele espírito de contracultura, nem a procura de um estado livre de abertura ao inconsciente. Todos os nossos improvisos almejam o acaso com base em necessidades lógicas da história. Seguem uma lógica da ação. Aquilo que Aristóteles chamou de um modo "coerentemente incoerente". Tem procedimentos semelhantes ao método das ações físicas tal como foi desenvolvido por Stanislavski nos anos finais de sua vida. Improvisar faz parte da ciência do teatro. É o caminho da "tentativa e erro" da arte. Ao mesmo tempo, a escrita dramatúrgica não é comunitária. Os atores ajudam a inventar as ações e situações, mas os rumos da história e a qualidade poética pedem um trabalho adicional, que nem sempre é feito na sala de ensaios. Mas sempre é verificado e modificado na sala de ensaios. O importante é que todos saibam para que lado estão caminhando. Um ator só tem prazer em cena quando compreende a finalidade do seu trabalho. E sem prazer artístico nunca se fez bom teatro.

2.3.3. *ARTE DE POTENCIAL POLÍTICO*

por José Corrêa Leite e Fernando Kinas. *Revista Teoria e Debate*, número 47, fev/mar/abril de 2001.

TD - A atuação da Companhia do Latão tem tido uma repercussão importante no cenário cultural, em particular junto à esquerda brasileira. A que você atribui esse impacto da atuação de vocês?

Sérgio de Carvalho - Se a Companhia do Latão alcançou alguma importância, eu atribuo isso à trajetória de politização que se expõe no trabalho. Nossos espetáculos sempre revelam processos, tanto os da história contada, como os da própria montagem teatral. Então, em algum nível, o caráter coletivo do trabalho passa a significar também, ganha dimensão simbólica. Acho que é por isso que nós temos servido de estímulo para outros grupos de teatro, que começam a recuperar uma vontade de discutir a sociedade brasileira. Isso, que tinha sido a grande novidade teatral dos anos 60, andou em descrédito programado nas décadas seguintes, quando um gosto neo-esteticista, de temas mítico-arcaizantes e com ares "modernosos" foi internalizado pela vanguarda. As poucas experiências teatrais ainda preocupadas com

a vida social, quando não eram descartadas como ultrapassadas, ficavam isoladas nas periferias, ou se transmudaram em pedagogia e assistência psicológica. Em qualquer caso distanciadas dos avanços estéticos. É por isso que a nossa trajetória de politização me parece a conquista mais importante do grupo. Ela foi obtida na contramão dos valores de uma época bem regressiva. O rigor estético nós já tínhamos como coordenada, única herança positiva dos anos 80. Nosso percurso foi, por exemplo, oposto ao do Teatro de Arena. O Guarnieri e o Vianinha eram filhos de integrantes do Partido Comunista e a sua procura de formas artísticas decorria de um interesse sócio-político. Nós, ao contrário, éramos um grupo de "pesquisa de linguagem" que acabou se aproximando do pensamento marxista a partir de necessidades formais. Foi a busca de um realismo mais real - aquele que obriga a certos teatralismos como o de "mostrar o teatro em sua realidade de teatro" - que nos levou a Brecht e ao Marxismo.

TD - Mas é inegável que a qualidade estética é um fator fundamental.

Sérgio de Carvalho - Na verdade, é a complexidade artística que impede que um trabalho como o nosso seja descartado. Mesmo quem tem aversão a qualquer posicionamento de esquerda, terá dificuldades em nos negar um espaço no mundo das produções "culturais" dignas de nota. Mas como operação de trabalho, como estímulo intelectual, eu acho que qualquer artista que se politiza percebe que precisa haver uma inversão na ordem dos fatores, porque ela altera sim o produto. São os problemas de assunto que passam a ser fundadores, e eles que conduzirão aos problemas da linguagem. Está no Mário de Andrade dos anos 30, em outros artistas que percorreram uma trajetória de politização. Nós só realizamos essa inversão quando percebemos que a força atual de uma peça como Santa Joana dos Matadouros, de Brecht, - peça que nos aproximou de um público estudantil, dos intelectuais de esquerda, e de movimentos populares, - não está apenas no riquíssimo jogo de linguagem, mas sobretudo, ainda, na tematização da "luta de classes".

TD - O trabalho de vocês se liga a um contexto histórico em que, no Brasil, o mínimo de esforço de politização tinha sido obliterado. E é neste momento de crise de referências que vocês escolhem se utilizar de Brecht como um modelo.

Sérgio de Carvalho - E você vê que é uma opção complexa, na medida em que o projeto do Brecht se forma num contexto histórico diferente, em que as forças de esquerda estavam em ascensão, em que eram muitos os artistas, como Piscator (de quem ele esteve bem próximo), que dialogavam com o movimento operário alemão. Acontece que, com o Nazismo e o exílio, o trabalho dele vai se descolando da base social. Mas mesmo assim, ele soube incorporar, no plano da forma, o operariado e a revolução como balizas estéticas. Eles continuavam dando o ponto de vista para o distanciamento, o recuo a partir do qual se pode criticar o capitalismo. Por mais que tenham diminuído os coros coletivistas de anulação do herói, por mais que ele tenha passado a escrever peças que descrevem trajetórias individuais, as contradições capitalistas seguiam sendo desmontadas, as falsas continuidades expostas, os idealismos morais desmascarado. A capacidade de ativar a inteligência (e a sensibilidade) do público para a dimensão histórica dos acontecimentos vistos no palco é uma conquista do conjunto do teatro dele, que se mostra insuperável. É uma qualidade única de mostrar tudo, até a própria obra, como matéria histórica transformável.

TD - E qual é o ponto de vista para o distanciamento anticapitalista quando não existe mais a vigência da Revolução Russa ou a perspectiva concreta da revolução e o movimento operário não se apresenta como sujeito histórico?

Sérgio de Carvalho - Eu acredito que o ponto de vista continua a ser o da construção do socialismo. Sem o horizonte revolucionário, o pensamento de esquerda se compraz em negações parciais, ou em generalizações esvaziadoras. E a longo prazo gira em falso, perde a capacidade de avaliar os meios práticos, de motivar as pessoas. As perdas históricas foram tantas, que hoje volta a ter valor o artista que nos relembra, através de imagens novas, obviedades desconhecidas da maioria: que o dinheiro não é uma entidade natural, ou que não se pode exigir bondade daquele que não tem meios de ser bom. É por isso que a atitude construtiva do primeiro modernismo me parece útil, como exemplo e lição. Pelos acertos e erros. É preciso voltar a pensar em termos históricos. Trabalhar para o futuro. Daí a utilidade de, em certos casos, carregar na dose, engrossar a tinta. Quem consegue pôr no palco hoje uma cena de antagonismo de classe, e permite ao espectador pensar num assunto que julgava esquecido, já está fazendo algo de útil. Mesmo que este espectador acuse, como defesa, este espetáculo de "maniqueísta", - o velho modo de rejeitar a escolha política pelo relativismo moral, - já é uma atitude de reflexão.

TD - A passagem do terreno da ética para o terreno da política implica aquilo que esquematicamente se chamava de conscientização. Uma ruptura que é trabalhosa. Por outro lado, são dimensões que não podem ser separadas de modo arbitrário. A questão não estaria no fato de que, num contexto de perda de referências, não se vai além da primeira abordagem, que costuma ser só ética?

Sérgio de Carvalho - Um exemplo teatral que me ocorre é o seguinte: numa comédia crítica você pode satirizar os tipos sociais. E o recurso para isso é, quase sempre, exagerar uma obsessão, um vício de caráter: a avareza, a estupidez, a volúpia descontrolada, a fanfarronice. Aquele indivíduo ridículo não tem autoconsciência do problema, porque do contrário o enxergaríamos como sujeito que sofre, e a sátira cederia lugar a um retrato dramático. Esse vício moral se refere a um grupo, e tem dimensão política também. Mas na comédia de caráter, o foco do olhar não está nesse vínculo histórico entre indivíduo e coletividade. Então pode ficar a sugestão de que, se aquele sujeito fosse mais virtuoso, tudo estaria bem. Um teatro dialético consegue mudar o enquadramento, mostrar a dimensão de classe daquele comportamento, consegue mostrar que a corrupção não é um problema individual de falta de educação, mas que o corrupto é corrupto não por ser anomalia, mas por estar de acordo com um processo mais amplo, porque leva a sério o funcionamento da ordem capitalista.

TD - O trabalho de vocês responde aos anseios de uma parcela da sociedade que busca resgatar a perspectiva de processos coletivos. É neste sentido que você disse que a coletivização do trabalho ganha dimensão simbólica?

Sérgio de Carvalho - O teatro reproduz a mesma dificuldade política da sociedade. Não é fácil juntar um grupo de pessoas em torno de um projeto. É difícil na sociedade, difícil numa sala de ensaio. Porque as pessoas têm necessidades diferentes, formações diferentes, interesses diferentes. Agora, gradativamente isso é conquistável, quando o trabalho deixa de ser alienado, quando todos se responsabilizam pela invenção da peça, quando os atores se tornam um pouco

dramaturgos, e os dramaturgos um pouco atores. Quando todos se põem a serviço da história na qual atuam, e adquirem clareza sobre a finalidade dela. Eu acredito que quando um espetáculo é ensaiado sem nenhum tipo de imposição idealista, sem nenhum autoritarismo da direção, o materialismo do método transparece no resultado como uma espécie de atitude extra-estética. Fica a sensação de que não paira nenhuma força transcendental sobre a cena, de que nada está acima dos homens que trabalham ali. É a idéia de que não basta um assunto progressista, e uma forma progressista, mas é preciso também uma nova inserção crítica em relação ao modo de produção. Analogamente, nós procuramos um tipo de dramaturgia que mostre processos coletivos. Mas o fato político não está, por exemplo, em mostrar um grupo de miseráveis protestando por uma vida mais justa, no intuito de denunciar ou comover para o problema da miséria. Isso seria no máximo um bom naturalismo, tocante, até sincero, mas pouco esclarecedor. Um avanço dialético, por exemplo, seria mostrar as dificuldades práticas que surgem quando um grupo de homens tornados miseráveis tenta se reunir. A cena não começaria do ponto em que o protesto já está pronto. Teria que dar pistas da história anterior, das gigantescas dificuldades de se juntar para lutar contra a maré.

TD - Este é também um dos temas de A Comédia do Trabalho, um espetáculo que parece ter sido escrito com o objetivo de dialogar com movimentos sociais. Por conta disso é uma montagem distinta, do ponto de vista formal, das anteriores.

Sérgio de Carvalho - Ao fazer A Comédia do Trabalho nós discutimos muito o modo de representar as forças populares. Não dava nem para superestimar a capacidade atual de organização coletiva, nem negar a importância da luta de classes como potência revolucionária. O que nós queríamos era ir contra a opinião corrente de que hoje em dia o máximo que dá para fazer é discutir as contradições do capitalismo, essa máquina cega e automática cheia de contradições, e que não dá mais para seguir falando de luta de classes, ao menos enquanto não houver acordo sobre quem são os sujeitos da transformação, sobre quais as classes sociais que irão mudar a história. É um tipo de raciocínio muito simpático à direita, e que não ajuda ninguém. É justamente porque a práxis não está na ordem do dia que se torna necessário falar dela. É por isso também que tantos intelectuais têm dificuldades em dialogar com movimentos populares como o MST, que nós tanto admiramos. Paralisados pelas contradições, eles até gastam alguma energia na análise científica mas nunca para interferir no debate e influenciar os outros. Seria bom que fossem mais numerosos os pensadores que trabalham com o objetivo claro de ajudar os homens comuns na crítica e reconstrução da sociedade. Mas eu tenho a nítida convicção de que isso está mudando. Estamos entrando numa nova fase, de avanço, de retomada de perspectiva histórica, de reaproximações entre produção cultural e movimentos populares.

TD - Não se pode pensar a constituição de um movimento socialista, sem que isso se expresse fortemente no terreno cultural. Sem o cimento da cultura - para usar a expressão de Gramsci - não se tem hegemonia política. No entanto a esquerda brasileira, que se afirma nos anos 80, resistindo ao neoliberalismo, parece não ter sido acompanhada pelos setores de produção da cultura, inclusive a universidade, que foram arrastados pela onda internacional. Como você vê a relação entre projeto de esquerda e construção de um movimento no terreno da cultura?

Sérgio de Carvalho - Quando você ouve esse relatos de como o governo norte-

americano, através da CIA, incentivou os pintores abstracionistas no período da Guerra Fria, você avalia a importância da produção política das imagens. Porque as visões de mundo não se confrontam só como idéias, mas também como conformações sensíveis. E a ideologia se esconde com mais facilidade nas formas sensíveis do que nos conceitos. Eu acho que um movimento cultural sempre depende de condições materiais para existir. Pode surgir de uma política cultural, de um incentivo econômico, como reação a uma situação de violência física ou simbólica, por necessidade de subsistência de grupos semelhantes, enfim, de vários modos, mas nunca cai do céu. O que chove todo dia é a produção cultural do imaginário norte-americano, e suas adaptações locais. Chove tanto que tem gente que acha que é natural. Talvez falte às pessoas de esquerda voltar a se comportar como produtores e não apenas como críticos.

TD - A experiência da política cultural do Partido Comunista foi das nossas poucas experiências de interferência direta na vida cultural. Por mais limites que tenha tido, e problemas a serem discutidos, a verdade é que gerou uma das épocas mais avançadas da arte brasileira, tornando-se uma das nossas tradições fortes. Como você vê o trabalho a partir dessa tradição?

Sérgio de Carvalho - É preciso uma retomada lúcida das melhores conquistas dessa tradição. Os passos mais importantes no que se refere a teatro épico brasileiro provém das experiências do Arena e do CPC. A ainda curta história da Companhia do Latão nos dá elementos para avaliar que a nossa aposta em relação a um teatro de formas politizadas tem se mostrado acertada, mobilizadora de debate, geradora de agrupamentos, também porque tem procurado ser sempre autocrítica. E esse percurso nos aproximou, sem que tivéssemos planejado isso, das discussões estéticas do Arena e do CPC. Então, quando algumas pessoas, em tom de menosprezo, dizem: "mas vocês retomam algumas coisas como se nada tivesse acontecido entre o CPC e agora?". Nós respondemos: "Não, nós retomamos como se muita coisa tivesse acontecido entre o CPC e agora." Mas é evidente que essa retomada é indireta, porque nosso trabalho não parte de um pressuposto em torno do nacional-popular. O interesse pelo Brasil e pelas formas populares tem surgido para nós a título de contradição em relação às imposições artísticas contemporâneas, como matéria e possibilidade de aproximação à vida real hoje, como jeito de perceber certos modos sensíveis de diálogo com a sociedade para além das formas da indústria cultural, mesmo sabendo que muito do que se chama de imaginário popular está contaminado pelo gosto dominante. A atuação anticapitalista no Brasil, e sua representação, deve corresponder ao jeito específico com que o capitalismo opera por aqui.

TD - Eu queria colocar um problema então. O que é uma arte política, uma arte de esquerda, socialista?
Sérgio de Carvalho - Depende do momento e do lugar.

TD - Não tem aspectos universais?

Sérgio de Carvalho - Tem, mas não sei se são os aspectos que interessam. Para mim, a arte política precisa sempre ser definida em cada contexto. Por exemplo, nos anos 70, o Marcuse escreve "A Dimensão Estética", defendendo a tese de que o potencial político da arte se baseia apenas na sua própria dimensão estética. Naquele instante, numa época de saturação de certa arte engajada, de inoperância das poéticas

combativas, na medida em que elas dependiam de uma base social que estava sendo minada, talvez essa idéia fosse válida, porque sem o contraponto real, tornaram-se ficções que não paravam em pé, não tinham contradição interna que as sustentasse como vivas. Mas essa avaliação, que talvez possa ser verdadeira naquele momento, hoje me parece falsa. Atualmente, o potencial político depende não só da complexidade interna da obra, mas de uma relação às claras, de uma contradição extra-estética que ela estabeleça com os padrões de sua circulação como mercadoria. Por mais que ela seja complexa, que ela descortine um campo de possibilidades, que ela projete uma autonomia sonhada, ela ainda precisa oferecer meios ao espectador para que sua utilidade seja percebida. Como as regras do jogo social se tornaram menos conhecidas, como as confusões se impuseram, o potencial político hoje depende de um segundo plano de contradição, em que você precisa abrir pontos de recuo para a contemplação crítica, precisa tornar a obra um objeto de trabalho para o público, e estes pontos precisam ser tecidos no avesso dos hábitos culturais mais comuns impostos pelas mercadorias culturais vigentes. A arte de potencial político depende de que o espectador se torne produtivo. Daí Brecht como modelo.

TD - A dificuldade é que a indústria cultural opera com um reencantamento ilusório, manipulador do mundo. Então, na verdade, a tarefa iluminista de desencantamento do mundo, no sentido de propiciar a apropriação pela humanidade da compreensão do que está ocorrendo à sua volta, continua atual. Só que precisa se opor a uma força pretensamente sobre-humana muito mais ameaçadora do que os deuses, que é a naturalização do domínio do capital, usando a cultura para esse reencantamento.

Sérgio de Carvalho - E ninguém tenha dúvidas da enorme competência da indústria de imagens em naturalizar o domínio do capital. Isso é feito por meio de coisas aparentemente insignificantes como o culto à notoriedade, o elogio ao desejo, à liberdade abstrata, aos esoterismos e hedonismos de toda sorte. O que não dá, neste caso, é para trabalhar com as mesmas armas do inimigo. É por isso que eu acredito na grande importância de um movimento de arte mais crítica, disposto a enfrentamentos simbólicos. Mesmo sabendo que isso só pode se dar como parte de um processo mais amplo, em que é preciso mudar o contexto de produção. Foi o André Gisselbrecht, um grande crítico brechtiano, quem disse que nenhuma revolução em arte dispensa os homens de sair às ruas para pôr abaixo a ordem social.

TD - Quais são os desafios de formulação de uma política cultural de esquerda, hoje, no Brasil?

Sérgio de Carvalho - Essa pergunta é muito difícil. Eu simplifico a resposta dizendo que a boa política cultural de esquerda deve ser a que escolhe o lado do trabalho, e nunca o do capital. Sua tarefa mais urgente é colaborar com a desmercantilização da cultura. E isso não é força de expressão. Para você ter uma idéia de como anda a coisa, hoje em dia, um grupo de teatro que pretende ocupar certas casas de espetáculo precisa validar seu projeto fornecendo tabelas em que as reportagens de jornal sobre o grupo são medidas em centímetros, que por sua vez são valorados em dinheiro. Não se fala em qualidade, tudo precisa ser quantificável. Nos anos 90 esse modelo se implantou de todo lado. Na mesma medida em que o Estado se recolhia de suas funções sociais, surgiram megateatros ligados a grupos econômicos, megaproduções patrocinadas pelo dinheiro dos impostos, que passou a ter seu destino decidido por empresários. Ocorreu uma internacionalização do consumo cultural da elite, enquanto

eram desmontados os últimos sistemas de apoio público à produção local. Então, só os peixes grandes, quase sempre atores da Globo com relações afetuosas com a Volkswagen, andam com a vida facilitada. Até os peixes médios da produção de entretenimento foram jogados de canto, e ultimamente se juntaram aos grupos alternativos para gritar contra o mundo da mercadoria. Como o capitalismo aqui é muito mais destruidor do que em qualquer lado, o estrago chegou num ponto em que vários movimentos de oposição estão se articulando. Mas a tarefa maior está para além da perdas da arte, e se liga à uma transformação geral do modo de produzir e circular a cultura. Seria preciso praticar escolhas qualitativas no intuito de garantir o acesso da maioria da sociedade a formas de imaginário alternativas, mais críticas, esclarecedoras, no mínimo menos idiotizantes do que essas fabricadas pela televisão para vender cerveja. Em última instância, se trata, de novo, da reconstrução de valores socialistas.

TD - Você já têm idéia do novo projeto de espetáculo do grupo?

Sérgio de Carvalho - Nós temos discutido várias possibilidades. Uma é voltar a encenar um texto de Brecht. Ainda não decidimos qual. Outra seria escrever uma crônica histórica passada no período da colonização. E uma terceira possibilidade seria estudar a imprensa brasileira, com vistas a uma comédia de desmontagem das personalidades autoritárias que se formam na engrenagem da produção jornalística. Uma das terríveis coisas novas que estão surgindo são esses tipos autoritários-angustiados-cínicos, que acabam virando personagens de si próprios, e se sentem tão investidos da verdade que passam a transitar entre a onipotência, a paranóia, e uma certa volúpia da destruição. Mas isso ainda é pouco para uma peça, são motes para recomeço de trabalho. O bom teatro precisa de uma aposta mais clara. E ela só aparece quando nós já estamos em movimento.

2.3.4. ENSAIO PRA DANTON HUMANIZA A REVOLUÇÃO

Entrevista com Sérgio de Carvalho
por *Jornal do Commercio*, Recife, 20 nov. 1997.

Uma das grandes expectativas do 1o. Festival Recife do Teatro Nacional é a estréia de "Ensaio para Danton", uma adaptação de "A Morte de Danton", do escritor e dramaturgo alemão Georg Büchner (1813-1937), autor de apenas três peças e um fragmento de romance. Fora a citada Woyzeck e Leonce e Lena, e o romance inacabado Lenz. A direção do espetáculo é do dramaturgo, diretor e jornalista Sérgio de Carvalho, 30, que conversou com o repórter João Luiz Vieira, por telefone, no histórico Teatro de Arena, onde a Companhia do Latão faz carreira. "Ensaio para Danton" terá sessões no domingo e na segunda. a companhia também vem com a inédita "Ensaio sobre o Latão", para terça-feira, 25.

Jornal do Commercio - Por que vocês optaram por montar um texto do pouco conhecido Georg Büchner?
Sérgio de Carvalho - Sempre o achei um autor maravilhoso. Morreu aos 23 anos, escreveu apenas três peças na vida, sendo Woyzeck a mais conhecida, que são clássicos do século 19. Büchner esteve à frente de sua época. Tanto é verdade que suas obras só foram montadas no século 20. Seus textos são fragmentados, têm estrutura subjetiva e apresentam um forte teor de viol6encia e lirismo, que só foram

compreendidos pelo Modernismo. Escolher "A Morte de Danton" foi um grande desafio, pois o texto exige a presença de um grande elenco. Reduzi a encenação para apenas oito atores neste que é o primeiro trabalho da Companhia do Latão.

Jornal do Commercio - Sua companhia produz o que se pode chamar de teatro experimental, de pesquisa, que, normalmente, dirige-se às pequenas platéias. Como foi a carreira do espetáculo?
Sérgio - Estreamos no final do ano passado e começamos a ganhar espaço muito lentamente, através do boca a boca. Passamos seis meses em São Paulo e foi uma carreira de realmente muito sucesso, muito embora a mídia só tenha descoberto o espetáculo algum tempo depois da estréia. Terminou virando um espetáculo cult, muito querido pela crítica e pelas platéias mais jovens.

Jornal do Commercio - Mais ou menos o que aconteceu como O Livro de Jó, de Antônio Araújo, com o qual você também trabalhou.
Sérgio - Mais ou menos, porque O Livro de Jó tinha o apelo do lugar inusitado (a montagem foi um dos espetáculos mais premiados do ano passado e foi concebido para hospitais desativados). Com Antônio Araújo trabalhei na primeira parte de sua trilogia, Paraíso Perdido, na qual fiz a dramaturgia. Ele agora está concluindo a terceira e última parte da obra, Apocalipse e, novamente não faço parte da equipe.

Jornal do Commercio - Como você tratou o texto original de Büchner?
Sérgio - Falamos do ato revolucionário. Danton está em crise diante da revolução, desiste no meio do processo, engolido que é pela máquina revolucionária. Torna-se, então, um empecilho no processo, já que um revolucionário não pode entrar em crise, principalmente numa época de grande terror. A angústia, a melancolia e a dificuldade de agir de Danton, certamente, foram empréstimos de Hamlet. Humanizamos, assim, a revolução. Trabalhamos a partir do viés utilizado por Büchner, que mistura à obra a idéia do teatro, do ilusório. Mostramos o quão teatral é o ato revolucionário. Por isso chamamos de Ensaio para Danton.

Jornal do Commercio - A discussão inclusive, é bem contemporânea.
Sérgio - É atualíssima. Ainda mais depois da queda do Muro de Berlim, onde o processo socialista está sendo rediscutido. A discussão é: o que fazer diante de uma perspectiva de fracasso?

Jornal do Commercio - Ao que parece, você assume a linha teórica defendida por Bertolt Brecht, o que ele chamava de teatro dialético (modelo dramático que reflete não a dialética do personagem clássico, individualizada, mas uma dialética dos processos sociais, própria da história)?
Sérgio - Resolvemos assumir, sim, a obra de Brecht. Na segunda montagem que apresentaremos na cidade, Ensaio sobre o Latão, radicalizaremos ainda mais na proposta. É totalmente brechtiano, dialogamos todo o tempo com suas teorias. Trabalhamos a idéia de priorizar o entendimento, as causas a lógica das coisas. No Danton, mostramos a construção de seu lirismo e da própria estrutura teatral, tanto é que a platéia é acomodada no palco, junto aos atores.

Jornal do Commercio - A crítica aponta a Companhia do Latão como uma das responsáveis pela renovação estética e conceitual do teatro contemporâneo. Como é o processo de criação?

Sérgio - Temos uma preocupação política e estética na construção de nossos espetáculos. A gente se preocupa mais com o processo, a formação de público. Queremos recuperar o gosto de ver teatro. Antes disso, porém, é preciso compreender o teatro. É como no futebol, antes de gostar é preciso entender as regras do jogo. Sempre fazemos leituras dramáticas com o público, que, assim, compreende melhor a formatação da cena. Nosso trabalho passa pela idéia da reflexão, pelo binômio clássico de Brecht: o gosto da palavra X pensamento + intuição. Nossos textos, para se ter uma idéia, ficam prontos na véspera da estréia. Os atores decoram os textos durante os ensaios. E o público recifense, certamente, verá um espetáculo que ainda não foi visto em nenhum lugar do Brasil. Que ainda está inédito.

2.4 *DEPOIMENTOS E BREVES*

fonte: site da Companhia do Latão

2.4.1. INÁ CAMARGO COSTA

Professora de Teoria Literária na FFLCH-USP, autora de *A hora do teatro épico no Brasil*.

Eu peguei andando o bonde do Latão. Quando me avisaram que a Companhia estava apresentando Ensaio sobre o latão, corri para assistir. E já tinha perdido o Danton.

Como antiga leitora do ensaio de Brecht, A Compra do Latão, tinha especial curiosidade em relação a que partes do texto o grupo teria escolhido para encenar. E confesso que não me decepcionei. A começar pela "composição dos motivos" do personagem Filósofo, o Ensaio procurou mostrar os desafios que se colocavam para o teatro de Brecht e continuam postos para quem acredita ser possível fazer ainda hoje um teatro relevante, capaz de dizer alguma coisa sobre o que se passa com o mundo. A cena de rua, criada pelo grupo a partir de uma decisiva sugestão do texto, é um exemplo estimulante de tentativa de análise cênica da degradada paisagem urbana numa cidade como São Paulo.

Algum tempo depois a Companhia estreou Santa Joana dos Matadouros, mostrando o quanto Brecht continua capaz de revelar alguma coisa dos mistérios do mundo. Novamente são as soluções cênicas que mais impressionam. E fica evidente uma das maiores qualidades do grupo: a capacidade de solucionar com muita imaginação o problema de pôr em cena grandes multidões com elenco numericamente pequeno.

Com o espetáculo seguinte, O nome do sujeito, a Companhia se declara em condições de enfrentar o objeto que sempre interessa mais - o Brasil. Está é provavelmente a mais importante tentativa teatral de olhar criticamente para nossa história desde que Vianinha escreveu Os Azeredos mais os Benevides (às vésperas do golpe de 1964).

Mas os estragos que a ditadura e seus sucessores provocaram em nossa vida social, econômica, cultural e, portanto, mental foram de tal ordem que hoje um abismo nos separa de Vianinha e do ímpeto que o levou a escrever essa peça.

Como então entender a existência de um grupo teatral que, sem mais aquela, retoma justo esse fio perdido em nossa experiência dos últimos 35 anos ? Brecht explica alguma coisa, mas a sensibilidade para os efeitos sociais da radicalização da ignomínia desses anos recentes de triunfo neoliberal explica muito mais.

2.4.2. JOÃO PEDRO STEDILE

Coordenador do MST - Movimento dos trabalhadores rurais sem terra.

Temos acompanhado com satisfação a contribuição artística e cultural desses corajosos meninos e meninas da Companhia do Latão. Vemos neles, além do profissionalismo com que encaram sua missão, aquela generosa dedicação, dos que se entregam de corpo e alma e conseguem colocar a cultura e a arte a serviço da conscientização de nossa sociedade. Nosso movimento é grato por ter podido receber deles a cultura de Brecht, com beleza e tanta dedicação. Nosso país está precisando cada vez mais de Companhias do Latão do que das companhias a quem o governo entregou nossa economia.

Abraços.

João Pedro Stedile, 25/02/1999

2.4.3. VALDEREZ PEREZ

Espectadora desconhecida do grupo, que nos enviou esta carta em 18 de abril de 1999.

Queridos artistas,
hoje foi a terceira vez que vi vocês atuarem, e novamente comentei : "dá vergonha de ter pago tão pouco para ver um espetáculo tão bom !" E minha amiga comentou : "isso sem contar que a segunda vez foi grátis !". E aí a gente fica lamentando que tantas vezes assiste a espetáculos com medalhões das artes cênicas e não sai tão satisfeito - e às vezes nem tem o que comentar.

Com vocês, ao contrário : "nossa, aquela cena da fotografia, com todos parados e só o que muda são as expressões do rosto !". "E aquela moça que tanto convence como o português avarento, quanto como uma escrava à beira do suicídio !". "E o padre, que na outra peça fez tão bem a prostituta Sandra ?". "E o português inocente, que vai se corrompendo ?". E aquela moça que aceita a necessidade de quebrar o pescoço do filho como antes quebrou o da galinha ?". "E o rapaz do vozeirão, que se transforma numa velhinha cega ?" "E aquele que já inicia a peça lá do meio da rua ?". "E o cenário : quanto se faz com uns paus, uns panos, e um varal ?". "E a música : nessa peça que deu para ver bem que cantar para eles não é apenas incidental." Enfim, tudo nos encantou.

Ficamos então comentando que, por falta de programa da peça, a gente não sabe, nem mesmo, os seus nomes. Sabíamos que as outras peças eram de Brecht, mas quem era o autor desta ? O guia da Folha diz que o texto é do grupo. Mas vocês são artistas integrais : compõem, encenam, cantam. E tudo isto bem !

Por isso senti essa necessidade de escrever para vocês. Minha amiga disse que teria sido melhor se tivéssemos pago o preço integral do ingresso. Sem pedir o desconto oferecido contra a apresentação dos ingressos da Santa Joana. Mas eu achei que, prejuízo à parte, o reconhecimento também deve ser interessante para os artistas. Aliás, sempre acho que os aplausos para artistas teatrais são poucos. Em espetáculos de música aplaude-se muito mais, até que o astro se digne a conceder o bis. Acho que no teatro também, dá vontade de ficar olhando mais um pouquinho as pessoas, depois de desincorporadas de seus personagens

É realmente uma pena que a mídia e os patrocinadores insistam sempre nos nomes já consagrados. Porque os seus espetáculos mereciam e muito divulgação, crítica com um monte de estrelinhas, e aqueles programas bonitinhos com as fotos e os nomes dos artistas, e depoimentos de ilustres que assistiram e amaram.

Espero mesmo receber a sua programação pela mala direta. Estejam certos de que não só não perderemos seus próximos espetáculos, como divulgaremos para amigos, inimigos, para quem gosta ou não de teatro.

Parabéns ! Do fundo do coração desejo que a fama e a fortuna também (por que não ?) não tardem. Muito sucesso para vocês ! Valderez**.**

2.4.4. FERNANDO MARQUES

"Um dos mais importantes grupos do atual teatro paulista."
Fernando Marques, **Correio Braziliense**, *Brasília, 19 de julho de 98*

2.4.5. LUIS ANDRÉ DO PRADO

"…Companhia do Latão, um dos conjuntos que estão renovando a cena com o sistema de criação coletiva. (…) Em três anos de existência, o grupo – que se define como brechtiano – produziu três espetáculos de alto nível e se prepara para estrear em setembro *O Nome do Sujeito* , uma experiência radical de criação dramatúrgica coletiva, inspirado em *Fausto* de Goethe e na crônica *O Barão perseguido pelo Diabo*, de Gilberto Freyre."

LUIS ANDRÉ DO PRADO, REVISTA BRAVO, AGOSTO DE 98

Santa Joana Dos Matadouros

2.4.6. ALBERTO GUZIK

"Uma das melhores montagens da temporada"
(Alberto Guzik**,** *Jornal da Tarde*, S. Paulo, 06 de julho de 98)

"Santa Joana dos Matadouros (...) foi um dos mais belos momentos do Festival de Teatro de Curitiba. Apresentado pelaf Companhia do Latão, que já se destacou em Ensaio para Danton e Ensaio sobre o Latão, apresentou em Curitiba um espetáculo que comprova o crescimento e a rápida maturação da jovem companhia. A seriedade de seus integrantes e a sólida base teórica que serve de fundamento para seu trabalho, traansparece no palco".
(Alberto Guzik, *Jornal da Tarde*, S. Paulo, 06 de julho de 98)

2.4.7. JOSÉ ª PASTA JR.

"Cia do Latão alia rigor e ironia na montagem da peça que leva ao auge da exasperação e do sarcasmo o conflito entre capital e trabalhadores. (...) Os jovens encenadores da companhia enfrentaram esse dilema de maneira no mínimo admirável".
(José A. Pasta Jr., *Revista Bravo*, julho de 98)

2.4.8. NELSON DE SÁ

"...uma peça que faz rir tanto quanto distribui consciência".
(Nelson de Sá, *Folha de São Paulo*, 29 de março de 98)

2.4.9. ANTONIO HOHLFELDT

" ...uma nova perspectiva de teatro, uma espécie de teatro total que inclui, ao mesmo tempo, o espetáculo e a reflexão, o que é plenamente alcançado pela Companhia do Latão".
(Antonio Hohlfeldt, Porto Alegre, 31 de agosto de 98)

O Nome do Sujeito

2.4.10. MARCELO COELHO

"Um espetáculo inteligente".
(Marcelo Coelho, *Folha de São Paulo*, 25 de novembro de 98)
"Uma emoção calculada, um prazer para o intelecto e momentos de puro teatro (poucos recursos, mas como que uma paralisação do tempo), com uma narrativa sofisticada e grande controle do que acontece em cena".
(Marcelo Coelho, *Folha de São Paulo*, 25 de novembro de 98)

2.4.11. NELSON DE SÁ

"Não a narrativa que nasce de um artista em seu isolamento, mas que surge da criação comum da própria cena, da reunião de artistas do teatro".
(Nelson de Sá, *Folha de São Paulo*, 24 de outubro de 98)

2.4.12. MARIÂNGELA ALVES DE LIMA

"Trata-se com muita sutileza os resquícios de um repertório popular que ainda sobrevive na cultura do País. Ainda assim, o que sobra de ritmo africano, de memória histórica e de tradição especificamente teatral faz muito bem à linguagem cênica da Companhia do Latão".
(Mariângela Alves de Lima**,** *O Estado de São Paulo*, 23 de outubro de 98)

O Mercado do Gozo

2.4.13. HÉLIO PONCIANO

"Em O Mercado do Gozo, Companhia do Latão satiriza as seduções do espetáculo e conjuga antes uma dramaturgia histórica brasileira que uma cartilha brechtiana".
(Hélio Ponciano, *Revista Bravo*, outubro de 2003)

2.4.14. MARIÂNGELA ALVES DE LIMA

"É um jogo de desilusão muito bem feito (...) cheio de pequenas armadilhas para deixar inquietos senão todos, pelo menos aqueles espectadores normalmente empolgados com as representações heróicas da vitimização. (...) Não há nada tão eficiente quanto o bom teatro para puxar o tapete das nossas certezas".
(Mariângela Alves de Lima, *O Estado de S. Paulo*, 19 de setembro de 2003)

2.4.15. JOÃO CARLOS GUEDES FONSECA

"Ao estabelecer a mulher e as suas relações com a sociedade mercantil desenvolvida nos trópicos como o centro de gravidade da dramaturgia, O Mercado do Gozo (...) exige da ação uma reordenação formal capaz de contemplar os dilemas e contradições

provocadas pela modernização brasileira. (...) E isso é mais um ganho da excelente montagem da Companhia do Latão a respeito das particularidades de nossa condição".
(João Carlos Guedes Fonseca, *O Sarrafo*, agosto de 2003)

2.4.16. ADRIANO BLATTNER e MARIANA FLESCH

" No melhor estilo brechtiano, os personagens são caracterizados de maneira a repelir a adesão da platéia aos seus pontos de vista e às suas posições. Longe de opor oprimidos contra opressores, heróis contra vilões, O Mercado do Gozo apresenta seus personagens como homens, como portadores tanto de misérias quanto de virtudes, submetidos indiscriminadamente a uma sociabilidade mercantil que os faz de reféns (...)".
(Adriano Blattner e Mariana Flesch, do site *Luta Socialista*, outubro de 2003)

Auto dos Bons Tratos

2.4.17. CARLOS PORTO

"É um trabalho muito rico. A qualidade do espetáculo, como dos intérpretes, ajuda a tornar realidade o que parece não ser mais que invenção".
(Carlos Porto, *Jornal das Letras*, cidade do Porto, Portugal)

2.4.18. MARIO ROJAS

"El espectador es conminado a una participación activa de un proceso, obligado a sacar conclusiones y a reflexionar sobre su propia posición frente a un problema en el que se ve un partícipe. En "Auto dos Bons Tratos" se emplean las mismas técnicas brechtianas de "A Comédia do Trabalho", pero se diferencia de ésta por poseer una textualidad más compleja, pero no menos legible. Aunque visualmente más atractiva, se mantiene siempre en un marco de austeridad que la limpia de toda redundancia. A partir de imágenes del proceso en contra del capitán Pero do Campo Tourinho, del ejercicio de la esclavitud y control de la mano de obra de los indígenas, se va haciendo visible un correlato que refiere a la realidad del presente histórico del espectador."
(Mario Rojas, *Revista Celcit,* Washington, D.C, The Catholic University of America)

2.4.19. ALBERTO GUZIK

"O trabalho é simples, austero, e traz nesse despojamento uma grande beleza visual. A ausência de elementos cênicos, reduzidos a quatro praticáveis e um pelourinho, e a funcionalidade discreta dos figurinos parece ampliar o espaço aberto para o debate das idéias".
(Alberto Guzik, *O Estado de S. Paulo*, 30 de março de 2002)

2.4.20. AGUINALDO RIBEIRO DA CUNHA

"Um espetáculo bem concebido, na proposta e nos detalhes, históricos e de linguagem, com tema importante a ser conhecido pelo público. Ótimo!".
(Aguinaldo Ribeiro da Cunha, Diário do Povo, 02 de maio de 2002)

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo