

Brecht em cheio. O "Círculo de giz caucasiano" pela Companhia do Latão

Márcio Marciano

Em breve diálogo sobre a arte da encenação, Brecht adverte que é improdutivo tentar representar uma história de outra época buscando o sentido *exato* conferido originalmente por seu autor. Para ele, o diretor deve optar por uma leitura que interesse ao seu próprio tempo.¹ Essa hábil provocação, sob o disfarce da irreverência, denota mais que o gosto pela contradição uma compreensão acurada da evolução histórica: não basta o estudo rigoroso da obra a ser encenada para que o sentido original desta se revele em sua inteireza. É preciso antes proceder a um inventário das demandas de re-significação da obra hoje e, assim, aferir sua potência estética e seu alcance social. Da dialética entre o olhar do autor que reflete as relações sociais de seu tempo, inscrevendo-as na

matéria de sua criação artística, e o olhar *historicizante* do diretor – ou de um coletivo de artistas, como é o caso da Companhia do Latão – nasce uma escrita cênica ao mesmo tempo tributária do sentido originário do texto e credora de futuros significados. Assim, uma leitura produtiva de um texto clássico será aquela comprometida com ativar seu dinamismo interno a fim de precipitar sua forma efetiva no processo de elucidação dos conteúdos da atualidade. Essa ativação impõe obstáculos tanto quanto armadilhas. Em *O círculo de giz caucasiano*,² a mais difícil de desarmar, talvez por seu evidente mecanismo, encontra-se no prólogo. O modo como a Companhia do Latão executa esse desarme em sua montagem do clássico brechtiano é o tema deste breve comentário.

Márcio Marciano é dramaturgo e diretor integrante da Companhia do Latão.

¹ In: *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976.

² O espetáculo *O Círculo de giz caucasiano*, direção de Sérgio de Carvalho, música de Martin Eikmeier, com a Companhia do Latão e artistas convidados, a partir do texto de Brecht na tradução de Manuel Bandeira, estreou no Rio de Janeiro em 9.08.2006. No elenco Helena Albergaria, Ney Piacentini, Deborah Lobo, Carlota Joaquina, Luís Mármora, Cibele Jácome, Rodrigo Bolzan, Mafa Nogueira, Rogério Bandeira, Sidney Ferreira. Execução Musical Mafa Nogueira e Martin Eikmeier. Assistência de direção Daniele Ricieri; preparadora vocal Sandra Ximenez; cenário e figurinos Fábio Namatame; assistência de cenário Bruno Anselmo; produção João Pissarra. O vídeo do prólogo foi gravado no assentamento Carlos Lamarca, ligado ao MST, em Sarapuí (SP), com direção e montagem de Caetano Gotardo, Diogo Noventa, Marco Dutra e Sérgio de Carvalho. Direção de Fotografia Matheus Rocha, som direto Luiz Gustavo Cruz e participação especial do grupo teatral Filhos da Mãe Terra.

A peça abre com o debate em tom fraterno de dois grupos de camponeses caucasianos sobre quem deverá ocupar um vale reconquistado ao final da Segunda Grande Guerra. Ambos os grupos manifestam interesse e defendem seu ponto de vista com argumentos que problematizam o conceito de propriedade desde uma perspectiva socialista: o que é mais legítimo, a posse da terra ou a destinação social de sua exploração? Como se vê, por ultrapassado que este assunto possa parecer à parcela significativa do público que frequenta teatro hoje, ele cobra sua atualidade – quem observa com isenção o modo tendencioso e discricionário com que os noticiários das TVs ou os jornais e revistas de informação expõem as ações e estratégias de enfretamento e ocupação do MST percebe isso. Contudo, o discurso dominante ancorado em certa tautologia segundo a qual a propriedade é de quem a possui insiste em repelir a questão como obsoleta. A consequência imediata desse julgamento é que a própria peça passa a ser vista como obra datada, a despeito de sua atualidade, complexidade e indiscutível beleza.

Uma saída possível segundo esse raciocínio, mas enganosa a nosso ver, seria a supressão do prólogo de modo a enfatizar as histórias paralelas de Grucha, a ajudante de cozinha, que em virtude de uma revolta palaciana se vê impelida a criar o filho do Governador assassinado como se este fosse seu próprio filho, já que o mesmo é abandonado pela mãe natural em fuga; e de Asdak, um bebedor contumaz tornado juiz no caos da revolta, e que devido a esse estado de exceção jurídica e institucional irá promover um particular senso de justiça, proferindo sentenças cujos beneficiários serão sempre os de baixo, historicamente vilipendiados. Esta alternativa é duplamente ineficaz, primeiro porque suprimir o prólogo supostamente datado sob o pretexto de humanizar as personagens não fará diminuir a amplitude – para alguns, inconveniência – da alegoria política, já que esta se expande para além de uma ilustração moralizante comum às parábolas tradicionais; em segundo lugar, porque essa mutilação

reduz a complexidade das personagens e amesquinha a dimensão trágica de seus destinos, representativos de uma classe, ao tentar restringi-los aos limites de uma ética individualizante.

Em sua montagem de *O círculo de giz*, a Companhia do Latão aceita a provocação de Brecht. Sua leitura gera interesse pela simplicidade com que repõe o assunto da peça na ordem do dia, sem concessões de qualquer natureza. Assim, ao mesmo tempo em que desmonta as armadilhas, executa um meticuloso programa de reativação de sua poética. O faz sem prejuízo da fábula, ao contrário de certa tendência pós-moderna ao desfibramento da tessitura narrativa, e com atilada apropriação de seus recursos formais. Ao recontar a versão de Brecht para a *antiga* lenda chinesa com o intuito de extrair dela um conhecimento *novo*, o núcleo do Latão juntamente com seus mais recentes companheiros de jornada reativa com desabusado senso de oportunidade e nenhum temor de anacronismo esta que pode ser considerada uma das mais importantes e vigorosas criações do dramaturgo alemão. Sem cair na arapuca de reduzir a fábula aos termos da parábola sobre a posse da terra, mas também sem perder de vista as implicações de sua atualíssima sabedoria, o grupo situa o juízo salomônico em nova perspectiva: se as atuais circunstâncias históricas desabonam o sonho socialista da posse coletiva da terra – questão de fundo que organiza na peça a matéria poética –, é necessário reinventar o campo semântico onde se desenvolve o debate sobre a luta agrária e a destinação da terra, num país paradoxal como o Brasil, em que teorias de ocasião, supostamente progressistas, buscam encobrir a crueza dos fatos.

Para ativar o processo de re-significação de *O círculo de giz* e dar ao prólogo função análoga a que desempenha em sua origem – o texto é de 1944 –, a Companhia estreita sua colaboração com o MST, um coletivo aberto ao debate atual sobre a destinação social da propriedade, sem temor de suas contradições. Desse encontro nasce não apenas a elucidação dos conteúdos tratados na peça, como a tensão

produtiva necessária para o surgimento da forma de abordá-los no espetáculo. Através de oficina ministrada pelo coletivo do Latão a integrantes do Movimento, o grupo pôde verificar na prática a urgência do assunto e seu alcance estético num ambiente em que a crença na alternativa socialista mantém-se em constante reflexão crítica, como é o caso do MST. Entretanto, ao considerar o campo antagônico em que o espetáculo deve inscrever-se, espaço ideológico onde os mais ínfimos resquícios dessa esperança são sistematicamente bombardeados, o grupo se vê premido a inventar uma solução formal capaz de superar a infantaria pesada dos mal-entendidos e a artilharia mal intencionada do preconceito.

Trata-se de uma radical opção extra-estética que se revela produtiva por sua coragem e simplicidade: um documentário sobre o processo de estudo realizado durante a oficina com os jovens aprendizes do Movimento faz a vez do prólogo na montagem do grupo. Antes de nos determos na análise dessa solução formal na economia do espetáculo, é preciso mencionar o papel decisivo da partitura musical criada no processo de ensaios, sem a qual as soluções da direção não se realizariam. No entanto, como o trabalho musical da Companhia do Latão já afirmou sua importância nos espetáculos anteriores, preferimos centrar nosso comentário no tratamento dispensado ao prólogo.

No que se refere ao filme, ressalte-se antes de tudo sua qualidade estética, sobretudo o rigoroso procedimento do olhar da câmera ao flagrar na imagem captada de improviso a beleza de sua contradição. O estranhamento extra-estético desse procedimento se dá pela irrupção da linguagem do filme no espaço da cena, quando este opta em registrar o processo de construção da cena mesma, ao invés de se constituir como elemento auxiliar na construção da ficção.

Através do enquadramento sem requintes, da edição seca e da ausência de efeitos edulcorantes da imagem, o filme alcança despoetizar a vida precária do assentamento, de forma a impedir que se lance sobre a mesma um olhar

pedoso e sentimentalista. O que se pretende não é a cooptação do público para o assunto da peça por via da identificação com os sem-terra. Estes não são apresentados no documentário como um sucedâneo brasileiro dos camponeses caucasianos, o que seria uma apropriação leviana e equívoca do Movimento, mas como de fato o são: sujeitos autônomos em busca de ferramentas para refletir também no campo simbólico o teor de sua luta. As imagens do filme dão conta de um processo de aprendizagem e apropriação recíproca do material brechtiano: por parte dos aprendizes, essa experiência se concentra no entendimento dos mecanismos de construção da narrativa e de suas exigências na cena; por parte dos integrantes da Companhia, o aprendizado diz respeito ao modo como o assunto da peça irá condicionar sua prática artística durante a montagem. Ao público desavisado espanta a franqueza desconcertante da atitude das crianças e jovens sem-terra ao realizar os exercícios propostos pelo grupo ao longo da oficina. Mais ainda, o modo como esse procedimento contamina e compromete a atitude dos atores ao improvisar as cenas. Não há qualquer subterfúgio para a preservação de sua imagem, flagrados que são no exato momento de seu desnudamento como artistas, num franco processo de experimentação sem garantias de resultado.

O choque extra-estético provocado pela nudez dessas imagens faz que o olhar do público se desloque temporariamente do campo da representação para um espaço reflexivo onde o debate sobre o conceito de propriedade se instaura sem mediações, visto não como matéria ficcional, mas como documento das aspirações legítimas de um coletivo apresentado no documentário sem a falsificação ideológica com que é exposto pela imprensa. Suprime-se pela consistência da argumentação dos integrantes do Movimento qualquer espaço para proselitismo, ao mesmo tempo em que o público é convidado a meditar sobre o assunto da peça desarmado de preconceitos. Assim, a Companhia do Latão consegue reativar a potência simbólica do

prólogo e, através dele, suscitar no público o distanciamento crítico necessário, e nem por isso menos generoso frente à conduta de Grucha e Asdak.

Ao fim da projeção do filme, que é assistido do palco pelos músicos e atores da Companhia, de costas para o público de modo a se incluírem no mesmo ponto de observação da plateia, ocorre o que consideramos um dos momentos de maior estranhamento de todo o espetáculo, no qual se conjugam beleza, lucidez e ousadia: de um lado o impacto da imagem que, ao fim do documentário, congela no ar o salto vadio de uma criança que brinca suspensa entre a linha do horizonte e o contorno do chão de uma terra historicamente em litígio; de outro, os atores e músicos que neste instante se voltam para o público, desarmados de qualquer artifício, como narradores conscientes de sua investidura poética: o olhar da câmera, a partir de agora será o olhar de cada um, objetivado, comprometido.

O ato narrativo se instaura com uma potência poucas vezes pressentida: praticamente todo o primeiro quadro da peça, que se concentra nos lances da revolta, é narrado de modo a enfatizar pela clareza do enunciado a dramaticidade de suas conseqüências não apenas no âmbito público das grandes injunções políticas,

mas, sobretudo, no comércio aviltante das pequenas concessões impostas pela necessidade de sobrevivência, na prática de uma política amesquinhada pelo interesse privado de cada habitante de Grusinia, palco da luta palaciana pelo Poder.

Esta opção avança para além da moral da fábula, cujo ensinamento indica que a terra deve pertencer a quem melhor a serve. Demonstra que processos sociais traumáticos como o que culmina com uma revolta em que apenas substituem-se os poderosos de plantão, para que se mantenha a mesma ordem de exploração da riqueza social não são passíveis de ser apreendidos e compreendidos por um único ponto de vista – seja o olhar de uma alma boa como Grucha, seja o olhar enviesado de um paria togado e bêbado como Asdak, seja o que é mais provável, o olhar do vencedor. É preciso multiplicar os ângulos de visão para permitir que o entendimento de suas causas surja a contrapelo.

Ao fim do espetáculo, no quinto e último quadro da peça, quando o juiz dos pobres ordena que se desenhe no chão o círculo de Salomão, o olhar do público é reconduzido ao ponto de partida. Agora o que era estranhamento extra-estético torna-se prazer por essa sutil, mas decisiva compreensão.

