

# A ARTE DRAMÁTICA DEVE DORAVANTE MOSTRAR O POVO EM SUA AMBIGUIDADE<sup>1</sup>

*Tradução de Cláudia Muller Sachs<sup>2</sup>*

## Resumo

O artigo enfoca as contradições do teatro popular, questionando a manutenção de seus três eixos de sustentação: o barateamento dos ingressos, o repertório de alta cultura e a dramaturgia de vanguarda.

**Palavras-chave:** teatro popular, Brecht, Artaud.

## Abstract

The article focuses on the contradictions of the popular theatre, questioning its three axes: cheap tickets, high cultural repertoire and vanguard dramaturgy.

**Keywords:** popular theatre, Brecht, Artaud.

Há palavras das quais temos dificuldades em nos desvencilhar. É o caso de “teatro popular”. Há cinquenta e cinco anos Roland Barthes esclareceu, por ocasião do Festival de Avignon, os três elementos desse “teatro da cidade”, amealhados para substituir o “teatro do dinheiro”: público de massa, repertório de alta cultura, dramaturgia de vanguarda.

O esquema, à primeira vista, era simples: um destinatário, alguma coisa para transmitir-lhe e os meios dessa transmissão. A equação foi encarnada, naquela época, pelo TNP de Jean Vilar, que ofereceu em cena aberta Corneille, Molière ou Kleist ao público dos comitês de empresas, substituindo os claustrofóbicos cenários do teatro burguês pela luz ativa dos projetores de Appia – *cenógrafo e diretor suíço, 1862-1928, considerado o pioneiro do teatro moderno e da iluminação da cena* - iluminando o grande drama da história. Restava, naturalmente, uma condição: para um público de massa, era necessário entradas baratas e uma série de descontos, de onde, os subsídios estatais.

<sup>1</sup>Publicado em Madinin’Art, critique culturelles martiniquaises. Disponível em: <[www.madinin-art.net](http://www.madinin-art.net)>

<sup>2</sup>Mestre em Teatro e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC

Jean Vilar morreu, os manifestantes de 1968 denunciaram a “alta cultura”, a contrarrevolução intelectual dos anos 1980 questionou se ainda existiam coisas como povo ou fábricas. Resta o cerne do argumento e da contenda: a necessidade de subvenções. É por isso que o ceticismo reinante face ao teatro popular é acompanhado pela inevitável demonstração de que o Estado tem o dever de subvencionar a cultura, oferecendo assim aos dramaturgos recursos para desenvolver junto aos cidadãos o pensamento crítico que lhes permita eficientemente criticar o Estado.

Gostaríamos de matar a galinha dos ovos de ouro. Pois, apesar de tudo, às vezes pode ser útil voltar aos termos da fórmula para entender que ela não é, tão somente, um ideal dos anos 1950, deteriorado pela evolução da sociedade, mas uma exposição da contradição íntima do teatro popular. Na verdade, cada um dos elementos que, ajuntados, constituíram o teatro popular, definem um povo diferente.

Um público de massa. Apesar da bela garantia de Barthes (toda a sociologia do teatro reside no preço dos ingressos), o velho fundador do Grupo de teatro antigo da Sorbonne devia saber que a necessidade reclamada ao Estado de pagar para que as pessoas fossem em massa ao teatro era mais que um dever de justiça social. Ela supunha que o teatro era, em sua essência, uma arte de massa, a arte do povo que se reúne, não apenas para se divertir, mas para expressar sua unidade. O modelo foi dado pelo teatro antigo, tal como a idade romântica o havia sonhado: a reunião de uma comunidade unida pelas emoções sentidas diante dos versos de Ésquilo e Sófocles, exprimindo sua consciência religiosa e cívica, antes mesmo de sê-lo pela submissão às mesmas leis.

O repertório da “alta cultura” assinalava um novo povo: essa massa ignorante e selvagem com a qual nos preocupávamos, no século XIX, em civilizar, permitindo-lhe desfrutar das obras criadas por uma elite de artistas para uma elite de especialistas. Cultura isolada que desce até o povo, exatamente antagônica àquela que, supostamente, deveria sair do povo, exprimindo sua unidade profunda e sua visão do mundo.

Um povo originalmente reunido no espaço teatral exprimindo a alma da comunidade, um povo separado da alta cultura. A “dramaturgia de vanguarda” se apresenta como meio para restabelecer essa ligação. Mas ela é, muito mais, a proposta de um outro povo, interrompendo o fechamento do espaço teatral. Appia não foi apenas o cenógrafo inventor dos praticáveis e da luz ativa. Foi também um militante da ginástica rítmica e da “catedral do futuro”, onde a arte não mais se apartaria da vida. A “dramaturgia de vanguarda” da época da revolução soviética visava, com menos ênfase detoná-la, do que transmitir ao público popular as obras de alta cultura.

Pensemos em Meyerhold transformando *A Floresta*, de Ostrovsky, numa série de esquetes, cada um marcado por uma performance, aquela de simplesmente estender a roupa, fazendo do moinho do *Cocu magnifique*, de Fernand Crommelynck, um trampolim para façanhas ginásticas ou a cena de *As Auroras*, de Emile Verhaeren, um lugar de reunião de apoio ao Exército Vermelho. A dramaturgia de vanguarda não aproximou o teatro do povo; ela tendeu a acabar com a constituição de um povo atleta, produtor e combatente.

A cena aberta do TNP foi um compromisso entre a arte de repertório e a arte-tornada-vida das vanguardas. Barthes irá desafiá-la com a ajuda de um dramaturgo que retirara suas próprias conseqüências dos impasses do teatro-tornado-vida. Em 1939, ao fazer o balanço das experiências do teatro ativista, Brecht concluiu que elas tinham desenvolvido os meios do prazer teatral, mas não os da educação revolucionária das massas.

Para tanto, foi necessário transformar a cena no lugar onde comportamentos “naturais” tornavam-se estranhos, obrigando o espectador a adquirir uma consciência correta dos fatores históricos e sociais inerentes à ação humana. Distanciamento, essa palavra tornou-se a chave de um teatro não mais “popular”, mas político e proletário, cuja pedagogia Barthes resumiu na fórmula de choque: “Porque nós vemos a Mãe Coragem cega, nós vemos o que ela não vê”. Ver aquilo que os outros não vêem, porque nós vemos que eles não vêem, - a fórmula casava-se com a lógica de certo marxismo.

Mas ela tornava o teatro uma paradoxal caverna platônica, obrando sobre si mesmo para sua própria conversão. Mas Platão havia dito claramente: não nos curamos da caverna senão saindo dela. Rousseau havia apreendido a lição moderna, denunciando a incoerência desses dramaturgos que pretendiam tornar as pessoas virtuosas mostrando-lhes pessoas viciosas. E Brecht efetivou a experiência desconcertante: a cegueira de *Mãe Coragem* não tornava o público mais lúcido.

Deve-se compreender bem o fundo desta questão: é que *Mãe Coragem* não era cega. Ao tratar a guerra como uma série de transações comerciais, ela se mostrou tão boa marxista quanto o dramaturgo que queria ensinar através de seus infortúnios. Assim, o “distanciamento” foi uma dupla operação, supondo um duplo povo: um povo cúmplice nas guerras de lucro e capaz, portanto, de denunciar a moral oficial; um povo por vir, formado pela denúncia, fruto da “lucidez” do *primeiro*.<sup>3</sup>

E o novo teatro jogava um duplo jogo, se divertindo e nos divertindo com o alegre cinismo e os refrões cativantes de Mackie ou de Jimmy Mahoney, antes de instruir-nos com o seu contraexemplo. Este duplo jogo, recusado por Platão e Rousseau, é constitutivo do teatro. Quem nunca se dividiu entre duas

<sup>3</sup>Jogo de palavras entre “primeiro”, numeral, e “premier”, o dirigente político. (NT)

## Urdimento

visões do teatro grego: aquela que nos mostra um povo democrático reafirmando seu pacto igualitário no espetáculo dos desastres sofridos por aqueles que queriam subir acima da sorte comum e aquelas que nos mostram esse povo confrontado com os poderes superiores e inferiores, cujo jogo ultrapassa o funcionamento da comunidade dos iguais?

Quem, desde então, poderia garantir ao teatro do povo um efeito seguro, diferente daquele que se ocupava em manter o sentimento do irresolúvel nas pessoas que, devido à sua condição, eram mantidas à parte das experiências ambíguas?

A caverna teatral, acusada de todos os sortilégios da identificação, é mais o lugar dos desvios das desidentificações que criam um povo ao derrotar outro. A divisão das razões, a multiplicação dos povos e a incerteza dos efeitos formam, certamente, argumentos errôneos para convencer o poder público. Mas é possível, todavia, que sejam elas de interesse para o teatro.