

À guisa de Editorial: Desafios do teatro político

De todas as manifestações artísticas, a teatral é a mais claramente política, não apenas por se constituir numa representação pública como, exatamente, por ser uma *representação pública*. Espécie de espelho para a plateia, espécie de microcosmo para a cena, a relação entre ambas é plena de intenções de parte a parte e se apoia sobre duas instâncias decisivas: é dialógica e presencial.

Manifestação coletiva, quer enquanto produção quer enquanto fruição, o teatro ajunta duas massas simétricas em diálogo interativo que, em sua própria estruturação, implicam em força e, eventualmente, em poder – daí seu perfil de confronto e ação. O primeiro pede uma resposta e a segunda implica um juízo, arredondando assim o circuito completo da apresentação de um mundo.

Apresentar um mundo é recriar um kosmos, mesmo quando parcial, subjetivo ou fragmentado, apenas uma parte daquilo supostamente completo. Tal configuração visa não subdividir o teatro em tipologias, espécies ou modalidades, nem distinguir a fonte primária de sua apresentação, se a palavra ou o corpo, a imagem ou o movimento, pois almeja compreender a natureza de uma totalidade e não a circunstância de um segmento. É a plateia quem confere à cena sua configuração simbólica, “que eleva as relações cênicas das personagens entre si, do plano do particular ao plano geral, do anedótico ao exemplar”, como assenta Bernard Dort (*O teatro e sua realidade*, 1977, p. 366), ao distinguir sua dimensão política. “Uma reunião pública”, é a qualificação de Denis Guénoun (*A exibição das palavras*, 2003, p. 15) para tal encontro, inspirado pelo modelo da assembleia: “o político não está na obra antes da colocação de qualquer objeto, mas pelo fato de os indivíduos se terem reunido, se terem aproximado publicamente, abertamente, e porque sua confluência é uma questão política – questão de circulação, fiscalização, propaganda ou manutenção da ordem”.

Tais verificações encontram apoio no nascimento histórico da arte teatral, no seio da cidade estado grega e sua indissociável condição de componente ativo da democracia, unidade nela existente enquanto afeto em *comum*. Se tal vínculo democrático original se esfumou no tempo, vitimado pelas sucessivas invasões que desbarataram a Grécia, seu apelo utópico não foi dizimado, contudo, vigente desde então no imaginário da cena ocidental. Se o teatro esteve, no medievo, atrelado à Igreja e, logo após, ao poder aristocrático, isso implica dizer que operou sob a tutela de forças que lhe eram externas e que, em não poucas ocasiões, o forçou a conformar-se a seus desígnios, hegemonia, ideologia ou valores.

Mas a produção artística, como livre invenção do espírito humano, não se adequa nem se circunscreve às condições imediatas onde é produzida, evidenciando voo superior e mais complexo. Uma dialética muito própria sempre presidiu as relações entre a livre criação e as demandas junto às representações, tornando o produto artístico bem menos atrelado ao sistema de poder que o patrocina. É o que se

verifica nas relações entre Giotto e o Rei de Nápoles, Michelangelo e o papa Urbano II, entre Mozart e Frederico II, assim como aquelas estabelecidas entre Shakespeare e Elizabeth I, Molière e Luiz XIV ou Talma e Napoleão, cujas criações não podem, *tout court*, serem avaliadas pela estreita ótica da determinação entre infra e superestrutura, como certa sociologia vulgar quis fazer crer. Como invenção, a arte é exercida numa dimensão de jogo e liberdade e, portanto, ambígua, porosa, desejante, cujos contornos extrapolam as relações de classe (a rigor, o artista não pertence a uma classe), bem como seus desígnios de criação (é sempre maior ou mais complexa que a circunstância de seu momento).

O homem é um ser político (*zoon politikon*), razão pela qual não pode ser entendido fora de sua sociedade e sua estruturação de poder. Se o político é uma sua componente intrínseca, a política se configura como os frutos de sua ação no mundo. O político abarca as distintas instâncias que o conformam e lhe garantem estabilidade, seus regimes de constituição, visíveis nos diversos organismos construídos em longa duração. Já a política envolve as disputas em torno desses organismos, os partidos, os grupos de opinião dentro ou fora das instituições, bem como todos os enfrentamentos sociais concernentes aos direitos.

Com o fim da aristocracia e o triunfo do capitalismo industrial como sistema de produção burguês, o artista deixou de ser tutelado, para inserir-se na economia de mercado, o que implicou no advento de uma dupla sujeição, a de si e a de seu trabalho. Nesse novo horizonte, tanto a liberdade de criação quanto a circulação dos produtos artísticos vão sofrer os efeitos da nova ordem orientada pela compra e venda, desestabilizando as relações anteriores. A arte teatral passa a ser produzida por empresas e seus criadores a serem assalariados, o que desloca a atividade artística para o rol comum da mercadoria. A nova lógica preside as relações de produção, afetando bem mais a condição social do artista do que a natureza de sua criação, ainda e sempre uma invenção, mas agora também um produto a ser negociado para lhe assegurar a existência. Tornado cidadão, o artista integra a ordem política.

Nesse ponto, duas possibilidades se colocaram para o criador cênico: atuar em sintonia com certas injunções da disputa de poder vigente na sociedade, da política em seu sentido miúdo e cotidiano, integrada às correntes de opinião ou proposições menos ou mais identificadas com a partilha formal (partidos, associações, tendências etc.), ou atuar visando problematizar as características da mimese, politizando por dentro sua própria linguagem expressiva, inserindo-a na seara dos discursos ideológicos e identificados com certo *parti pris*. As duas atuações não são excludentes entre si, embora não se apresentem associadas com grande frequência.

A Revolução Francesa registra os primeiros embates modernos políticos da arte. A Comédie Française, antigo território cênico da nobreza, teve seu nome alterado para Théâtre de La Nation depois da vigência da Assembleia Nacional, mudando bruscamente seu repertório para textos que atacassem o poder religioso. Ninho de partidários do *ancien regime*, conheceu verdadeira batalha interna para que aceitasse representar Carlos IX, obra retida pela Censura régia havia alguns anos e agora liberada com o apoio de Danton após o 14 de Julho. Mesmo contra a vontade dos atores em apresentá-la, o texto subiu à cena e transformou-se num triunfo para o jovem e desconhecido autor Joseph Marie Chérnier. O episódio foi exemplar: colocou em

causa não apenas um tema nacional tabu (o massacre conhecido como Noite de São Bartolomeu), como também a existência de censura sobre as criações artísticas.

A partir de então o Théâtre de la Nation passa por agudos conflitos quanto a seu futuro, conhecendo duras batalhas internas que levam um grupo liderado pelo jovem ator Talma, partidário do republicanismo, a com ele romper e fundar outra companhia, o Théâtre Français, para encenar obras identificadas com os novos tempos revolucionários. Nesse viés, a França conhecerá outras iniciativas semelhantes ao longo do século, visando aproximar os palcos das camadas populares, cujos ecos repercutirão, evidentemente, em toda a Europa.

A maior parte dos historiadores concorda em localizar no movimento naturalista um marco de ruptura em relação aos padrões até ali professados, com a fundação do Teatro Livre por André Antoine, em 1887. Articulando francamente uma perspectiva de classe, o empreendimento significou uma funda alteração em relação ao teatro de mercado então existente, encenando problemas das classes subalternas a partir da óptica das classes subalternas. Sua ação política estava não apenas no repertório levado à cena como, sobretudo, na plateia que arregimentou: o proletariado de Paris. A seguir, em Berlim, o órgão socialista *Berliner Volksblatt* conclama as massas a fundarem uma Cena Popular Livre, o que ocorre em 1899, fazendo eco às reivindicações que exigiam ver nos palcos seus verdadeiros problemas e não aqueles edulcorados melodramas burgueses que prometiam uma recompensa no além. Na mesma década, os anarquistas elegem o teatro como um dos principais veículos para a transmissão de sua doutrina. Se tais iniciativas foram contestadas, em seguida, não apenas em seus métodos de ação quanto em suas opções estéticas, adentramos um novo horizonte de discussão, interno ao próprio teatro político, cujas características, ao longo do século XX, não cessarão de ensejar agudas disputas e verdadeiras batalhas campais, na direta proporção dos embates que as tendências politizadas efetivam entre si. Mas aqui já foi ultrapassada a natureza política da cena para a travessia do portal da atividade política ela mesma, um veio próprio de constituição que marcará todo o século XX.

A expressão *teatro político* é, em si mesma, ambígua: ela quer apontar para as características intrinsecamente políticas do fenômeno teatral ou indicar que a sociedade, no palco ou na plateia, é constitutivamente política e, portanto, sua dimensão carrega tais marcas de origem? No primeiro caso, ao indicar os conflitos de poder existentes em qualquer linguagem, entre as quais a teatral ocupa relevância, dado seu caráter coletivo, misto e de confrontação, o que atinge o modo mesmo de sua produção. No segundo, que não há plano social neutro, desligado de interesses, mesmo quando tal polarização não se dá, primariamente, como ação politizada. Mas é possível evocar um terceiro – quase um terceiro excluído – que é aquele onde a disputa de poder é o tema mesmo da representação. Há casos célebres: Shakespeare (*Ricardo III*, *Eduardo II e IV*, *Júlio César*, *Coriolano* entre outras), Lope de Vega (*Fuenteovejuna*), Corneille (*Horácio*), Lessing (*Natã, o Sábio*), Schiller (*Os Bandoleiros*), Büchner (*A Morte de Danton*), Alfred de Musset (*Lorenzaccio*), Zola (*Jaques Damour*, adaptado por Léon Hennique), Hauptmann (*Os Tecelões*) entre muitos outros, aqui apenas uma referência ao viés trilhado pela vertente até o século XIX.

Enquanto manifestação específica o teatro político, ao longo do século XX,

concebido como dispositivo de disputa de poder, vai girar em torno da Revolução e, entre suas manifestações características se encontram as pré e as pós-revolucionárias. As primeiras congregam formatos como o drama e a comédia e, sobretudo, as variantes ecléticas de expressão, como a revista, o esquete, a montagem de atrações, o teatro jornal, o *agit prop*, a ação direta entre outros, eventos que almejam quer a adesão da plateia quanto a exortação da luta propriamente dita, através de ações múltiplas marcadas pela intervenção, discussão e simbolização dos valores ou personagens configurados na luta de classes. Produzido em estreita colaboração ou fruto mesmo de organizações políticas, essa vertente destaca como avaliação ótima sua capacidade de sensibilizar, agitar ou ganhar simpatizantes para a causa.

No teatro pós-revolucionário, são as contradições engendradas ou decorrentes da Revolução, as disputas de opinião ou a defesa de certas instituições ou valores os temas mais encontrados, apontando, em geral, para um futuro mais luminoso entrevisto mais além. Os formatos ecléticos tendem a se amenizar em benefício dos dramáticos e cômicos, em relação aos pré-revolucionários, a reduzirem muito o envolvimento ou participação dos espectadores. Há um caso exemplar, todavia, cuja magnitude supera todas as considerações: Bertolt Brecht.

Tendo vivido e produzido no período da esmagada Revolução Espartaquista alemã, lutado contra o nazismo, exilado em diversos países e retornado à Alemanha comunista posterior à Segunda Guerra, Brecht passou por diversas situações pré e pós-revolucionárias, oferecendo uma produção artística e teórica das mais relevantes. Militante incansável e arguto analista da realidade ao redor, sua obra é complexa e abrange uma variedade de temas e formatos inovadores que não permite ser tratada através de generalizações. Se seu teatro épico é ainda hoje um modelo de ação nas condições pré-revolucionárias, a peça didática aponta e possui como miragem as condições pós-revolucionárias, bem como as criações pós-Berliner Ensemble. Mais que qualquer outro, Brecht resume em si todo o teatro político do século XX, exalando uma inteligência superior ao criar e pensar sobre ele. Mas já há um além de Brecht.

Canto público diante de duas cadeiras elétricas, de Armand Gatti, introduziu o problema da morte dos anarquistas Sacco e Vanzetti como a formação de um dispositivo planetário, tornando a plateia integrante do julgamento e tendo de decidir sobre ele; *V* como *Vietnã* não enfocava o front de batalha entre os EUA e o país asiático, mas, explicitamente, a Châtaigne, uma poderosa máquina de cálculo operada dentro do Pentágono, encarregada de interpretar as mensagens que lhe eram enviadas. O que o espectador presencia não são ações cênicas, mas a formulação de uma nova história (ou pós-história), reescrita a partir da única possibilidade não registrada no maquinismo: a vitória do Vietcong e suas rudimentares táticas de guerrilha. Nos dois casos, não se trata mais da Revolução, mas da desconstrução de um condicionamento representacional, questionador dos padrões estabelecidos.

Processo semelhante foi empregado por Peter Weiss através do teatro documental. O interrogatório ajunta depoimentos de sobreviventes dos campos de concentração e militares nazistas diversos levados a julgamento. Através dos contrastes entre narrativas, o espectador é surpreendido pela operação de duas lógicas opostas e, em seu foro íntimo, deve decidir sobre o veredicto. Procedimento que o autor também empregou em *Marat-Sade*, a propósito de duas figuras basilares para

a Revolução Francesa, motivando um novo discernimento sobre a configuração do político.

Edward Bond é um autor inglês instigante: suas *Peças de guerra* ou *O Crime do século XXI* deslocam os conflitos explicitamente políticos para o interior da família (parricídios, matricídios, infanticídios), enfrentando a luta de classes através de facetas antes não exploradas. A política atinge, assim, o político em si, alargando a percepção do público para outros níveis de relações. Com intenções assemelhadas, Heiner Müller explora ângulos variados dessas conexões (*Medeamaterial*, *Hamlet máquina*, *A estrada de Wolokolamsk*), onde o totalitarismo é percebido também nos regimes socialistas, abrindo desafiadoras questões quanto à democracia, tal como vivida nos dois blocos de poder confrontados na Guerra Fria. Em todos esses casos, estamos além de Brecht, além dos limites da Guerra Fria, além da Queda do Muro de Berlim e suas consequências, onde o socialismo real evidenciou seus limites e a Revolução já possui um passado a ser avaliado.

Ganharam força nas duas últimas décadas, nesse sentido, proposições que, abandonando o enquadramento político explícito ou a contextualização da situação de poder, enfatizaram a convivialidade – notadamente retomando a memória ou a biopolítica das subjetivações – como fator preferente, destacando o que nelas há de relacional. Por esse novo viés, intenta-se novamente afetar o espectador, reconduzindo seu foco de leitura à uma percepção mais ampla das estruturas sociais subjacentes.

Num mundo globalizado, dominado pelo avassalador poder do capitalismo transnacional, o político cada vez mais salta à frente da política, colocando em xeque os possíveis à espécie humana, quando recursos naturais e alimentos dão sinais de esgotamento e fundamentalismos ideológicos variados se impõem exterminando a política, decretando a violência da barbárie como triunfo sobre a racionalidade. Tal é o desafio presente para o teatro – bem como para toda a humanidade.

...

Ao planejar esse número, Urdimento visou diagnosticar e mapear as inquietações atuais em relação ao binômio teatro e política no âmbito do Brasil e do mundo, oferecendo ao leitor um panorama vivo de sua manifestação e pluralidade.

Refletindo agudos contrastes de nossa atual situação, os artigos de André Luiz Lopes Magela (*Indigência na atuação teatral*), Arthur Sartori Kon (*Se há transgressão no teatro paulistano contemporâneo: gestos e imagens*), Fátima Costa de Lima e Stephan Arnulf Baumgärtel (*O flash mob e o relezinho na construção de um corpo político coletivo no espaço urbano*), Gustavo Guenzburger (*Teatro e esfera pública no Brasil*), Fernando Kinas (*Teatro e história: a incrível dialética entre processos sociais e formas sensíveis*) e Milene Lopes Duenha, Paloma Bianchi e Raquel Purper (*Modos de composição em artes presenciais*) constituem um núcleo onde se entrecruzam discussões estéticas advindas de práticas relacionais, motivadas pelas intersecções e atritos que os fenômenos sociais evidenciam. Contradições de linguagens e refrações de poder que atingem o simbólico ao mesmo tempo em que se impostam en-

quanto ações políticas, estão aqui equacionadas em várias ocorrências.

Exemplos históricos ou frutos de processos recentes, mas ancorados em propostas mais distantes no tempo, surgem em outro conjunto de textos. Kátia Rodrigues Paranhos analisa o Grupo Galpão e suas opções de entrelaçamento entre atuação artística e engajamento; Marco Vasques e Rubens da Cunha sistematizam, de um ponto de vista abrangente, as relações implicadas no binômio arte e política; enquanto Sonia Pascolati se detém sobre *O Círculo de Giz Caucasiense*, montagem icônica no repertório da Companhia do Latão. Questões raciais e, sobretudo, motivadas pela negritude, constituem o eixo de atenção de Maria Andrea Santos Soares, tomando como referência a carioca Companhia dos Comuns.

Destacando diferentes evocações no território internacional, temos a lembrança do trabalho de Yuri Liubímov junto à Tagánka, em texto de Béatrice Picon-Vallin, um centro artístico de resistência durante a fase de estagnação da era Brejnev na antiga URSS. Ecos da Revolução Tunisiana que influenciaram a Primavera Árabe surgem na análise de Marvin Carlson, através de uma obra dramatúrgica e uma performance, promovendo uma tensiva discussão sobre o fundamentalismo. A nova cena espanhola e seu diálogo entre performance e matrizes da teatralidade europeia estão presentes na contribuição de Oscar Córrego. O dramaturgo argentino Copi, exilado em Paris, criou textos e espetáculos que equacionaram a condição subalterna da homossexualidade em modo pioneiro, aqui situado em texto de Brunela Succi. Ainda no plano da América Latina, ganha destaque o paciente trabalho levado a cabo pelo Colectivo Sociedad Civil e pelo Yuyachkani, ambos no Peru, em sua luta contra as consequências legadas pelo regime de Fujimori, em artigo de Flávia Almeida Vieira Resende. Notabilizando-se pelas espetaculares ações nos ambientes em rede e atingindo o plano corporativo das decisões globais, o grupo Yes Men já provocou humilhações políticas àqueles que controlam o capital internacional, aqui presentes pela óptica de Fábio Salvati.

Completam essa edição artigos diversos enviados por pesquisadores de artes cênicas atentos a aspectos cruciais de suas atuações, especialmente associados à prática pedagógica. E duas entrevistas realizadas por pesquisadores das artes cênicas.

Agradeço vivamente a todos os convidados nacionais e internacionais que enviaram contribuições. Esse dossiê foi levado a cabo pelo grupo de pesquisa Intertextos, que coordeno, e quero externar meu agradecimento a todos os seus integrantes.

Edécio Mostaço
Editor Dossiê Temático