

Os que ficam no teatro político: uma rede de intenções

Renan Ji¹

75

Resumo:

O teatro pode, deve ou (ainda) consegue mover politicamente um espectador? Numa tentativa de responder a essa questão, este ensaio desenvolve algumas reflexões sobre a questão da intencionalidade na obra de arte e sobre as relações entre teatro e política, a partir da montagem teatral *Os que ficam*, dirigida por Sérgio de Carvalho, com participação do grupo teatral Companhia do Latão.

Palavras-chave: Intencionalidade. Teatro político.

Abstract:

Does theatre can, must or (still) manages to motivate a spectator in political terms? This essay is a critical attempt to answer such question by pointing out some reflections about the matter of intentionality in the work of art and the relations between art and politics. To do so, it analyzes the play *Os que ficam* (*The ones that stayed behind*), a play directed by Sérgio de Carvalho in collaboration with the theatre group Companhia do Latão.

Keywords: Intentionality. Political theatre.

¹ Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Professor adjunto de Língua Portuguesa e Literatura no Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAp-UERJ).

Pode parecer imprudente estabelecer intencionalidades ou motivos por trás de um trabalho de arte. Postular uma intenção normalmente se associa à captação de um sentido para a obra. No singular: ou seja, de um sentido específico, que corresponderia (ou não) à suposta intenção que pré-determinamos para o objeto artístico. De acordo com essa visão, julgar-se-ia o “sucesso” de uma obra de arte a partir da adequação entre aquilo que se almejava dizer e o que de fato se disse. Causa e efeito, intenção e resultado estético se ligariam então num contínuo, legitimando-se um ao outro. Obra de arte desvendada, caso encerrado, voltamos para casa.

No entanto, seria possível falarmos de intencionalidade eliminando o problema do sentido? Ou, ainda, pensá-la em conexão às opções formais e temáticas de uma obra de arte, sem necessariamente impor um sentido final a elas? Enfim, eliminando o possível sentido global de uma peça de teatro, poderíamos nós refletir sobre as intencionalidades, sobre os motivos subjacentes às escolhas dramatúrgicas? Nesse caso, penso especificamente nas relações entre arte e ideologia, estética e ativismo político, polifonia e conscientização social que preestabelecem determinadas concepções ideológicas e artísticas que moldam e movem a feitura de uma obra.

Não se trata, claro, de uma operação simples: falar de intenção e efeitos na obra de arte tende a criar complicações para o exercício crítico. Afinal, a percepção, por exemplo, de uma suposta intencionalidade política não seria a rigor produto de uma transparência da obra. Antes, o contrário: o artista não necessariamente precisa dar conta — com justificativas, fundamentações e comunicabilidade — daquilo que cria. O que o artista coloca de fato em jogo é uma linguagem ou uma forma, independentemente dos reais motivos por trás de sua construção, sendo quase sempre o possível fator político de uma obra decorrente da recepção sempre instável e imprevisível do estético.

Assim, mencionar a intencionalidade não corresponde automaticamente a falar da obra em si. Contudo, talvez isso não seja empecilho para que algumas considerações sobre a recepção estética possam ser feitas. Dessa forma, este texto decide persistir na categoria da intencionalidade: pensar intenções que incentivam e suportam um

determinado fazer artístico, sem recair necessariamente num resultado global e num possível sentido totalizante para a obra. Estes (resultado e sentido), nesse caso, poderiam vir a reboque dessas indicações de intencionalidade, assim como da própria recepção da obra como um todo.

Seguir tal procedimento me parece especialmente válido quando se fala da Companhia do Latão, de São Paulo. Surgida em 1997, sob a direção de Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho, a Cia. do Latão pode ser pensada dentro de um “ciclo de politização” (CARVALHO, 2011) atribuído ao início da década de 90, caracterizado por uma produção teatral egressa das universidades, mas que desenvolveu sua pesquisa cênica nas salas de ensaio e nos circuitos extra-acadêmicos. De acordo com o próprio Sérgio de Carvalho (2011), o Latão se insere nesse momento do teatro em que determinadas companhias teatrais buscavam alternativas ao mercado de bens de consumo que tomara o circuito teatral – facilitado pela massificação televisiva –, assim como à era dos grandes encenadores, como Gerald Thomas, Bia Lessa e Antunes Filho, cujas produções experimentais culminavam no culto à genialidade de um criador.

A resposta a esse modo de fazer teatro foi um investimento forte na criação coletiva. Os grupos teatrais da década de 90 se voltaram à pesquisa e à colaboração entre pares, produzindo dramaturgias coletivas que surgiam da flexibilização dos meios de produção e de expressão, na qual atores, diretores, cenógrafos, iluminadores etc. se revezavam e atuavam nas várias camadas de um espetáculo. Poder-se-ia falar de uma espécie de democratização do fazer teatral, e a escolha dessa palavra não seria por mero acaso. Isso porque um tal retorno ao comunal talvez possa ser entendido num sentido politicamente mais amplo, refletindo em mudanças na forma de pensar o teatro e de lidar com o espectador. Especificamente no primeiro caso, uma noção de teatro que incorpore uma relação mais orgânica com a sua historicidade e a sua nacionalidade, abarcando criticamente as contradições socioeconômicas com as quais inevitavelmente dialoga no âmbito extraestético. Já no segundo caso, caberia pensar numa forma diferenciada de encarar o público, para além do entretenimento e na direção da conscientização do processo teatral e da condição do indivíduo como ser social.

Se a exposição acima sobre a década de 90 parece por demais interessada, é porque vem a reboque das próprias considerações de Sérgio de Carvalho no contexto do surgimento da Companhia do Latão e de outros grupos teatrais de viés político. Falamos aqui especificamente de um ciclo de politização do teatro, que sucede outros dois anteriores, nas décadas de 1930 e 1960, que esclareceremos mais adiante. A partir deles, a questão acerca das relações entre arte e política se aprofunda, pois se trata da conjugação do ativismo político dentro e fora dos palcos, realizando-se não só nas práticas sociais amplas de um grupo de teatro, mas também na investigação da própria forma dramática. Nesse sentido, a questão da intencionalidade da obra de arte não se confunde com a experiência estética em si, mas atua como elemento primordial para lidar com a obra. Em meio ao terreno escorregadio da recepção estética, surgem questões: como produzir um teatro que seja consequente em termos políticos, sem resvalar para o pedagogismo panfletário e o simplismo didático? Como acessar o espectador sem subestimar sua inteligência e autonomia? Com que forma dramática despertar a consciência crítica revolucionária do público para o mundo social que o cerca?

Completando 20 anos de atividade em 2017, a Cia. do Latão tenta dar respostas a essas perguntas a partir do ativismo político que se coloca como uma diretriz mais ou menos clara em todos os seus trabalhos e práticas sociais. Esse fundo ideológico (e parece não haver, para o Latão, motivo para se ter medo dessa palavra em arte) reflete uma dramaturgia predominantemente narrativa, que muitas vezes desvia das tendências mais recentes nos experimentos cênicos contemporâneos – tributários dos desenvolvimentos da performance como gênero das artes cênicas e das artes visuais –, privilegiando a dimensão épica do teatro. O épico, nesse caso, remete diretamente à herança de Bertolt Brecht, cuja teoria e obra marcam a companhia paulista até no título – inspirado nos escritos inacabados de *A compra do Latão*. A teoria e a prática brechtianas, de fundo marxista e dialético, visavam despertar no público a consciência da luta de classes por meio da tensão entre valores conflitantes, entre as estruturas contraditórias da sociedade capitalista². Partilhando do mesmo objetivo, o Latão opera releituras

² Para uma rápida e objetiva visada das concepções de Brecht, sugiro a compilação de pequenos trechos da obra do dramaturgo organizada e traduzida por Luciano Gatti. Nela, encontra-se uma pequena sùmula do pensamento teórico do autor. Cf. BRECHT, 2013.

de peças de Brecht, como *Santa Joana dos Matadouros* e *O senhor Puntila e seu criado Matti* (na peça *O patrão cordial*, de 2012), assim como absorve os procedimentos dramaturgicos do diretor alemão, sempre mantendo conexão imediata com o contexto brasileiro e com a dimensão prática da vida do homem. A filiação brechtiana perpassa todo o trabalho do Latão, que acredita na pertinência e na atualidade do teatro político, mesmo em tempos de expressivo recuo das utopias e da sensibilidade social mais direta e materialmente engajada. É precisamente nesse sentido que falo de um viés ideológico do trabalho teatral: não apenas na cena, mas também na atuação junto a grupos como o MST, o Latão afirma uma perspectiva declaradamente social, partidária do trabalhador e dos mais pobres, no lado mais fraco do espectro capitalista.

A resistência política da Companhia do Latão é objeto de estudo de muitos pesquisadores, dada a singularidade não só da trajetória profícua do Latão no terreno do (para muitos, moribundo) teatro político, como também na capacidade sempre renovada de produzir dramaturgias atuais e potentes. Diante do extenso trabalho da companhia paulista, cuja análise requereria um vigoroso pensamento teórico e cênico, proponho recortarmos um breve momento da carreira do Latão que, no entanto, concentra muito das questões aqui abordadas.

A peça *Os que ficam* esteve em cartaz de 29 de janeiro a 15 de fevereiro de 2015, no CCBB-RJ, compondo a Mostra Paralela da Ocupação Augusto Boal, exposição sobre a vida e a obra do diretor e criador do Teatro do Oprimido. No site da Companhia do Latão, a peça é classificada como experimento cênico, supostamente realizado por ocasião da exposição sobre Boal, não fazendo a rigor parte do repertório da companhia. Contudo, nela identifiquei cruzamentos importantes, que problematizam e complexificam a rede de intencionalidades artísticas e políticas que constituem os trabalhos do Latão, a saber: Brecht e a pesquisa teórico-cênica do teatro político; Augusto Boal e a história do teatro político brasileiro; e também um exercício de revisão autocrítica da Companhia do Latão e do seu ativismo social e estético. Vale lembrar que o intuito, aqui, não é o de aprofundar a articulação entre história e teoria do teatro com a crítica cultural e política ao sistema capitalista, mas sim delinear um momento singular de tensão em que a arte teatral se confronta com sua efetiva capacidade de intervenção na sociedade.

Antes de tecer considerações sobre o espetáculo *Os que ficam*, será pertinente retomar o esforço historiográfico de Sérgio de Carvalho de orientar a trajetória do Latão nos mencionados ciclos de politização do teatro brasileiro. Neles, veremos com mais clareza os vetores ideológicos que regulam a montagem de 2015, e que problematizam de maneira singular as motivações e contribuições sociais do teatro político e, quiçá, de uma arte política. Já de posse da breve explicação acerca da fase de repolitização do teatro nos anos 90, vejamos agora uma definição mais clara do que seria um ciclo de politização, nas palavras de Sérgio de Carvalho:

São momentos em que a produção artística mais experimental assume uma orientação crítica de sentido extraestético, em que predomina o interesse na participação em debates públicos, em que várias experiências isoladas passam a se conjugar em torno da tomada de posições coletivas diante de processos históricos. Nesses momentos em que o teatro brasileiro refletiu com mais intensidade sobre sua própria historicidade, muitas obras apresentaram conteúdos sociais manifestos (CARVALHO, 2011).

É interessante observar que essa leitura histórico-teórica advém de um aspecto importante da historiografia do teatro, que raramente é contemplado no âmbito das cronologias e manuais da literatura. Falando junto a estudiosos como Iná Camargo da Costa (1996), Sérgio de Carvalho localiza sua companhia teatral precisamente num terceiro ciclo de politização do teatro, a saber, específico da década de 90, anterior a ciclos que caracterizaram as décadas de 30 e 60. Todas essas três etapas – ciclos de 30, 60 e 90 – apresentaram suas singularidades político-sociais e respectivos limites / potencialidades da pesquisa estética, e de certa forma legaram contribuições aos movimentos artísticos que as sucederam. De uma maneira geral, cada um desses ciclos de politização se caracterizou pela tomada de consciência acerca da luta de classes, pela recuperação de temas sociais brasileiros (com a devida pesquisa formal que fizesse frente a esses temas), e pelo sentimento eminentemente anticapitalista.

Em que pese o fato de que a fase de 30 seja considerada “virtual”, por ter sido predominantemente literária e quase não ter chegado aos palcos, tendo como obras significativas *O rei da vela* (1933), de Oswald de Andrade, e *Café* (1933-1942), de Mário de Andrade, a geração teatral

dos anos 60 se mostra pródiga em realizações que influenciarão até mesmo os artistas da década de 90. Os anos 60 representaram avanços na reflexão cênica diante dos problemas socioeconômicos brasileiros, além de inaugurar novas formas de relação do espectador com o fenômeno teatral, para além da esfera de consumo mercadológico. Buscavam-se pontos de fuga no processo de abertura e de modernização do teatro promovido pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que desde 1948 importava peças internacionais e incentivava o aburguesamento das plateias teatrais. O Teatro de Arena, grande frente de resistência ao drama burguês comercial do TBC, propunha um novo teatro político que absorvia e tensionava as contradições do sistema econômico pela perspectiva das classes menos favorecidas. É nessa perspectiva, por exemplo, que *Eles não usam Black-tie* (1958), de Guarnieri, se torna um marco emblemático desse ciclo de politização que encontrará seu fim no golpe de 64.

Os desenvolvimentos seguintes do Teatro de Arena até a criação do CPC (Centro Popular de Cultura), em 1961, apontam outros dois fatos importantes: a presença marcante de Augusto Boal, que, entre as várias realizações à frente do Arena, dirigiu *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho, e escreveu *Revolução na América do Sul* (1960). Além disso, é necessário sublinhar que a temática social e a pesquisa formal desses anos do Teatro de Arena são parte de todo um movimento encabeçado pelos Seminários de Dramaturgia, iniciativa que atendia à demanda do grupo por novos dramaturgos dedicados à realidade nacional e à pesquisa de novas formas expressivas. Decisivo para esses seminários fora o estudo da obra de Bertolt Brecht, que havia sido montado pela primeira vez no Brasil somente alguns anos antes (*A alma boa de Setsuan*, em 1958) e cuja noção de teatro épico fora decisiva para a montagem de *Revolução na América do Sul*.

Este rápido retrospecto do ciclo de politização dos anos 60 no teatro encobre muitos outros acontecimentos, mas a figura de Boal e a presença teórica de Brecht se tornam emblemáticos no nosso contexto, porque serão figuras centrais não só para a trajetória da Companhia do Latão, já nos anos 90, como também por ocasião de *Os que ficam*. A chamada peça-ensaio – como é chamada nos materiais de divulgação³

3 Meus agradecimentos à Companhia do Latão, à assessoria de imprensa e ao CCBB-RJ, pelo convite e a oportunidade de assistir ao espetáculo.

– tematiza a (in)capacidade de intervenção do teatro na sociedade, problematizando a condição de existência da arte política em momentos nos quais o próprio Estado e a sociedade assumem configurações totalitárias e repressivas. É interessante notar como *Os que ficam* pontua não só um questionamento sobre os limites da arte política, como também parece colocar uma contraimagem à própria Companhia do Latão, que se depara com seus quase vinte anos de engajamento teatral. De todo modo, o certo é que estamos diante de uma arte com um destino, ou melhor, de um teatro com uma destinação política, e é por essa razão que a intencionalidade artística surge como uma questão central para pensarmos esse espetáculo e, por extensão, os limites e potências da própria arte militante.

Sérgio de Carvalho dirige uma peça-ensaio que retoma e reprocessa a dramaturgia de Augusto Boal, ao colocar em cena a história de uma companhia de teatro que, no início da década de 1970, busca encenar *Revolução na América do Sul*, e se questiona como a montagem deve encontrar seu término. Boal está exilado no exterior e se comunica através de cartas (inspiradas em trechos realmente escritos pelo autor e compilados em livros como *Hamlet e o filho do padeiro*, em momentos diversos de sua vida, absorvidos pela dramaturgia da peça), e o contato precário com seu mentor concorre para a dissolução de uma companhia teatral que tenta sobreviver em meio ao recrudescimento da censura e do regime militar.

A angústia e a desorientação dos atores que ficaram no Brasil – “os que ficam” – são o testemunho do desnorreamento político provocado pela ausência de um líder, cuja figura carismática e atuante centralizaria a militância artística dos atores da companhia. A temática da ausência do “mentor” revela todo um jogo de filiações e influências estéticas e políticas, seja no campo do teatro como um todo, seja na perspectiva da própria Companhia do Latão.

Nesse sentido, pode-se dizer que a peça parece unir e tensionar três matrizes do teatro político, com suas respectivas práticas e formas de engajamento. A começar pela direção de Sérgio de Carvalho, que imprime inegavelmente a marca do Latão, a montagem contando inclusive com atores membros da companhia, Helena Albergaria, Rogério Bandeira e Érika Rocha. Por outro lado, conforme vimos anteriormente, temos a Estética do Oprimido, que aparece a reboque

da histórica militância de Augusto Boal desde o Teatro de Arena, na década de 60. Por fim, temos o teatro épico (ou marxista, como quereria Boal) de Bertolt Brecht, cuja obra como que paira ideológica e esteticamente sobre o trabalho teatral dos outros dois diretores.

Diante dessas três “estéticas militantes”, dispostas numa rede de influências, deparamo-nos com a categoria da intenção: de uma maneira geral, para todas elas, o teatro é um instrumento social, uma forma de ativismo que procura reativar a luta de classes e intervir na estrutura capitalista. O rendimento estético das peças políticas se liga, claro, a um alto nível de pesquisa formal; porém, é certo que elas partilham de uma consciência sobre a função política do teatro, capaz de dirimir desigualdades através da conscientização dos desfavorecidos e explorados pelo sistema econômico. Assim, é indispensável atentar para a criticidade sócio-histórica que caracteriza artistas como Brecht, Boal e Carvalho, pois ela não só motiva e fundamenta certas escolhas dramáticas de *Os que ficam*, como também ela própria será posta em questão, na medida em que se torna objeto de uma autorreflexão que a peça empreende sobre si mesma.

Senão, vejamos alguns detalhes notáveis da montagem: Helena Albergaria, interpretando uma das atrizes da companhia de teatro ficcional, parece movida pela energia de Boal ao afirmar, no início da peça, que “teatro bom é teatro vivo”. A afirmação encarna o desejo subjacente às várias modalidades teatrais que prepararam o terreno para o Teatro do Oprimido de Boal, como o Teatro de Arena, o Teatro Jornal, o Teatro invisível, etc. — em suma, um desejo de inserção da representação teatral no cotidiano sociopolítico do cidadão. No caso da montagem de *Os que ficam*, esse desejo de “verdade social” aparece também nas intervenções biográficas de Albergaria, Rogério Bandeira e Érika Rocha, que quebram a ilusão teatral ao discorrerem, em momentos de parada da narrativa da peça, sobre a militância política nas suas respectivas formações familiares. Por outro lado, a própria tentativa de estabelecer cenicamente um engajamento político e pessoal surge com a presença de Julián Boal, que não só cumpre a assistência de dramaturgia da peça, como também incorpora no palco a própria voz do pai nas cartas do exílio, que, no enredo da peça, o autor escreveria para a companhia.

O fato de os três atores do Latão (num elenco que contou também com atores cariocas, como Virgínia Maria e Kiko do Valle) serem responsáveis pelo que chamei de “intervenções biográficas” no tecido ficcional da peça — parece remeter a uma espécie de “autoconsciência” da obra que, agora, desloca o eixo de pensamento da intencionalidade de Boal para outras intencionalidades subjacentes à montagem. Quando Albergaria e Bandeira falam das trajetórias de seus pais na luta política e na sobrevivência durante os anos de chumbo, penso que essas histórias pessoais servem como uma espécie de justificativa, ou melhor, de um anseio que motiva a dramaturgia de *Os que ficam*. Numa peça que narra as crises e a resistência do teatro político em meio à tortura e à perseguição do regime militar, a utilização desses fragmentos biográficos sugere um forte engajamento pessoal na criação coletiva desta peça-ensaio. Nesse sentido, o “teatro vivo” seria, também, aquele atravessado por questões e motivações muitas vezes pessoais, que se tornam tanto mais vitais por seu teor sociopolítico. Dessa maneira, a própria intencionalidade da montagem de *Os que ficam* parece ser declarada: o trabalho parece ditar suas próprias condições de existência, deixando entrever os contextos pessoais que concorrem para sua encenação.

A partir desse dado, avento a possibilidade de o engajamento pessoal acarretar um segundo nível de reflexão: a intencionalidade da própria Companhia do Latão. Quando, ao longo do enredo, os atores da companhia fictícia discutem questões de ordem prática como a sustentabilidade financeira, ou ainda a relevância, a consistência e a própria possibilidade do seu trabalho teatral — “eu quero comer bem”, diz o personagem de Rogério Bandeira em certa ocasião do espetáculo, defendendo a busca de patrocínio junto aos companheiros; “o violão de Baden Powell é de direita ou de esquerda?”, diz um dos atores, tomando emprestada uma frase de *Hamlet e o filho do padeiro* —, quando, enfim, questões prementes e cotidianas do teatro vêm à tona no discurso dos atores fictícios, identifico um questionamento que parece reverberar no próprio tipo de teatro emblemático que a Companhia do Latão representa.

Explico: no momento em que a companhia teatral da ficção questiona ou vacila sobre a sua arte militante, percebo concomitantemente uma reflexão da Companhia do Latão sobre o seu próprio teatro político, indagando, tensionando e justificando

o seu histórico e a sua atuação no teatro brasileiro. Nesse sentido, há um emparelhamento das intenções da Companhia do Latão e do Teatro do Oprimido, e, assim, a ausência de Boal e a crise dos atores desamparados pelo líder e mentor reflete um desespero político que me parece ser anteparo para pensar a própria condição de existência do trabalho da companhia paulista, de sua trajetória brechtiana, e talvez do próprio teatro político como possibilidade estética. É como se a Cia. do Latão, em cena, perguntasse a si mesma: Brecht ainda é uma referência possível para o teatro do nosso tempo? De fato, a Alemanha dos anos 20 é diferente dos anos 60 no Brasil, e ainda mais radicalmente diferente do nosso início do século XXI, em que o capital e a mídia de massa são realidades inescapáveis para as artes do espetáculo. Seria ainda possível despertar o público para a luta social? Com que meios e práticas? Ou ainda: com que ideias teatrais?

Dessa forma, o terreno da ficção se torna um pretexto para que o Latão dramatize também as suas próprias motivações e, a meu ver, nos apresente indiretamente não só um questionamento, mas também uma justificação e um reforço ideológico do (seu) teatro político. Na peça, a companhia de atores enfrenta e, principalmente, supera problemas como patrocínio, dificuldades financeiras pessoais e o assédio tentador da cultura de massas e do mercado, além do aumento do cerco da censura e da polícia, ameaçando os artistas com o exílio e, principalmente, a tortura. A superação, como o próprio Sérgio de Carvalho afirma em debate ocorrido em fevereiro de 2017 (COMPANHIA DO LATÃO, 2017), se dá numa chave melancólica e trágica, sem descortinar um horizonte claro para os atores da narrativa. Unidos para salvar uma atriz do grupo envolvida na luta armada, “os que ficam” utilizam a própria arte teatral para dissimular e ludibriar uma ação policial. A reunião do grupo quase esfacelado pelas dificuldades de empreender o seu teatro se dá por força das circunstâncias, em resistência ao forte aparato repressor: um teatro se mantendo vivo, como talvez dissesse Boal, apesar de tudo.

Nesse sentido, a luta dos atores da ficção e a militância de Boal se conectam à própria resistência atual da Companhia do Latão, cuja militância política, de maneira implícita, acaba por ser ao mesmo tempo questionada e fortalecida na dramaturgia de Sérgio de Carvalho. É interessante notar que o diretor afirma que não possui interesse direto

em montar textos de Brecht (COMPANHIA DO LATÃO, 2017). Na verdade, sua filiação ao dramaturgo alemão perpassaria mais o campo teórico, concorrendo para o processo de radiografar e dramatizar a realidade brasileira. Dessa maneira, percebe-se como o Latão conquista sua vitalidade: mesmo reconhecendo a pujança do pensamento e dos procedimentos cênicos de um dramaturgo do início do século XX, à companhia importa reafirmar e renovar o seu compromisso com o desejo de mudança social, fortalecendo a utopia do seu teatro político hoje. Não é Brecht e uma determinada tradição do teatro épico e engajado que tornam o Latão uma companhia de teatro político. É precisamente o contrário: é a atual necessidade (alguns diriam urgência) brasileira de conscientização social que resgata da tradição a inspiração brechtiana. Teatro vivo porque diante de conjunturas que carecem de sua ação política.

Por fim, se Augusto Boal estava certo em afirmar que “Brecht clarifica conceitos, revela verdades, expõe contradições e propõe transformações” (BOAL, 2013, p. 113), acredito que a influência estética do dramaturgo alemão sobre o universo de pensamento teatral que venho esboçando aqui dispense maiores considerações. Boal e Sérgio de Carvalho, em seus respectivos trabalhos, são de fato comprometidos com muitas das ideias práticas e teóricas brechtianas, e o forte elemento pedagógico-intelectual-estético de *Os que ficam* apenas reforça isso. No entanto, vale a pena voltarmos a Brecht para introduzir uma última intencionalidade que identifique nessa montagem.

Falando sobre a importância do pensamento dialético para o teatro de Brecht, Sérgio de Carvalho afirma que ele desenvolveu “a ideia de uma arte do espectador, pois a tarefa da peça era estimular a atividade imaginária e intelectual, por meio de negações ao apresentado por uma cena que mostrava ‘o que a vida não deve ser’” (CARVALHO, 2013, p. 120). A partir de um trabalho dialético que procura materializar as injunções políticas e econômicas em que vivemos e, com isso, provocar a “ativação revolucionária” (COSTA, 2008, p. 15), o teatro de Brecht e, por extensão, o de Boal e o da Companhia do Latão, confiam na elaboração do espectador diante da experiência diferenciada do estético. A forma desafiadora e experimental das peças políticas procura

a junção de “anticapitalismo, pesquisa estética e revolução”, conforme podemos ver no manifesto *Por um teatro materialista*, da Companhia do Latão (cf. referências bibliográficas). E são os resultados cênicos dessa junção que o espectador deve processar e transformar em ação.

Eis, então, que a inteligibilidade e a intencionalidade do espectador entram em jogo. A peça *Os que ficam* apenas se realiza plenamente no cruzamento dessa intencionalidade do espectador com todas as outras – a de Boal, a dos atores (ficcionais e factuais), ou ainda a da própria Companhia do Latão –, configurando uma complexa e intrincada rede de intencionalidades da qual o espectador deve dar conta.

Conforme afirmei no início deste texto, falar isoladamente dessas intenções não necessariamente significa falar do espetáculo. Este, na verdade, configura o somatório de todas elas nas suas repercussões dramáticas, compondo os diversos quadros, cenas, canções e citações que dão corpo à complexa montagem de Sérgio de Carvalho. Ao espectador cabe um esforço quase de inteligência, pois se trata de uma obra teatral que demanda a nossa leitura, um trabalho de abstração e de produção de sentido, que apenas começou com o delineamento das intencionalidades e certamente ainda não encontrou o seu termo.

Nos momentos finais do espetáculo, uma intervenção “à la Brecht” novamente quebra a ilusão teatral e a quarta parede, avisando ao público que chega ao fim o “tempo das conexões”. Aqui, também, o tempo das conexões – da tomada de consciência – vem encontrando seu término. Como espectador, confesso haver uma insatisfação com as que fiz. Nos dias de hoje, caracterizados pela total desconfiança dos discursos e dos aparatos institucionais, detecto uma efervescência política que anuncia grandes horizontes sociais e, ao mesmo tempo, acenos temerários ao totalitarismo. No texto “Propostas brechtianas para um teatro no centro de São Paulo”, no site da Companhia do Latão, lemos:

Mas o que fazer quando o sentimento da época é noturno?
Quando à noite, hora em que vamos ao teatro, estamos
tão em desordem quanto a cidade em que vivemos? E a
vontade de distração se tornou vontade de ganhar algum
esquecimento e interesse pelo mundo?
A resposta é incerta, mas “o assombro dos entorpecidos”
é pouco. Existem caminhos mais luminosos. (Cf.
referências bibliográficas)

Espectadores como eu desejam realmente caminhos mais luminosos, e parece ser essa a intencionalidade mais cabível ao público do teatro político. Mas há uma dificuldade em descortinar esses caminhos politicamente mais claros em *Os que ficam*. É como se o elemento didático da peça se recusasse constantemente a resvalar para o didatismo, jogando dialética e constantemente com as ideias, as contradições e as posturas políticas em jogo. Desejaria eu um norte, um mentor, um herói? Em um dado momento de *Os que ficam*, ouve-se a famosa frase de Brecht: “Infeliz é a sociedade que precisa de heróis”. Entretanto, confesso que, ao revisitar as obras de Bertolt Brecht, Augusto Boal e Sérgio de Carvalho, tenho, sim, uma expectativa de antever heróis e encontrar nortes políticos.

Boal, em conversa publicada pela *Revista Questão de Crítica* (LEAL, 2009), se mostra mais compreensivo com estes anseios: ele reconhece a importância dos heróis para a cultura brasileira e latino-americana, citando Che Guevara, Tiradentes, Zumbi, e até mesmo Jesus Cristo. Mas quando estes pensamentos aparentemente opostos como os de Brecht e os de Boal convivem de forma tensa na dramaturgia de Sérgio de Carvalho, onde buscar os caminhos mais luminosos? Devemos ou não procurar nossos heróis? O tempo das conexões está terminando, e as canções, as frases de efeito, os paradoxos e o drama politizado de *Os que ficam* permanecem na sua opacidade, a despeito de uma clara intenção política por trás da representação teatral. O espetáculo se recusa a fornecer as suas chaves de leitura e nos mostra o quanto a realidade ficcional e política pode ser complexa. Mas então como e de onde a ação que resulta do teatro político?

Fazendo esta pergunta, talvez a ação já tenha começado sem termos percebido. Quem sabe o tempo das conexões, ao contrário do que a peça parece afirmar, esteja apenas começando. Não tanto com *Os que ficam*, a peça que reverbera as vozes de Brecht, de Boal e da Companhia do Latão. Mas com os que ficam: aqueles expostos ao desnorteamento do presente, atravessados por premências históricas e sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BRECHT, Bertolt. “Dramaturgia não aristotélica”. Organização e tradução de Luciano Gatti. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 14, jul. 2013.

CARVALHO, Sérgio de. “Brecht e a dialética”. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang. *Pensamento alemão no século XX*. Vol. III. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. “Atitude modernista no teatro brasileiro”. In: ARAÚJO, A.; AZEVEDO, J. F. P.; TENDLAU, M (orgs.). *Próximo Ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. Disponível em: <http://www.sergiodecarvalho.com.br/?p=1410>

COMPANHIA DO LATÃO. “Os processos criativos e a conjuntura política”. Palestra e debate organizado pelo Coletivo Concórdia. 9 fev. 2017.

_____. “Por um teatro materialista”. Disponível em: www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm#3.

_____. “Propostas brechtianas para um teatro no centro de São Paulo”. Disponível em: www.companhiadolatao.com.br/html/brecht/index.htm.

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

_____. “O nome do jogo”. In: CARVALHO, Sérgio; MARIANO, Márcio. *Companhia do Latão*. 7 peças. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LEAL, Douglas. “Do Teatro de Arena à Estética do Oprimido”. Conversa com Augusto Boal. Disponível em: www.questaodecritica.com.br/2009/05/do-teatro-de-arena-a-estetica-do-oprimido/. 10 de maio de 2009.

PERUCHI, Camila Hespagnol. *Formas épicas da dramaturgia da Companhia do Latão: teoria, história e crítica*. 2016. 213 f. (Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Estadual de Maringá).