

**TEATRO E POLÍTICA:
ENSAIO À INTRODUÇÃO DE UM DEBATE¹.**

Berilo Luigi Deiró Nosella²

Vocês, artistas que, para o seu prazer e seu desgosto entregam-se ao julgamento da plateia, deixem-se convencer a de agora em diante entregar ao julgamento da plateia também o mundo que representam

Bertolt Brecht

O problema é que, quando há uma revolta sem um projeto de esquerda que seja aceito pelas pessoas, a direita radical vence.

Slavoj Žižek

A presente comunicação desenvolveu-se a partir da minha fala de introdução à Mesa: Teatro e Política, mediada por mim no evento Corpolítico: corpo e política nas artes da presença, organizado pelo Prof. Dr. Éden Peretta e promovido pelo Grupo de Pesquisa HIBRIDA da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, em abril de 2013, com apoio da CAPES e FAPEMIG. Na ocasião, participaram da Mesa os professores Alexandre Mate, da UNESP, e Carina M. Guimarães Moreira, da UFSJ. Neste contexto, a presente comunicação propõe-se como uma tentativa, nada nova, de um ensaio em transpor, numa luxação, o movimento em processo das ideias em debate para a estrutura estática do texto. Neste sentido, este compõe-se de fragmentos de provocações aos demais integrantes da referida mesa junto a

¹ A apresentação do presente trabalho no **XXVIII Simpósio Nacional de História** realizou-se graças ao **Apoio Financeiro para Participação em Congressos no País da FAPEMIG - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais**.

² Professor Adjunto de Iluminação Cênica e Análise e História do Texto e da Cena do **Curso de Teatro do DELAC/UFSJ** e Professor do **Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do IFAC/UFOP**. Atualmente dedica-se ao estudo de encenações modernas brasileiras buscando compreender como, em sentido político, as noções de vanguarda e popular ali se relacionam ou se embatem de forma particular. É autor do livro *Inacabamento, um gesto de resistência na história: a metateatralidade de Luigi Pirandello e Jorge Andrade* (Ed. Cossa, 2014).

relances de amarrações e conclusões ao mesmo debate. A referida Mesa apresentou-se da seguinte forma:

Partindo-se do pressuposto, senso comum, que, sendo o político o campo da representatividade do público na *polis*, e o teatro uma arte da representação, urbana e coletiva, todo Teatro é em essência político, a presente mesa propõe, numa inversão dialética, pensar (e quem sabe compreender) que é apenas na busca pelos limites do político no teatro que talvez se possa vislumbrar o real potencial crítico dessa arte da representação. Tal inversão dialética procura, enquanto estratégia de uma disputa teórica efetiva, reconfigurar o sentido de político num campo específico, ou melhor dizendo, partidário, com base na convicção de que sua generalização (já posta como senso comum) esconde um ato anestésico dos seus potenciais críticos. Do mesmo modo, desde os gregos, certas formas artísticas, ajustadas aos interesses de classe no poder, buscaram, sem deixarem de ser políticas, a anestesia dos seus sentimentos críticos. Se todo Teatro é Político, nem todo Teatro explicita tal pressuposto.

É importante também salientar que a referida Mesa, organizou-se como evento marco do início da pesquisa docente integrada “Entre a vanguarda e o popular: análises teatrais entre texto e cena no Brasil de 1958 a 1968”, coordenada por mim na época na UFOP e atualmente, em sua segunda etapa - “Dias Gomes e Jorge Andrade em cena: análises dos processos históricos de modernização da cena brasileira” -, contando com Apoio Financeiro do Edital PPP 2013/FAPEMIG, sendo desenvolvida na UFSJ.

Começo com uma afirmação polêmica, seguindo o raciocínio do crítico Eric Bentley de que os assuntos da esfera do político pertencem mais ao domínio da polêmica do que da filosofia (com perdas à filosofia, no meu entender), a de que o título Teatro e Política é um equívoco. Criado um campo de forças tensionado com a instauração de uma polêmica, explico-me. Com tal afirmação, de que o título – Teatro e Política – é um equívoco, tenho aqui dois objetivos: o primeiro fazer uma demonstração prática de um princípio, que acredito, seja fundamental para o estabelecimento de uma relação pertinente entre teatro e política – chamo de relação pertinente aquela que se dá numa prática cênica que tenha intenção e ação política –, ou seja, inverter a lógica de forma negativa. Claro que minha intenção aqui, e se não já está, deixo claro de saída, é uma defesa de um teatro que se proponha declaradamente como político e, para tal, tentar pensar, dentro das minhas limitações pessoais e de tempo, o que é esse teatro declaradamente político. Ao realizar a afirmação negativa no início de minha fala, busco aplicar uma injeção de atenção em meu leitor, como dizendo: “atente ao que vem

por aí. Brecht fez muito isso, pressupondo que sua plateia possuía um esclarecimento prévio das questões (por mais que ele mesmo tenha se autocriticado em seus diários quanto a essa pressuposição), apresentar um ponto de vista oposto, para que o público recolocasse, num exercício mental, as coisas em seus devidos lugares. Bom, aí vem a grande lição do teatro político no meu entender: 1) é preciso que a plateia se posicione, participe ativamente, no sentido crítico, das reflexões e pontos de vista que estão sendo propostas em cena; 2) Isso só é possível se houver, por parte da cena, um posicionamento que, em algum nível (a via negativa é uma das possibilidades), explicita seu ponto de vista claramente como um ponto de vista. Para falar como Iná Camargo Costa “é importante não fazer de conta que está acontecendo uma coisa que não está” – tanto no nível ficcional quanto da compreensão e interpretação da realidade por este nível ficcional.

Este foi o primeiro objetivo, formal, e daqui é importante atentar à noção de “interpretação”. O segundo diz respeito a compreensão de que a força de um argumento só existe se houver, por parte de quem o emite, a legítima consciência de suas fraquezas. E aqui entramos no campo de um argumento polêmico, mas fundamental para o tema, o da relação entre tendência política e qualidade literária

Segundo Walter Benjamin em seu texto “O Autor como Produtor”, escrito em 1934, rapidamente procurarei defender que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. “(...) a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária.” (Benjamin, 1994: 121)

O que se põe em jogo aqui é exatamente a relação entre meio de produção e o lugar em que o artista e a obra se situam dentro do conjunto das relações de produção – no conjunto da circulação definida pelos meios. Nesta articulação socioeconômica da arte em sua dimensão produtiva, socialmente produzida, há uma relação entre forma como qualidade, entendida como melhor acabamento, e lugar que ela ocupa no conjunto das relações de produção, que muitas vezes é deixada em segundo plano, ou simplesmente ignorada. Historicamente, a distinção das obras em gêneros, se compreendida apenas como uma distinção formal, apresentou-se como uma perversa manifestação em superfície deste problema em profundidade. E, também historicamente, para combater tal compreensão em superfície, perversa, da distinção das obras em gêneros, uma eficaz vacina, apresentada por Benjamin em seu texto, é compreender que a tendência política correta só se realiza quando a

forma correta se realiza, no caso uma forma que questione o próprio lugar ocupado no conjunto das relações de produção. Tal forma não pode ser a reprodução, entendida como melhor acabamento das formas, já estabelecidas pelas relações produtivas dominantes.

Têm-me chamado muito a atenção, falo isso aos meus alunos, o quão devem ser cuidadosos com as noções de “qualidade artística” e “qualidade estética”. Tal cuidado refere-se à forma como certo discurso crítico oficial se relaciona ao longo da história com a produção artística, no exercício de enquadrá-la ou não em determinado gênero. Chamo de discurso crítico oficial o proferido pela crítica especializada, tanto os acadêmicos quanto um outro tipo de intelectual que se embuti no próprio seio da produção cultural, no caso artística / teatral, sejam ligados ao âmbito da produção quanto da circulação, e estabelecem a lógica relacional no sentido de enquadramento ou não enquadramento da obra em determinado gênero, cujo instrumento retórico ideológico tem força premente. Tal instrumento retórico apoia-se, se não sempre quase sempre, nas noções de qualidade e “acabamento técnico”, tendo sua prática mais radical na negação a uma dada obra a um enquadramento, ou gênero. Nesse sentido, a primeira ação política seria tomar consciência do lugar que se ocupa no interior das relações de produção e assumir uma posição quanto a ela. Acredito que aqui, ao menos na mesa, concordamos que a tendência política correta é a que se opõe às estruturas de produção correntes e dominantes, aos enquadramentos predominantes. Se entendemos o raciocínio até aqui, a tendência política correta estaria com as obras que, para falar português claro, “não se enquadram”, ou, apresentam traços de “inacabamento” formal, técnico.

Porém (há um porém), há algo de idealismo na noção absoluta de não enquadramento, que se liga a noção moderna de novo, de progresso, de avanço. Benjamin o aponta muito precisamente num vasto conjunto de textos e, na contramão desta tendência, Brecht nos dá lições várias de um não enquadramento que ao invés de opor-se dialoga com a tradição, (claro, tradições que interessam). Essa é uma grande lição que a contemporaneidade, me parece, em algum momento tem que parar para pensar. E é neste contexto – tenho consciência de que isso é só um exemplo meio jogado neste texto sem pretensões, mas acho que temos que começar a pensar e falar sobre certas coisas – que a performance, muitas vezes, assume atualmente profundo potencial de “não enquadramento”, mas é um erro, que tenho visto ser perpetrado, considerar que só por isso ela é em si política (lembrando que entendemos político como aquele que se opõe ao *status quo* das relações de produção e seus resultados formais). Tal erro é perigoso pois negligencia a possibilidade de no seu “não enquadramento” haver

elementos que funcionariam como “esvaziadores” do potencial político, muitas vezes idealista, podendo ser sim profundamente reacionários (por mais que isso pareça uma contradição em termos) – já sabemos disso desde Benjamin, e recomendo a leitura do livro de Raymond Williams *Política do Modernismo* (2011).

Mas voltemos ao enquadramento/não enquadramento lembrando algumas histórias que se colocam em diferentes limites da questão – Teatro e Política. Podemos citar como a mais clássica a do teatro épico – que se relaciona com o tema de “O Autor como Produtor” de Benjamin. O próprio nome – Teatro Épico –, se considerarmos a teoria clássica dos gêneros em sua forma mais “tacanha”, é uma contradição em si mesmo. O nome nasce da negação ao enquadramento de um conjunto de obras do final do século XIX e início do século XX, um conjunto de obras teatrais que a crítica especializada afirmava não serem Teatro, pois não se enquadravam no gênero dramático. Ao invés de se enquadrarem os autores afirmaram: fato, o que fazemos não é dramático, é épico, mas é teatro, ou seja, é Teatro Épico.

No Brasil, podemos citar alguns momentos em que tal lógica imperou, desde Martins Pena no século XIX, passando pelo Teatro de Revista na passagem do XIX para o XX, pelo Teatro Anarquista dos primeiros anos do XX; mais à frente com a experiência do CPC, com a experiência de grupos como o Teatro do União e Olho Vivo, o grupo Forja, o Engenho Teatral (para ficar em pouquíssimos exemplos); e mais atualmente o teatro realizado no e pelo MST; que no contexto apresentado foram todas manifestações sem enquadramento, pois não tinham “qualidade artística ou estética”, ou seja, não eram arte, não eram literários, não eram teatro, etc. etc.

Bom, tem algo por trás dessa questão que diz respeito aos meios de circulação, ou seja, ao público à que se destina tal obra, teatro. E vejo aqui três problemas básicos, ligados a três níveis inseridos na referida relação, que se expressam em três possíveis opções de atuação:

- 1) Máxima circulação; ligada à inserção maior no mercado; ligada à forma mais rígida; ligada a um menor potencial político.
- 2) Tentativa de articular uma posição lá e cá (ainda com dois desdobramentos)
- 3) Assumir a posição de não enquadramento.

Em todo caso, algo me parece, para quem quer pensar o teatro politicamente, no sentido que obviamente estamos entendendo na mesa o político, que duas coisas no estrato da consciência são imprescindíveis aqui.

1) ter claro qual o lugar no complexo produtivo, nas relações de produção, se propõe ocupar, entendendo os problemas e limites desse lugar e que isso define com qual público se pretende estabelecer contato. Tudo isso, tendo claro que tal escolha define diretamente qual será o resultado formal, e, portanto, a dita “qualidade artística” da obra que se propõe realizar.

2) ter claro, e aí quem não tiver tal consciência, me parece, não faz política em nenhum nível, de que a primeira opção é ilusória. No caso do teatro mais ainda, pois, e não sou eu quem diz isso sozinho, não há, não houve e talvez nunca haverá um mercado teatral instaurado no Brasil no sentido radical que o termo possui num sistema econômico capitalista.

Antes de finalizar, para manter a proposta da estrutura fragmentada, um breve parêntese, dando um pequeno salto para falar rapidamente de um trabalho teatral do Departamento de Artes Cênicas, do Curso de Direção Teatral, da Universidade Federal de Ouro Preto: *O Jardim do Silêncio*³, que propondo-se a rever de um ponto de vista crítico um momento politicamente tenso de nossa história, o período do regime militar, e suas consequências históricas, realizou-se num espetáculo, de meu ponto de vista, profundamente político, porém...

Não se trata de uma análise nem de uma crítica, trata-se de uma rapidíssima reflexão que a experiência de ter assistido ao trabalho me suscitou, fundamentalmente no que se refere a relação do trabalho com o público, ou seja, de um espetáculo, cuja dimensão política se evidencia e seu público. Vi-o num dia, considerado por mim privilegiado, em que o público era formado por alunos do período noturno de uma escola pública de ensino médio de Ouro Preto. Privilegiado pois não se tratava, como é o mais comum nos trabalhos dos estudantes de

³ **FICHA TÉCNICA:** *O Jardim do Silêncio*

Idealização: Cia. Calor de Laura; **Direção:** Du Sarto; **Texto Original:** Márcio Oliveira Silva; **Dramaturgia:** Márcio Oliveira Silva/ Cia. Calor de Laura; **Atuação:** Adriana Maciel, Gabriela Felipe, Gabriel Edeano, Hideo Kushiama, Thiago Meira; **Atriz pesquisadora:** Elis Mira; **Produção:** Ricelli Piva; **Iluminação:** Nadiana Carvalho; **Figurino e cenário:** Cia Calor de Laura; **Composição Arranjo Sonoro “Hino”:** Matheus Ferro; **Composição Letra/Música “Moderador”:** Thaiz Cantasini; **Preparação vocal:** Letícia Afonso; **Cenotécnico e Registro Audiovisual:** Ricardo Maia; **Arte Gráfica:** Phelippe Celestino.

teatro, de um público amigo e entendido, ou seja, de outros estudantes de Teatro, mas faço o comentário sabendo que nem todos os dias foi contemplado com este o público.

Neste dia, a sensação é que, mesmo havendo uma predisposição do público, o espetáculo chegava próximo a ele mas recuava, não o tocava. Não houve, do meu ponto de vista, uma “integração”, a instauração de uma experiência coletiva entre cena e público. Ainda do meu ponto de vista, tal se deu pelo fato do espetáculo alocar-se entre dois equívocos históricos, estes já presentes nas três opções (aparentes) apresentadas anteriormente por mim. São estes os equívocos:

- 1) Posição de “doutrinação”

- 2) (Possível) Posição de “falta de posição”

Na verdade, o equívoco maior, defenderei aqui, foi manter-se exatamente entre os dois posicionamentos, ideologicamente opostos, e me pareceu que o espetáculo ali permaneceu, numa busca estranha por algum tipo de “equilíbrio”, tocando, assim, na junção de duas tendências já categorizadas historicamente em definições simplificadas: de um lado um teatro (hipotética/ideologicamente) ultrapassado, O Engajado, e de outro, um teatro de hoje, contemporâneo, O Estético.

Equívoco 1) não entender que a relação se dá num nível de descoberta e despertar do conhecimento mútuo, cena e plateia, por isso a importância, como já disse, de definir-se e ter claro quem é o público com quem se dialoga, ou melhor, com qual público interessa dialogar. É preciso que o referido prazer do conhecimento exista e, como propunha Brecht, seja criado em todos. Nesse sentido há uma relação de diferença, mas não de desigualdade entre público e cena. Há, deve e pode haver o desejo de descobrir e difundir a descoberta, mas tal deve ser feito conjuntamente, na instauração de uma experiência coletiva. No dia em questão, o conjunto era feito por estudantes – de um lado universitários, de outro, de ensino médio –; mas não prevaleceram as igualdades, gritaram as diferenças.

Equivoco 2) A proposta de relação e do mecanismo de comunicação. Aqui o espetáculo propunha ora a dissolução do sentido de uma ideia totalizante de verdade, em outros “acusava” a plateia de não “enxergar” a verdade. Além de obviamente conflitantes, os dois caminhos são equivocados. É preciso o ponto de vista daqui, claro, mas não como verdade absoluta, para que de lá, outro (ou o mesmo) ponto de vista possa formar-se. É possível dar ao outro a possibilidade de liberdade de experiência se nem mesmo uma experiência se instaura do lado de cá?

E com esta pergunta, agora sim, concluo, no mesmo tom provocativo e generalista, afirmando que o Teatro é Político, no sentido crítico aqui proposto, entendido como um Teatro que aspira à Transformação do mundo como o conhecemos, criticando-o, apenas se de antemão, assim se propuser. Um Teatro que se proponha Político só o é se se propuser em sua totalidade, (re)pensando-se sempre, (re)tomando a consciência de si, do seu lugar no mundo (na sociedade, na economia, na política), no âmbito da sua produção e reprodução, entendido aí também o estético, pois não é possível uma atitude política relevante se não entendermos que o estético não é autônomo (só para ficar claro). E numa sociedade em que, como a em que vivemos, não há lugar fora do mundo da mercadoria, o papel crítico (político) possível, e necessário, só se inicia na tomada de consciência, clara e objetiva, das já evidentes derrotas históricas.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica. Arte e política.** Ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª ed., trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTLEY, Eric. **O teatro engajado.** Tradução Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho, volume II: 1941-1947.** Trad. De Reinaldo Guarany e José L. de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo: contra os novos conformistas.** Trad. André Glaser. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.