

POLÍTICA E TEATRO POLÍTICO: AS DIMENSÕES E APROPRIAÇÕES DO PENSAMENTO POLÍTICO NA PRODUÇÃO CÊNICA

BEATRIZ WEY¹

Eu tenho uma espécie de dever, de dever de sonhar, de sonhar sempre. Pois sendo mais que um mero espectador de mim mesmo, eu tenho que ter o melhor espetáculo que eu posso. E assim me construo a ouro e sedas, em salas supostas, invento o palco, cenário, para viver o meu sonho, entre nuvens brancas e músicas invisíveis.

Fernando Pessoa

INTRODUÇÃO

O teatro, para além de toda manifestação artística, é uma forma específica do comportamento humano – ser ator e espectador é parte constitutiva da vida social e, como tal, se revela de forma comunal para, somente posteriormente, se tornar arte e instituição de arte.

Uma fábula chinesa muito antiga – anterior dez mil anos ao nascimento de Cristo – e citada por Boal (1998) na introdução de seu livro *Jogos para atores e não atores*, conta a história de Xuá-Xuá, a fêmea pré-humana que, ao se afastar de seu filho, encontrou-se a si mesma e descobriu o teatro. Isso só foi possível

¹ Professora do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. E-mail: beatriz.vey@gmail.com.

por que Xuá-Xua renunciou a ter seu filho exclusivamente para si, aceitando que ele construísse sua própria identidade, distinta e singular. Embora o filho tivesse saído de seu corpo e, portanto, fosse uma parte de si mesma, era um outro, e como tal, precisava viver sua existência. No momento em que se entregava intensamente à maternidade, Xuá-Xuá era atriz de sua vida, porém, ao observar o curso natural do destino do filho sem nada poder fazer, foi espectadora da vida.

Segundo a fábula, somos todos atores e espectadores que agimos e observamos o tempo todo, em todas as situações que a vida nos oferece, ora em uma posição, ora em outra, por vezes, passando de uma posição a outra à revelia de nossa vontade. Talvez por isso, a fábula chinesa esteja relacionada diretamente ao teatro: como a arte de vermos a nós mesmos, a arte de nos vermos vendo.

Agir e observar é parte indissociável da vida em sociedade, como comportamento previsível entre os homens, o que nos leva a afirmar que o teatro é manifestação política, mesmo antes de se constituir com arte, da forma como entendemos nos dias de hoje: com palco, cenário e artista representando a realidade social em suas variadas dimensões. Deste modo estamos diante de uma arte da representação em que temos o representante – a cena – e o representado, a realidade política e social. No que diz respeito ao representante, diversos elementos podem ser utilizados, mas um é indispensável: o ator. Podemos assistir a um espetáculo sem cenário, sem iluminação, sem figurinos elaborados, sem sons ou músicas; mas não podemos eliminar o ator, aquele que incorpora a personagem do acontecimento teatral. É com a atuação do ator que estabelecemos vínculos entre o texto e o espectador, sobretudo por meio de sua voz, corpo, intelecto, sensibilidade e reflexão. O ator encarna seu papel e leva o espectador a pensar que está criando o texto no momento em que pronuncia cada palavra. Quando nos referimos a obras que apresentam a política como tema, percebemos ainda mais a ilusão da criação do texto em cena, sobretudo quando o texto faz alusão a fragmentos da realidade contemporânea.

Um exemplo emblemático sobre a realidade e ilusão do texto dramático pode ser percebido na obra de Guillermo Calderón, *Villa + Discurso*, de 2011 e apresentada no XXVI Festival Iberoamericano de Cádiz. Este trabalho consiste em duas peças, que apresentadas de forma sequencial, trazem à tona a questão da memória da ditadura na América Latina. Em *Villa*, três personagens em cena, três mulheres, discutem o destino de Villa Grimaldi, um ex-quartel militar utilizado para torturar opositores à ditadura chilena. Na peça *Discurso*, as mesmas três atrizes apresentam o discurso de despedida de Michelle Bachelet da presidência do Chile, um discurso real com elementos ficcionais.

Podemos constatar que o contexto de uma peça são as circunstâncias que permeiam a emissão do texto e facilitam a sua compreensão pelo espectador. As sequências dos acontecimentos cênicos produzidos pela ação das personagens definem os fatos e atos de forma dramática ou narrativa, revelando aspectos da vida e do comportamento social. Por esta razão que o teatro, desde a Grécia Antiga, sempre foi realizado para expressar as emoções humanas e traduzir aspectos fundamentais da vida, dos relacionamentos, das diferenças, dos conflitos, do poder e demais manifestações sociais. Dado este fato inquestionável e que tem instigado dramaturgos e cientistas sociais a produzirem obras de arte e conhecimento científico respectivamente em torno desta temática, buscamos com este trabalho a justaposição entre teatro e política a partir dos conceitos de política e suas apropriações pelas produções cênicas.

Para tanto, partimos de uma das grandes lições que Brecht (1967) nos deixou, o conceito de estranhamento, no sentido singular de ver e compreender o mundo, naquilo que o constitui, como forma de transformar as ideias e noções pré-concebidas sobre todas as questões essenciais da vida. O conceito de estranhamento para o entendimento da política é essencial e de grande importância para a produção cênica. Isto porque estamos tão próximos da política que não conseguimos entendê-la, não conseguimos perceber nossa relação com a mesma e o quanto estamos intrinsecamente ligados àquilo que é público. Se teatro é a arte de nos vermos e nos vermos vendo, em sua concepção mais

reveladora, o teatro é o próprio movimento político enquanto reflexão, compreensão e ação.

É preciso ressaltar que não estamos aqui tratando de política tão somente como formas de Estado ou regimes de governo, embora seja esta a definição quase hegemônica no pensamento ocidental e de uso frequente em manifestações artísticas. Estamos também nos referindo à política como parte indissociável de nossas vidas, dos nossos pensamentos, atitudes e vontades; em outras palavras, como aquilo que nos revela enquanto parte de um corpo social e moral. A esta definição chamamos, segundo Hannah Arendt (2008), de sentido autêntico do conceito de política, construído no cerne do espaço público da antiga Grécia, e que se coloca como essencial para a relação social e política entre os homens e, evidentemente, para o próprio teatro político.

Pela importância que ocupa na vida social a política foi, desde as civilizações clássicas, tema de textos de dramaturgia e de encenações públicas, sobretudo em relação às disputas e exercício do poder. Ao propor a política institucionalizada como tema, o teatro político assume uma posição política, de corroborar com aqueles que se encontram no poder ou de assumir uma clara oposição aos mesmos. Nas duas situações, embora opostas, tratam igualmente da política como algo externo a nós, fruto de uma estrutura fria, distante de nossas individualidades, subjetividades e responsabilidades. Desta forma, o distanciamento da política que compromete a interação social ocorre no teatro e também se manifesta na história do ocidente, que desde meados do século XX, considera que a ciência política é essencialmente a ciência do Estado. A narrativa no teatro, quando associada à mimese (imitação da ação), segundo Aristóteles (1969), acaba por revelar uma situação concreta, numa sequência de episódios daquilo que ocorreu na realidade política.

Como consequência, as produções cênicas ao tratarem da política, em sua maioria, privilegiam o conteúdo ou tema a ser abordado, como determinante para a composição de um teatro

político, dando menor ênfase a sua forma, sua estética. O tema é sempre central e gira em torno do entendimento da política como conflito e violência. Por esta razão as ditaduras, os poderes opressores, as corrupções, as torturas, a exploração do trabalho, a alienação, os genocídios e até as revoluções são tão enfatizadas no teatro político. Nestas produções, o discurso político é valorizado, pois em parte acreditasse que ele atingirá a todos igualmente, podendo, inclusive, servir como um instrumento de ação política futura a partir da conscientização do espectador. Tem-se a crença de que o conteúdo sempre mobilizará e sensibilizará o espectador diante da cena. É certo que este processo pode acontecer, se o espectador estiver diretamente envolvido com o conteúdo apresentado, pois o teatro, neste momento, estará apenas dando uma visibilidade a mais àquilo que já vem sendo construído internamente por quem assiste a obra teatral. No entanto, se o conteúdo está definitivamente distante da realidade do seu receptor, o conteúdo apresentado não muda e não sensibiliza, ou seja, não transforma aquele que vê o espetáculo teatral. Isso não ocorre apenas com o teatro, mas está diante de toda informação que recebemos, inclusive pelos meios de comunicação de massa.

A principal crítica sobre esta questão reflete a concepção central do chamado teatro político, que desde Piscator (1968) tende a retomar temas discutidos na esfera pública e aprofundá-los a partir da representação no palco. O teatro assume, com esta proposta, a responsabilidade de compor o espaço da palavra, como um parlamento constituído por pessoas reais que necessitam se expressar livremente. A partir desta definição, o teatro corre dois riscos: de falar o que já foi dito pela mídia ou outros meios de comunicação social e de sintetizar uma discussão fundamental para o processo de interação social, não dando a verdadeira dimensão que a mesma possui para a vida pública.

Quanto a prática e o objetivo do teatro ao apresentar o discurso político ao espectador falaremos a seguir; por ora nos parece essencial definir o que se compreende como política e como esta compreensão é tratada pela dramaturgia. Para tanto,

trataremos ao longo do desenvolvimento deste artigo de dois eixos entendidos como antagônicos para a conceituação da política, sendo eles: política como conflito e violência e política como consenso e liberdade. De posse das duas conceituações, analisaremos a forma como se realiza a política no teatro e os caminhos do teatro político contemporâneo.

A POLÍTICA COMO CONFLITO E VIOLÊNCIA E O TEATRO POLÍTICO

A investigação que pretendemos realizar no campo da teoria política e sua relação com o teatro político tomará como guia as teses formuladas pelo pensamento político clássico e moderno. Partiremos do entendimento da existência de dois eixos conceituais. O primeiro eixo, sustentado por uma longa tradição ocidental trata a política como indissociável da relação entre mando e obediência, orientado pela questão de quem manda em quem a partir de uma relação hierárquica baseada na legitimidade do processo político. A esta tradição associamos o pensamento de Max Weber na medida em que define a política com liderança, dentro de uma dimensão que abarca uma grande gama de relações sociais. Para Weber (1979), ao tratarmos da política faz-se necessário limitar o uso do termo ao tipo de liderança exercida pelo Estado, em que o uso da força é um meio específico de atuação e manutenção do poder. Enquanto comunidade humana, o Estado, para atingir êxito, exerce o monopólio do uso legítimo da força física dentro de um determinado território. O poder é uma ação estratégica, em que os atores políticos usam os meios disponíveis para atingir um fim específico. Não se pode afirmar que Weber tenha associado tão somente política à violência, pois o mais correto é dizer que a política está efetivamente no campo determinado pelos conflitos. Porém é certo que o conflito ou a resistência levam a luta entre quem manda e quem se espera que obedeça.

De outra forma, a luta travada entre quem domina e quem é dominado revela, em Marx (1998), uma distinção clara de quem dispõe dos meios de produção intelectual, capaz de exercer

um domínio sobre as ideias e tornar o conflito mais ameno e facilmente controlado. A partir deste momento, o Estado, representante da classe dominante, teria controle sobre toda a vida social, baseado na concepção abstrata da universalidade dos direitos. Supostamente livres e iguais perante a lei, os homens não teriam motivos para se rebelar, evitando o conflito e a emancipação política da classe dominada; embora, por certo, que os direitos assegurados pelo Estado apenas mascaram a desigualdade na economia e na sociedade. Somente pela luta de classes é possível a emancipação social da classe economicamente em desvantagem, colocando fim ao conflito e, portanto, fim ao próprio Estado. Podemos afirmar que os conflitos sociais foram tratados por Brecht (1973) a partir de elementos do teatro épico, que tinha por objetivo abarcar as diversas espécies narrativas e não simplesmente compor uma epopeia. Brecht elaborou seu teatro épico visando encontrar uma nova linguagem cênica para trazer a teoria marxista para a cena teatral, afastando o espectador da ilusão do teatro burguês por meio do efeito de distanciamento. Para tanto buscou uma comunicação direta entre ator e espectador, a ruptura de tempo e espaço entre as cenas e contou com o ator que critica as ações de sua personagem.

No Brasil, a Companhia do Latão tem demonstrado em seus trabalhos, desde a montagem da peça *Santa Joana dos Matadouros*, de 1997, uma preocupação em tratar da teoria marxista em cena, apontando a luta de classes como central e determinante para a transformação social. No caso da peça *Santa Joana dos Matadouros*, escrita por Brecht, foi ambientada nos matadouros de Chicago. A peça revela o aprendizado político da personagem central, Joana Dark, uma operária, diante dos interesses patronais da indústria de carne enlatada. Em um trabalho recente, esta mesma companhia adaptou a obra de Brecht, intitulada de *O Senhor Puntila e seu Criado Matti*. Segundo seu diretor, Sérgio de Carvalho, o texto de Brecht aponta para as relações entre o patrão e seu empregado baseadas na falsa cordialidade. Puntila é na peça da Companhia do Latão o João Cornélio, um fazendeiro que, quando se encontra alcoolizado é cordial e fraterno com seus empregadas, o que contribui para mascarar o conflito de

classes, mas quando sóbrio é ríspido e impiedoso, revelando a verdade da luta permanente entre as classes dominante e dominada.

Em outra chave interpretativa, mas ainda tratando da política como conflito e violência, Wright (1982) concebe que o conflito é o meio mais seguro para levar à efetivação do poder, que se realiza com ou sem violência, pois a luta travada entre quem governa e quem é governado pode ser pacífica, o que denota uma situação em que não podemos dissociar dominação e o processo de legitimidade da mesma, quando dominados aceitam as ordens dos dominadores como se fossem as suas, ou seja, aceitam obedecê-las sem confronto. Ainda que seja verdade a existência de uma luta pacífica, o Estado é o único a dispor de meios legítimos de violência física, que podem ou não ser usados, o que definirá este eixo como aquele em que a violência é considerada como legítima.

Por esta razão, Wright (1982) afirma que a violência não apenas é legítima como também necessária em período de crise e ameaça à ordem estatal. Isto significa que a violência proveniente do Estado é utilizada como forma de evitar que a violência se instale na vida política de maneira abrangente, ou seja, nas demais esferas da vida cotidiana. Para proteger a vida social da violência cotidiana, o Estado assume o monopólio da força física dentro de um território. Deste ponto de vista, entendemos que o Estado tem como função essencial a garantia do equilíbrio e harmonia social, evitando e contendo os conflitos sociais. Um trabalho itinerante realizado na Colômbia por um grupo de teatro comunitário trata exatamente da relação entre a violência do Estado e as Farcs colombianas. O objetivo desta peça foi mostrar, a partir da exposição de armas e o desfile dos atores e não atores pelas ruas de Bogotá, que a população clamava por uma negociação pacífica e pelo fim da violência explícita, sobretudo apontando para a necessidade de se definir um caminho sólido de paz e segurança para a nação colombiana.

É preciso afirmar que o debate em torno do papel do Estado como guardião da segurança social é muito antigo e ocupa um

espaço de grande importância na ciência política. Desde Platão, em *A República*, no livro IX, através dos diálogos entre Sócrates e Glauco, encontramos referências às paixões desenfreadas e destrutivas que imperam entre os homens, incapacitando-os de agirem de forma racional segundo as leis estabelecidas. No caso do livro de Platão, o que define o conflito entre os homens são as emoções irracionais, que os levam a disputas intensas para gozarem dos prazeres, usando inclusive armas para atingir seus objetivos. Diante deste quadro, cabe ao Estado o dever de agir, orientando e definindo a vida pública por meio de uma república justa (PLATÃO, 1959, p. 398).

De forma peculiar, mas também reafirmando a necessidade de garantir o poder do Estado a partir do uso da violência, Hobbes (1979) afirma que diante de ameaças internas e externas é preciso um Estado forte e pleno. Uma passagem do *Leviatã* confirma esta posição.

A única maneira de instituir um tal poder comum, capaz de defendê-los das invasões dos estrangeiros e das injúrias uns dos outros, garantindo-lhe assim uma segurança suficiente para que, mediante seu próprio labor e graças aos frutos da terra, possam alimentar-se e viver satisfeitos, é conferir toda a sua força e poder a um homem, ou a uma assembleia de homens, que possa reduzir suas diversas vontades, por pluralidade de votos, a uma só vontade. O que equivale dizer: designar um homem ou uma assembleia de homens como representante de suas pessoas, considerando-se e reconhecendo-se cada um como autor de todos os atos que aquele que representa sua pessoa praticar ou levar a praticar, em tudo o que disser respeito à paz e à segurança comuns. (HOBBS, 1979, p. 105-106)

Ainda sobre o Estado como responsável pela segurança social, Schmitt (1992) desenvolveu a teoria do interesse específico do domínio, dando ao Estado uma jurisdição própria, distinta da economia e demais manifestações da vida social. O Estado, neste sentido, baseia-se na esfera conceitual de soberania e autonomia, se colocando diante da distinção entre *amigo-inimigo*. A esta relação, predominante no pensamento de Schmitt, o inimigo nem mesmo precisa estar baseado na nacionalidade, o que significa que o conflito é potencialmente intenso o suficiente para se tornar presente entre entidades políticas. Daí a necessidade do Estado atingir uma unidade que garanta instrumentos

de ação capaz de realizar uma eficaz oposição ao estrangeiro, atuando como uma força neutra dentro do âmbito social, por vez tenso e conflituoso. O fim último da ação estatal é evitar a guerra civil. Para o estabelecimento da ordem, caberia ao Estado, por meio da ordem constitucional, desempenhar a função política de criar critérios para períodos de instabilidade.

Nesta vertente, é certo afirmar que o que está em questão é o espaço intersubjetivo, é a dignidade dos inimigos, a qual está sempre ameaçada pela específica lógica que os valores têm e o conteúdo dado a eles em um determinado contexto histórico. Schmitt critica o aumento de importância de valores nos níveis jurídico, político e ideológico, pois levam a superficialidade da sabedoria de que apenas objetivos têm valor, enquanto serem humanos têm dignidade.

De acordo com Schmitt (1992), a lógica dos valores levou a uma guerra de todos contra todos, na qual os valores funcionam como balizadores do movimento conflitivo. Quanto mais absolutos os valores, mas absolutos os inimigos e os conflitos. Porém para considerar o outro como inimigo é preciso partir do pressuposto de que o inimigo está desprovido de atitudes valoradas e, portanto, que suas atitudes devem ser consideradas como desumanas e criminosas. Caso contrário, em uma guerra, os dois lados envolvidos deveriam se considerar como criminosos e desumanos. Por isso os valores subjetivos são objetivados e os seus portadores ocultados. Esta concepção de política foi tratada em 2010 pela atriz e performática mexicana Violeta Luna. Em seu trabalho, Luna percebe os valores em conflito permanente, seja pelo interesse direto de grupos economicamente ativos, seja pela ação do governo ou mesmo pelas etnias mexicanas que reivindicam mais espaço de representação para além do que determina a constituição do país.

Contra esse perigo, Schmitt aponta para a possibilidade de uma dupla ação: de um lado, ele visa transportar os conceitos universais do controle de certos atores políticos e transferi-los para uma esfera intersubjetiva de reconhecimento recíproco. Por outro lado, ele sempre relaciona as ideias com o ator que

as enuncia, e exige um tipo de homologia entre a ideia e o ator que a enuncia: um determinado ator não pode falar em nome da humanidade, por exemplo.

Em decorrência dos pressupostos apresentados, a política significaria a participação no poder ou a luta para influir na distribuição do poder. Diretamente ligada ao Estado, a política é claramente, neste eixo, identificada com o conflito entre os atores que lutam pelo poder como um meio de servir a outros objetivos ou ideais, ou mesmo por almejam o poder pelo próprio significado de ter poder.

Esta concepção de política tem produzido teorias bastante sólidas e, ao nos aprofundarmos sobre a forma como o teatro compreende os meandros da ordem política, identificamos os desdobramentos e efeitos do entendimento da política como conflito e violência com bastante clareza. O contexto em que as companhias teatrais, sobretudo as ibero-americanas, produzem suas montagens, é central para o entendimento do sentido da política. Diversos aspectos da relação do Estado com os demais grupos que compõem a vida social é tratado mediante a importância histórica ou emergencial dos mesmos. Companhias Bolívias fazem dos festivais de teatro um palco aberto para se colocarem contra a opressão do Estado diante da causa indígena.

O mesmo ocorre com as companhias mexicanas, em que as produções cênicas revelam os dilemas vividos a décadas em torno da imigração ilegal e da exploração do trabalho. Apenas para citar mais um exemplo, a companhia colombiana Teatro Petra realizou dois espetáculos de cunho indiretamente político. O primeiro, *Sara Dice*, foi baseado num texto de Fábio Rubiano Orjuela, que tratou como tema a história de um piloto japonês desaparecido durante a segunda guerra mundial. Ao longo do espetáculo, a personagem se pergunta sobre o que fazer quando o assassino de um crime desaparece da sociedade sem ser punido pelo mal que causou, levando o espectador a refletir sobre os aspectos morais e legais da vida pública. O segundo espetáculo, *El vientre de la ballena*, apresentou a história de uma investigação policial sobre o desaparecimento de crianças e a venda de

órgãos humanos, que igualmente clama por uma ação política comprometida com a justiça.

No Brasil, a companhia Teatro do Oprimido, fundado por Augusto Boal, é um bom exemplo do teatro político que entende o conceito de política a partir de uma relação desigual entre quem manda e quem obedece, uma relação baseada na opressão e alienação dos oprimidos. Menos convencional do que os exemplos anteriores, o teatro do oprimido suprime o palco italiano e faz de diversos espaços, inclusive a rua, um parlamento, no qual atores e pessoas que se dispõem a participar da proposta-drama interagem em busca de um processo de conscientização da própria realidade. Os atores são os agentes que levam o espectador a pensar sobre a opressão em diversos níveis, inclusive em relação ao Estado. A Companhia do Latão, como mencionamos anteriormente, é outra referência fundamental do teatro político brasileiro contemporâneo, sobretudo por traduzir os antagonismos das relações sociais e apontar para as diversas formas de manifestação do poder, diversas formas de opressão e luta em torno de interesses divergentes.

Diante destes exemplos nos perguntamos se o teatro deve se responsabilizar pelos problemas da esfera política ou moral e assumir a tarefa de conscientizar o espectador, como se fosse ou devesse ser uma instituição de aprendizado político. Corroborando com Rancière (2008), entendemos que não cabe àquele que faz teatro ser considerado como uma inteligência superior e erudita que conscientiza o espectador. Isto porque aquele que assiste o espetáculo teatral não precisa ser conduzido ou direcionado. A esta relação desigual, Rancière intitulou de *embrutecimento*.

Ele é a metáfora do abismo radical que separa o comportamento do mestre daquele do ignorante, porque ele separa duas inteligências: aquela que sabe no que consiste a ignorância e aquela que não sabe. É inicialmente esta separação radical que o ensino progressivo ordenado dá ao aluno. Ele lhe ensina inicialmente a sua própria incapacidade. Dessa forma ele verifica incessantemente em seu ato a sua própria pressuposição, a desigualdade das inteligências. Esta verificação

interminável é o que Jacotot chamou de *embrutecimento*. (RANCIÈRE, 2008, p. 14, *tradução nossa*²)

Uma parte significativa do que se convencionou chamar de teatro político tratou da política como algo da qual a maior parte das pessoas desconhece e, portanto, necessita de uma inteligência superior para informar e orientar, possibilitando a reflexão e, principalmente, ação do espectador, como se o mesmo necessitasse da arte para se tornar um agente político em potencial. O entendimento da inteligência superior do artista é um grande equívoco da história do teatro político. Por mais desprovido de conhecimento científico capaz de compreender o espaço de deliberação do Estado, isso não é um limitador para a manifestação na esfera pública. A própria dinâmica da vida impõe cotidianamente atitudes que são políticas, pois refletem a nossa relação constante com os nossos pares.

Além disso, ainda que o teatro buscasse traduzir a lógica do Estado, um discurso com objetivos políticos perderia o seu alvo simplesmente porque o teatro como instituição perdeu seu espaço político. Para Azevedo (2004), isso implica afirmar que o teatro nem articula mais o político, como o fez em sua primeira manifestação da Grécia, como um espaço de composição de litígios; nem como o lugar de reafirmação das identidades nacionais ou mesmo instrumento de conflito de classe. Uma peça já nasce e chega ao público com uma informação ultrapassada que não mais condiz com a realidade vigente. Não pode o teatro assumir uma função que não lhe é própria e da qual não tem condições de realizá-la com sucesso.

A POLÍTICA COMO CONSENSO: UMA NOVA PERSPECTIVA DO TEATRO POLÍTICO

Ao corroborarmos que o conteúdo político não é essencialmente determinante para a realização do teatro político, faz-se necessário perguntar como e onde podemos encontrar a política

2 Todas as citações da obra *Le spectateur émancipé* (O espectador emancipado) são de tradução nossa.

no teatro. Antes, porém, é preciso definir de qual significado da política estamos nos referindo. Para tanto precisamos nos debruçar sobre o contraponto da tradição do pensamento político apresentado anteriormente.

Segundo Arendt (2008), a quem consideramos como uma referência ao conceito de política como consenso, o processo de interação social dada pelo consenso possibilita compreendermos a humanidade e sua relação com aquilo que é compartilhado, com o que é público. Ao se distinguir de parte dos cientistas políticos do século XX, Arendt nos propõem uma reflexão sobre a política como negação da violência, resgatando seu sentido clássico, como espaço público construído por meio do diálogo plural. A busca do consenso só é possível se a política for pensada como sinônimo da liberdade e do amor pelo que é público, um amor pelo mundo que compartilhamos. Embora política e moral estejam definidas de forma distinta, e o amor faça parte da moral, enquanto a liberdade da política, é a comunhão destes dois elementos que nos define enquanto parte de um corpo social composto por pessoas diferentes.

O que está por trás desta concepção de política é a possibilidade concreta dos homens usarem a razão para pensarem e realizarem o bem comum, a partir da construção de espaço público livre. Neste sentido, Arendt se aproxima muito de Kant (1964), sobretudo ao entender que a ética deve ser encontrada na própria razão humana. Esta ética universal não pode depender de fundamentos externos, e sim de uma razão autônoma em que os homens são levados a pensar e agir em direção ao bem. A partir deste prisma, entendemos que a política se constitui com o espaço construído pela reflexão e pelo diálogo dos diferentes, enquanto sujeitos livres.

Para se chegar a este entendimento de política, é preciso enfrentar os preconceitos que aqueles que não são políticos profissionais têm contra a política. Os preconceitos comuns são, eles próprios, políticos em sentido amplo. Tais preconceitos indicam que temos dificuldades em nos conduzir politicamente, correndo o risco de ameaçar a sobrevivência da verdadeira política

entre nós. Deste modo, para Arendt (2010), os preconceitos invadem nosso pensamento e confundem a política com aquilo que levaria ao seu próprio fim. Por trás desta atitude em relação à política estão o medo de que a humanidade se autodestrua por meio da política pelos meios de força que tem hoje à sua disposição, veja o terrorismo, por exemplo; e a esperança, ligada a este medo, de que a humanidade recobre a razão e livre o mundo não de si própria, mas da política. Medo e esperança, neste sentido, são igualmente prejudiciais ao encontro dos homens com a política. Para tanto, o primeiro passo é compreender a si mesmo e ao outro. Compreender a própria realidade, mais como exercício do que preocupação com os resultados, estatísticas e metas. Este processo é um compromisso íntimo e individual, que só pode ocorrer a partir de um juízo de mentalidade ampliada, que está na concordância com os outros. O primeiro diálogo é com a nossa própria pessoa, gerado pelo pensamento puro, ou seja, o diálogo do dois em um; e a seguir, devemos estabelecer um diálogo com os outros, com os quais devo chegar a um acordo. Este diálogo requer um espaço – o espaço da palavra e da ação – que constitui o mundo público. O campo da política, neste sentido, é o do diálogo no plural que surge no espaço da palavra e da ação, cuja existência permite o aparecimento da liberdade.

Todavia, ao admitirmos que a política autêntica está cada vez mais distante de nossas vidas, devemos lamentar que estamos, cada vez mais, diante da destruição de tudo que existe entre nós, enquanto humanidade. A este movimento, Arendt (2010) denomina de expansão do deserto. Viver no deserto é perder a capacidade de julgar, sofrer e refletir sobre tudo que se encontra em desajuste com a natureza humana. Quanto mais indiferentes nos tornamos à vida pública, englobando tudo que se refere ao outro, maior é o deserto que se instaura entre nós. Ao perdermos a capacidade de pensar e de nos posicionarmos diante do que é injusto, violento e banal acabamos por definir o mundo deserto como o mundo humano. Arendt (2010) afirma ainda que as tempestades de areia do deserto, metaforicamente, revelam o pior do convívio humano e consolidam experiências públicas desastrosas, como aconteceu no século XX com a consolidação

dos regimes totalitários. Durante as tempestades, falsas ações irrompem e encobrem a verdadeira paixão e a ação pela coisa pública.

O maior agravante do deserto e das tempestades de areia é nos fazer crer que a política está diretamente associada à violência física, seja enquanto ações bélicas vindas do Estado ou mesmo movimentos revolucionários que, sob esta perceptiva assumem a mesma conotação. O único caminho, portanto, é resistir ao deserto com coragem e, como consequência, estar ativo, reafirmando a política enquanto parte indissociável de nossa existência plural; evitando o processo de cristalização da matéria sem vida.

Somente com liberdade de falarmos uns com os outros é que surge o mundo sobre o qual se fala. Viver num mundo real e falar uns com os outros sobre ele são basicamente a mesma coisa. A liberdade de partir e começar algo novo e inaudito, a liberdade de interagir oralmente com muitos outros e experimentar a diversidade que é a totalidade do mundo, do mundo público. Isso não pode ser alcançado por meios políticos, mas sim pelo que se constitui como substância de tudo que é político. O elemento político da convivência com o outro é que possibilita cada um pode entender a verdade inerente à opinião do outro. Conviver com os outros começa pela convivência consigo mesmo. Somente aquele que sabe viver consigo mesmo está apto a viver ao lado dos outros. O eu-mesmo é a única pessoa de quem não posso me afastar, que não posso deixar, a quem estou irrevogavelmente unido.

Goffman (1988), afirmou que a vida é um teatro e que todos os indivíduos são atores diante das diversas circunstâncias sociais. O eu e o outro estão permanentemente em diálogo, seja negando a ordem estabelecida, seja alinhando-se à mesma. Por esta razão, o desempenho dos papéis sociais estão diretamente ligados à imagem que fazemos de nós mesmos, do diálogo que estabelecemos de forma íntima. Em cena, estamos diante de um processo livre de pretensões espetaculares e de discursos acabados, ideologicamente afirmados. Se o teatro quer ir ao encontro da

política, deve considerá-la como uma obra aberta, produto da ação e do exercício contínuo da liberdade entre os indivíduos. É desta natureza que trata a política autêntica. A ação, vir a público em palavras e atos na companhia de seus pares, iniciar algo novo cujo resultado não pode ser conhecido de antemão. Isso não pode ocorrer a partir do isolamento, mas sempre pelos indivíduos em sua pluralidade, em sua condição de seres humanos absolutamente distintos. Homens e mulheres plurais têm, por vezes, ainda que raramente, se associado para agir politicamente e buscado mudar o mundo que se forma entre eles. Se, por conseguinte, ação e discurso são as duas atividades políticas por excelência, diferença e igualdade são os dois elementos constitutivos dos corpos políticos.

Sem a pretensão de conscientizar, de dar informações ou mesmo respostas sobre a vida pública, o teatro para ser político deve ser a matéria com a qual o espectador possa, ele mesmo, criar e refletir. Em outras palavras, o teatro político, para ser verdadeiramente político, deve ir ao encontro do sentido autêntico da política, da qual não existem certezas ou garantias, apenas um espaço que deve ser constituído pela liberdade e pela fragmentação da experiência.

Encontrar o sentido político do teatro nos parece mais simples do que se imagina. Em primeiro lugar, porque em sua forma o teatro é essencialmente político. Ainda que o espectador pareça estar imóvel, passivo e em silêncio diante da cena, isso em verdade não acontece. O espectador interage, reage e se manifesta permanentemente. Diante de um novo espectador, a comunicação com os atores é imediata e interativa, facilitando o diálogo. Não cabe ao teatro ter a pretensão de dar ao espectador um conteúdo acabado, com respostas prontas para todas as questões que envolvem a vida pública, mas sim garantir um espaço de reflexão compartilhada. O teatro se torna político por interrogar permanentemente sua própria prática, tornando-se seu próprio tema (BURNIER, 2001).

Para Rancière (2008), a arte só pode se aproximar da vida do ponto de vista estético e nunca político. Quando assume a

pretensão de fazer uso do texto, da palavra, para aproximar o espectador da política, a arte, de maneira geral, se afasta da vida. Deste modo, não cabe à arte teatral assumir a tarefa de conscientizar o espectador, pois este é autônomo tanto para criar as condições de interferir no espaço público como de realizar uma leitura do mundo e de suas contradições.

A questão que devemos nos perguntar é como se realizará este teatro político, ou seja, baseado em que princípios. Certamente devemos considerar que estamos diante de uma experiência subjetiva e experimental. Não é possível acreditar que possamos ir ao teatro e sairmos todos transformados, críticos e altamente reflexivos ou mesmo que o processo da política autêntica acontecerá de súbito e mudará o espaço público. Ao teatro cabe ser um acontecimento, como aponta Lehmann (2007), menos uma peça acabada e mais uma experiência para atores e espectadores, tanto no momento da criação cênica como na vivência das apresentações.

A prática do teatro em si deve ser entendida como política e comunal, para o encontro genuíno com o político. O teatro político, então, é aquele que questiona a própria ordem, transformando sua forma, sua estética. Daí o porque de afirmarmos que a companhia de teatro The Living Theatre e o teatro laboratório de Jerzy Grotowski (AZEVEDO, 2004) são mais políticos no seu experimentalismo que o teatro proletário de Piscator e o teatro do oprimido de Augusto Boal.

The Living Theatre propõe em seu experimentalismo cênico uma ação política de resistência às ações governamentais a partir da apologia à desobediência civil. Seus integrantes não tratam do tema em cena, mas agem desta forma dentro e fora do espaço cênico, rompendo com as barreiras criadas pelo teatro burguês entre palco e plateia, atores e espectadores e texto dramático e realidade vigente. Os atores desta companhia convidam o público a participar dos espetáculos, mas não apresentam soluções para os conflitos, apenas expõem seus pontos de vista e práticas cotidianas frente aos dilemas da administração pública. Cada espectador compõe, à sua maneira, uma leitura do

trabalho apresentado pela The Living Theatre. Deste modo, cada obra ganha novos e diversificados significados dependendo da forma como o público vê a obra teatral.

No teatro laboratório de Jerzy Grotowski o processo de construção de significados nasce do trabalho artístico do ator, que é também um espectador da cena. Com este trabalho, Grotowski entendeu que o teatro é o lugar da vivência e experimentação permanente, seja do ponto de vista artístico ou pessoal, que num sentido ampliado, fazem parte de um mesmo processo. O ator é aquele que estabelece um diálogo cotidiano e íntimo consigo mesmo, dentro e fora da cena teatral, efetuando pesquisas sobre interpretação ou encenação, sem a preocupação com o espetáculo, que pode, inclusive, não acontecer.

Historicamente não é possível determinar o início exato do teatro experimental, pois toda forma nova é experimental, mas podemos afirmar que o remanejamento formal do teatro teve a contribuição de Stanislávski, Meierhold, Appia, Graig e Artaud, entre outros grandes nomes do teatro. Experimentar pressupõe a realização permanente de tentativas, de erros e acertos, visando encontrar uma verdade oculta. Um teatro experimental questiona a escolha do texto, o tipo de interpretação dos atores e a própria situação do espectador diante do espetáculo. Também questiona a ordem estabelecida, embora não apresente a revolução como forma de abalar as estruturas sociais.

Entendemos que somente um teatro que se relaciona genuinamente com o político altera o próprio regulamento. Um teatro político que interrompe o fazer teatral enquanto apresentação espetacular ao construir situações nas quais a inocência enganosa do ser espectador é colocada à prova. Por esta razão, a política institucionalizada pode aparecer no teatro de uma forma indireta e se manifestar de maneira fundamental somente quando não pode ser transformada de forma alguma na lógica, sintaxe, e conceituação de uma realidade da sociedade civil. Segundo Lehmann (2009), isso resulta em uma fórmula que parece paradoxal: que o político do teatro não pode ser pensado como representação, mas como interrupção do político. Interrupção

da própria prática do teatro político desde que foi concebido, desde a antiguidade clássica. Este é o maior desafio para a construção do teatro político, encontrar uma estética para além do drama da vida pública, da fábula dos noticiários e dos conflitos inerentes à natureza.

CONCLUSÃO

Cada paradigma teórico na história do pensamento político revela diferentes interpretações no universo da arte. Não há um resultado exato para cada entendimento das relações sociais, nem tão pouco uma fórmula única para a apropriação que se faz das formulações teóricas que descrevem o mundo empírico. O certo é que as teorias políticas fertilizam o mundo da arte, o mundo do teatro. Ao fazê-lo, ganham uma nova perspectiva, um novo olhar, o do artista, do dramaturgo e do diretor. Ao longo do tempo, teoria política e arte são responsáveis por novas formas de reflexão e ação política: ora por considerar o palco como arena de conflitos, estimulando a compreensão do mundo e visando o engajamento do espectador; ora com o objetivo de se afastar do discurso político e aproximar o espectador da própria vida e de si mesmo, favorecendo, mas não garantindo, a reflexão e a ação política de pessoas comuns, que não fazem da política seu meio de vida, mas que, como parte da humanidade, devem ser políticas em um sentido mais abrangente.

Neste artigo, portanto, discutimos como o teatro e a teoria política estão justapostos e de que forma ocorrem as dimensões e apropriações do pensamento político pelas artes cênicas, seja pelo entendimento da política como conflito e violência ou da política como consenso e liberdade. Entendemos, também, que é necessário um olhar atento e crítico ao teatro político que pretensamente se coloca como uma inteligência superior, capaz de traduzir o universo da política e conscientizar o espectador. Além de desqualificar aquele que vê o espetáculo, este teatro reduz, minimiza o conceito de político à esfera do Estado. Por tudo, acreditamos que o teatro político deve ser aquele em que permanentemente repensa sua própria estética e entende a

política como uma obra aberta, inacabada, da qual se faz por sujeitos que dialogam em liberdade, em diversos espaços, inclusive no espaço artístico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDRT, Hannah. *Compreender - formação, exílio e totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *A Promessa da Política*. Rio de Janeiro: Difel, 2010.
- ARISTÓTELES. 330 a.c. *Poétique*. Lês Belles Lettres, Paris, 1969.
- AZEVEDO, S. M. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BURNIER, L. O. *A Arte do Ator*. Campinas: Editora Unicamp, 2001.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã ou Matéria, Forma e Poder de um Estado Eclesiástico e Civil*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).
- KANT, E. *Groundwork of the metaphysics of morals*. Tradução do alemão de H. J. Paton (1ª ed., 1948). Nova York: Harper and Row, 1964.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura Política no Texto Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Manifesto do Partido Comunista. In: REIS FILHO, Daniel Aarão. (Org.). *O Manifesto Comunista 150 anos depois...* Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 1959.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique éditions, 2008.

SCHMITT, Carl. *O Conceito do Político*. São Paulo: Vozes, 1992.

WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WRIGHT, Mill. *A Elite do Poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

RESUMO

A diversidade de paradigmas teóricos na história do pensamento político revela diferentes interpretações das relações sociais. Não há um resultado exato para cada entendimento da realidade, ao contrário, cada paradigma é um modelo para a formulação de novas teorias que apresentam um olhar específico ao descrever o mundo empírico. São as teorias que criam proposições acerca do que deveria existir e assim fertilizam o mundo da arte. Ao fazê-lo, ganham uma nova perspectiva, um novo olhar, o do artista, do dramaturgo e do diretor. Ao longo do tempo, teoria política e arte são responsáveis por novas formas de reflexão e ação política, seja em uma perspectiva ou em outra. Neste artigo, discutiremos como o teatro e a teoria política estão justapostos e de que forma ocorre a dimensão e a apropriação do pensamento político pelo teatro, seja pelo entendimento da política como conflito e violência ou da política como consenso e liberdade. Da apropriação que o teatro faz da teoria podemos revelar seu maior ou menor caráter político.

Palavras-chave: Teatro político, Teoria política, Consenso.

ABSTRACT | POLITICS AND POLITICAL THEATER: THE DIMENSIONS AND APROPRIATIONS OF POLITICAL THOUGHT IN SCENIC PRODUCTION

The diversity of theoretical paradigms in the history of political thought reveals differing interpretations of social relations. There is no exact result for each reality comprehension. Instead, each model is a paradigm for the formulation of new theories that have a specific look in describing the empirical world. Theories create propositions about what should exist and so they fertilize the art world. Thus, theories gain a new perspective, a new look, the

artist's look, the playwright's and director's. Over time, political theory and art are responsible for new ways of thinking and acting political, in a perspective or another. In this article, we discuss how theater and political theory are juxtaposed and how theater includes political thought, by understanding politics as conflict and violence or politics as consensus and freedom. By appropriating politic theories, theater can reveal its bigger or smaller political character.

Keywords: Political theater, Political theory, Consensus.

RESUMEN | POLÍTICA Y TEATRO POLÍTICO: DIMENSIONES Y APROPIACIONES DEL PENSAMIENTO POLÍTICO EN LA PRODUCCIÓN ESCÉNICA.

La diversidad de paradigmas teóricos en la historia del pensamiento político revela diferentes interpretaciones de las relaciones sociales. No hay un resultado exacto para cada comprensión de la realidad; por el contrario, cada paradigma es un modelo para la formulación de nuevas teorías, y brinda una mirada específica al describir el mundo empírico. Son las teorías las que crean proposiciones acerca de lo que debería existir y que fertilizan al mundo del arte, generando una nueva perspectiva, una nueva mirada: la del artista, del dramaturgo y del director. A lo largo del tiempo, teoría política y arte son responsables por nuevas formas de reflexión y actitud política. En este artículo, discutiremos cómo el teatro y la teoría política están yuxtapuestos y de qué forma el teatro se dimensiona y se adueña del pensamiento político, ya sea por la comprensión de la política como conflicto y violencia o de la política como consenso y libertad. De la apropiación que hace el teatro de la teoría podemos revelar su mayor o menor carácter político.

Palabras clave: Teatro político, Teoría política, Consenso.