

# Teatro e teoria política: análise preliminar sobre a relação entre paradigmas e artes cênicas

Beatriz Wey<sup>1</sup>

## Resumo

As teorias sobre a política revelam diferentes formulações teóricas e metodológicas construídas pelos pensadores ao longo da história do ocidente. Não há um resultado exato para cada entendimento da realidade, ao contrário, cada paradigma é um modelo para a elaboração de novas teorias, o qual descreve um olhar específico ao revelar o mundo empírico. São estas teorias que fertilizam e são fertilizadas pelo mundo da arte. Neste artigo será analisado, de forma preliminar, como alguns paradigmas da teoria política são apropriados e redimensionados pelas artes cênicas.

**Palavras-chave:** teatro, teoria, política.

## Abstract

Theories about politics reveal different theoretical and methodological formulations built by thinkers throughout the history of the West. There is no exact understanding of reality for each outcome, but rather each paradigm is a model for the formulation of new theories, which has a specific look when describing the empirical world. These are theories that fertilize and are fertilized by the art world. In this article we will analyze, in a preliminary way, as some paradigms of political theory are appropriate and resized by the performing arts

**Key words:** theater, theory, political.

---

1 Professora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro- UFRRJ, Doutora em Ciência Política pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro- IUPERJ. E-mail para contato: *beatriz.wey@gmail.com*.

As tendências dos pesos são como os amores dos corpos, quer busquem, por seu peso, descer, quer busquem, por sua leveza, subir, pois, como o ânimo é levado pelo amor aonde quer que vá, assim também o corpo é por seu peso.

Santo Agostinho

O teatro 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, tornar-se arte e instituição de arte. Uma fábula chinesa muito antiga 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. Embora o filho tivesse saído de seu corpo e, portanto, fosse uma parte de si mesma, era um outro ser e 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, posição não menos importante.

Boal (1998) afirma que somos todos atores e espectadores, ora em uma posição, ora em outra, por vezes, à revelia de nova 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. Pensar, agir e observar são partes indissociáveis da vida humana, como comportamento previsível entre os homens, o que nos leva a afirmar que o teatro é uma manifestação política, mesmo antes de se constituir com arte, na forma como entendemos nos dias de hoje: com palco, cenário e artista representando a realidade social em suas variadas dimensões.

Por ser um comportamento social e ao se constituir como arte, o teatro sempre foi realizado para expressar as emoções humanas e traduzir aspectos fundamentais da vida, dos relacionamentos, das diferenças, dos conflitos, do poder e de demais manifestações sociais. Dado esse fato inquestionável e que tem instigado dramaturgos e cientistas sociais a produzirem obras de arte e conhecimento científico respectivamente em torno dessa temática, buscamos com este trabalho a justaposição entre teatro e política a partir dos conceitos de política e sua apropriação 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 a partir daquilo 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. Estamos tão próximos da política que não conseguimos entendê-la, não conseguimos perceber nossa relação com ela 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 como reflexão, compreensão e ação.

É preciso ressaltar que embora o conceito de política esteja interligado à definição de Estado, devemos ressaltar que a política em nosso entender é também parte indissociável de nossas vidas, dos nossos pensamentos, atitudes e vontades; em outras palavras, como aquilo que nos revela como parte de um corpo social e moral. A essa definição

chamamos, segundo Hannah Arendt, de sentido autêntico do conceito de política, construído no cerne do espaço público da antiga Grécia, e que se apresenta como essencial para a relação social e política entre os homens e, evidentemente, para as artes cênicas.

Todavia, grande parte do que se produz em torno do teatro político, ao contrário do sentido autêntico da política, revela uma necessidade em retratar o governo e suas estruturas burocráticas, legais, administrativas e ideológicas. Como consequência, as produções cênicas, ao tratarem da política, em sua maioria trabalhos latino-americanos, 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 texto é sempre central e gira em torno do entendimento da política como conflito e violência. As ditaduras, os poderes opressores, as corrupções, as torturas, a exploração do trabalho, a alienação, os genocídios e até as revoluções são enaltecidos pelas produções sobre teatro político. Nelas o discurso político é central, pois em parte se acredita que ele atingirá 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 esse 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 traduz toda informação

que recebemos, inclusive aquelas advindas dos meios de comunicação de massa. Piscator (1968), um dos maiores expoentes do teatro político, é um bom exemplo para esclarecer a ideia que estamos apresentando. Ao retomar temas discutidos na esfera pública e aprofundá-los a partir da representação no palco, Piscator afirmou que cabe ao teatro a responsabilidade de compor o espaço da palavra, como um parlamento constituído por pessoas reais que necessitam se expressar livremente. O espectador também participa do espetáculo, tem voz e é ouvido, e o próprio espaço cênico é pensado de acordo com o que se pretende atingir como resultado, podendo se afastar muito da noção convencional de fazer teatro. Em 1919, Piscator constituiu o teatro proletário com a função primordial de ser um instrumento de propaganda política dentro da periferia, como meio de conscientizar as camadas populares da luta de classes e do drama político aos quais ela estava atrelada. A partir dessa proposição, o teatro corre dois riscos: de falar o que já foi dito pela mídia ou por outros meios de comunicação social e de sintetizar uma discussão fundamental para o processo de transformação social, não dando a verdadeira dimensão que ela possui para a vida pública, afinal, seria preciso que o teatro fosse um espaço permanente de diálogo com a sociedade para que o processo de mudança se consolidasse e resultasse em uma transformação significativa. Antes de retomarmos tal debate, é necessário definirmos os dois eixos de conceituação da política, sendo eles: política como conflito e violência e política como consenso e liberdade. De posse das duas conceituações, podemos analisar a forma como se realizam a política no teatro e os caminhos do teatro político contemporâneo.

O primeiro eixo, sustentado por uma longa tradição ocidental, trata a política como indissociável da relação entre mando e obediência e afirma que o processo de construção da lógica do poder ocorre a partir de uma relação hierárquica baseada na legitimidade. A essa tradição associamos o pensamento de Max Weber na medida em que define a política como liderança, dentro de uma dimensão que abarca uma gama de relações humanas. Para Weber (1979), ao tratar da política, faz-se necessário limitar o uso do termo ao tipo de liderança exercida pelo Estado, em que a força é um meio específico de atuação e manutenção do poder: como comunidade humana, o Estado, para atingir êxito, exerce o monopólio do uso legítimo da força física dentro de um determinado território. O poder, desta forma, 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 leva à luta entre quem manda e quem se espera que obedeça.

Em Marx (1998), a disputa travada entre quem domina e quem é dominado revela 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. 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. Por certo que os direitos assegurados pelo Estado apenas mascaram a desigualdade na economia e na sociedade e somente a luta

de classes asseguraria a emancipação social da classe economicamente fraca. Dessa forma, e somente dessa forma, estaríamos diante do fim do conflito, e, portanto, do fim do próprio Estado.

Wright (1982), afirmou 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 a dominação do processo de legitimidade dela, 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 esse eixo como aquele em que a violência é considerada legítima. A violência proveniente do Estado não apenas é legítima, mas também é necessária em período de crise e de ameaça à ordem social. Para proteger a vida social da violência cotidiana, o Estado assume o monopólio da força física dentro de um território, ou seja, usa a violência para o combate à violência. Desse ponto de vista, entendemos que o Estado tem como função essencial a garantia do equilíbrio e da harmonia social, contendo, em tese, os conflitos sociais.

A função do Estado como guardião da segurança social é muito antiga e ocupa um espaço de grande relevância 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 pessoais e sociais, usando inclusive armas para atingirem seus objetivos. Diante desse quadro, cabe ao Estado o dever de agir, orientando e definindo a vida pública por meio de uma república justa (1959, p.398).

Schmitt (1992), em seu trabalho *O Conceito do Político*, desenvolveu a teoria do interesse específico do domínio, dando ao Estado uma jurisdição própria, distinta da economia e das demais manifestações da vida social. O Estado, nesse paradigma, baseia-se na esfera conceitual de soberania e autonomia, colocando-se diante da distinção entre amigo-inimigo. Segundo essa 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 de o Estado atingir uma unidade que garanta instrumentos de ação capazes de realizar uma eficaz oposição ao inimigo, atuando como uma força neutra dentro do âmbito social, por vezes tensa e conflituosa. O fim último da ação estatal é evitar a guerra civil. Para o estabelecimento da ordem, caberia ao Estado, por meio do instrumento constitucional, desempenhar a função política de criar critérios para período de instabilidade.

Neste paradigma, é certo afirmar que o que está em questão é o espaço intersubjetivo, 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 à superficialidade da sabedoria de que apenas objetivos têm valor, enquanto serem humanos têm dignidade.

A configuração 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, mais 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 que, portanto, 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 seus portadores ocultados. Qualquer um pode se apropriar deles em suas lutas, a qualquer momento.

Schmitt, ao dissertar sobre esse perigo, aponta para a possibilidade de uma dupla ação: de um lado, 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 o qual a enuncia. Um determinado ator não pode falar em nome da humanidade, por exemplo, mas somente em relação a si mesmo.

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, nesse 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 se ter poder político.

Essa concepção de política tem produzido teorias bastante sólidas e, ao nos aprofundarmos sobre a forma como o teatro compreende

os meandros da ordem política, identicamos com bastante clareza os desdobramentos e efeitos do entendimento da política como conflito e violência. 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 são tratados mediante a importância histórica ou emergencial dos mesmos. Companhias Bolívias fazem dos festivais de teatro um palco aberto para se colocar contra a opressão do Estado diante da causa indígena. O mesmo ocorre com as companhias mexicanas, apenas para citar mais um exemplo, em que as produções cênicas revelam os dilemas vividos na década em torno da imigração ilegal e da exploração do trabalho.

No Brasil, a companhia fundada por Augusto Boal (2005), o Centro do Teatro do Oprimido, 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 na alienação dos oprimidos. Menos convencional do que os exemplos anteriores, o teatro do oprimido abandona 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 pela 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, outra referência do teatro político brasileiro contemporâneo, trata de forma séria e bastante compromissada as obras de Bertold Brech, buscando traduzir os antagonismos das

relações sociais e as diversas formas de manifestação do poder, diversas formas de opressão e luta em torno de interesses divergentes.

Não obstante a importância das companhias citadas acima, é preciso destacar que não cabe ao teatro a responsabilidade de tratar e aprofundar em cena problemas da esfera política ou moral, como dissemos anteriormente, nem tampouco o de assumir o papel de formar o espectador, como se fosse ou devesse ser esta arte uma instituição de aprendizado político. Nesse aspecto, vale destacar o conceito de espectador emancipado de Jacques Rancière (2008), em sua obra *O Espectador emancipado*. Não cabe àquele que faz teatro ser considerado como uma inteligência superior, erudita, quando o espectador é associado ao comum, àquele que precisa ser conduzido, direcionado. Essa relação desigual Rancière (2008, p.14) intitulou de *embrutecimento*, em que a “separação radical que o ensino progressivo ordenado dá ao aluno... pressupõe a desigualdade das inteligências”<sup>2</sup>.

Uma parte significativa do que se convencionou chamar de teatro político tratou a política como algo que a maior parte das pessoas desconhece e, portanto, que necessita de uma inteligência superior para informar e orientar sobre o seu significado, assim como para auxiliar sobre as formas de resistência à opressão vinda daqueles que detêm o poder público. Essa inteligência superior seria o vetor que impulsionaria a transformação social a partir do esclarecimento e da conscientização do espectador, como se ele necessitasse da arte para se tornar um agente político em potencial. O entendimento da inteligência superior

---

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

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.

Pelo argumento apresentado, 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 em 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 entre a lei das famílias e a lei da cidade, nem como o lugar de reafirmação das identidades nacionais ou mesmo como 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. Isso significa dizer que não cabe ao teatro assumir uma função que não lhe é própria e a qual não tem condições mínimas de ser realizada com sucesso.

Ao confirmarmos que o conteúdo político não é essencialmente determinante para a realização do teatro político, faz-se necessário perguntar como e em que lugar podemos encontrar a política no teatro. Antes, porém, é preciso definir a qual significado da política estamos nos referindo. Para tanto, precisamos nos debruçar sobre o contraponto da tradição do pensamento político apresentado anteriormente.

Para Arendt (2008), pensadora política que consideramos como uma referência em relação ao conceito de política como

liberdade, 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 propõe 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 de 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, como a liberdade da política, é a comunhão destes dois elementos que nos define como parte de um corpo social composto por pessoas diferentes. O que está por trás dessa concepção de política é a possibilidade concreta de os homens usarem a razão para pensar e realizar o bem comum, a partir da construção de espaço público livre. Arendt se aproxima muito de Kant (1964), para quem o fundamento da ética deve ser encontrado na própria razão. Essa 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 comum. A partir desse prisma, entendemos que a política se constitui com o espaço construído pela reflexão e pelo diálogo dos diferentes como sujeitos livres.

Para se chegar a esse entendimento de política, é preciso enfrentar os preconceitos que aqueles que não estão inseridos na esfera do Estado têm contra a política. Os preconceitos comuns são, eles próprios, políticos em sentido abrangente. Tais preconceitos indicam que temos dificuldades em nos conduzir politicamente, correndo o risco de ameaçar a sobrevivência da verdadeira política entre nós. Segundo

Arendt (2010), os preconceitos que desenvolvemos sobre a política têm um papel crucial em nossos pensamentos e acabam contribuindo para nos afastar da verdadeira política. Por trás dessa atitude em relação à vida pública está o medo de que a humanidade se autodestrua pelos mecanismos violentos de controle social. Para tanto, o primeiro passo é compreender o outro e a si mesmo, compreender a própria realidade, mais como exercício do que como preocupação com os resultados, estatísticas e metas. Esse 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 de nós com nós mesmos, o pensamento puro, do diálogo do dois em um; e, a seguir, o diálogo com os outros com os quais devo chegar a um acordo. Esse diálogo requer um espaço – o espaço da palavra e da ação – que constitui o mundo público. O campo da política, nesse sentido, é o do diálogo no plural que surge no espaço da palavra e da ação, cuja existência permite o aparecimento da liberdade.

Ao admitirmos que a política autêntica está cada vez mais distante de nossas vidas, devemos admitir também que estamos, cada vez mais, diante da destruição de tudo que existe entre nós como humanidade. A esse 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 como ações bélicas vindas do Estado ou mesmo como movimentos revolucionários que, sob essa perceptiva, assumem a mesma conotação. O único caminho, portanto, é resistir ao deserto com coragem e, como consequência, estar ativo, reafirmando a política como 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 a cada um entender a verdade inerente à opinião do outro. Conviver com os outros começa pela convivência consigo mesmo. Desta forma, 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.

Em cena, isso implica afirmar em um processo livre de pretensões cênicas 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. É dessa natureza que trata a política autêntica – da ação de 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, em relação à 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 do 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).

Em outras palavras, segundo Ranci re (2008), a arte só pode se aproximar da vida do ponto de vista est tico, 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. Com o teatro político, esse entendimento é ainda mais acertado, pois ele toma para si o lugar de conscientizar o espectador, ignorando o fato de que este é aut nomo tanto para se mobilizar, como para exercer sua leitura do mundo e se posicionar.

A questão que devemos nos perguntar   como se realizar  esse teatro político, ou seja, baseado em que princípios. Certamente devemos considerar que estamos diante de uma experiência subjetiva e experimental. Não   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 mudar  o espaço público. Ao teatro cabe ser um acontecimento (LEHMANN, 2007), menos uma peça acabada e mais uma experiência para atores e espectadores, tanto no momento da cria o c nica como na vivência das apresenta es. O teatro do oprimido   emblemático, pois é verdadeiramente político como método que abarca técnicas e exercícios físicos com atores e não atores, e não no momento em que realiza a cena teatral ao fazer uso do discurso político para conscientizar o chamado oprimido.

A prática do teatro em si, a que antecede os espetáculos, deve ser entendida como política e comunal para que, no encontro com o espectador, os atores revelem o genuíno e autêntico sentido do político. O teatro político, então, é aquele que questiona a própria ordem, transformando sua forma, sua estética. Daí o porquê de afirmarmos que o teatro laboratório de Jerzy Grotowski (AZEVEDO, 2004) é mais político no seu experimentalismo que o teatro proletário de Piscator ou o teatro do oprimido de Augusto Boal. Quando Grotowski entrou em contato com o teatro, entendeu que seu projeto necessitava de atores diferenciados, que não fazem do teatro sua rotina de trabalho, como um compromisso de ensaiar e apresentar espetáculos sem ter tempo para pensar sua própria estética criativa. O primeiro passo para chegar a esse compromisso do pensar a forma teatral foi garantir cada vez mais tempo para os treinamentos. Como uma escola, o laboratório de Grotowski buscou um espaço pedagógico em que os atores pudessem aperfeiçoar os elementos éticos e técnicos de toda atividade artística. A partir dessa proposição, os treinamentos físicos, realizados cotidianamente, desempenharam um papel fundamental, pois, segundo Grotowski, são os mesmos que capacitam os atores para a artificialidade e a elaboração formal de seu trabalho. Com isso, se encontram aptos a superarem seus limites físicos, psicológicos e aqueles vividos pelo cotidiano, atingindo, dessa forma, uma maior expressividade.

O laboratório de Grotowski se aproximou genuinamente do político – não por propor o discurso político, mas por abalar o próprio regulamento e o conceito de fazer teatro em um processo incessante de ensaios e espetáculos. Um teatro político que interrompe o fazer teatral como apresentação espetacular ao construir situações nas quais

a inocência enganosa do ser espectador é colocada à prova.

Podemos afirmar que, no início do século XX, muitos trabalhos experimentais tiveram um papel decisivo para o teatro político. Stanislavski foi um grande percussor desse teatro ao propor uma prática de teatro cotidiana, resultando posteriormente em sistemas e métodos de trabalho. Para além do próprio trabalho físico, encontramos nesse trabalho cênico uma preocupação com questões valorativas e um entendimento sobre o convívio entre os atores. O trabalho corporal era pensado como um caminho para se perceber a valorização entre o universo interior e exterior, possibilitando uma nova dimensão das relações humanas. Além de Stanislavski, o que encontramos efetivamente em nomes como Copeau, Barba e Grotowski, entre outros, era a construção de um campo de trabalho em que os atores, em seu processo de conhecimento, caminhassem na direção de um juízo de valor absoluto. As experiências de Grotowski visavam muito mais o encontro entre atores e espectadores do que os resultados concretos de uma encenação.

Aproximar a arte da vida e entender a vida como pública faz do teatro uma arte próxima da política. Não por acaso se destaca a importância que a companhia de teatro Living Theater exerceu no século XX, pois ela se dispõe a pensar o teatro como ação comunitária, cooperativa, igualmente à proposta de Grotowski, visando a um processo criativo fora do mercado de espetáculos. Nessa concepção, o teatro deixou de ser compreendido como uma ficção, ocupando os lugares comuns. Por certo que o Living Theater também assumiu um discurso propriamente dito político no sentido convencional, ao assumir uma postura anárquica e revolucionária diante das decisões tomadas pelo

governo norte-americano. No entanto, para além dessa postura, Living Theater repensou sua prática, sua estética, e, neste aspecto, foi ainda mais político.

Por tudo que foi apresentado, o político pode aparecer no teatro somente de uma forma indireta, que se manifesta de maneira fundamental somente quando não pode ser transformado de forma alguma na lógica, na sintaxe, e na conceituação do discurso político da realidade da sociedade civil. Para Lehmann (2009), disso resulta 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.

## Conclusões preliminares

Concluimos que cada paradigma sobre o pensamento político revela diferentes interpretações por parte do universo artístico. As teorias políticas fertilizam permanentemente o mundo da arte, especialmente o universo das artes cênicas, e ao fazê-lo, ganham uma nova perspectiva, um novo olhar. 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 ao engajamento do espectador, ora com o objetivo de se afastar do discurso político e aproximar o espectador da própria vida, 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.

As artes cênicas e a ciência política estão justapostas, 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, esse teatro reduz, minimiza o conceito de político à esfera do Estado. Desta forma, acreditamos que o teatro político deve ser aquele que permanentemente repensa sua própria estética e entende a política como uma obra aberta, inacabada, a qual se faz por sujeitos que dialogam em liberdade, em diversos espaços, inclusive no espaço artístico.

## Referências Bibliográficas

ARENDET, Hannah. Compreender – formação, exílio e totalitarismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. A Promessa da Política. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

ASLAN, Odete. O ator no século XX. São Paulo: Perspectiva, 1994.

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.

BOAL, Augusto. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2005.

BRECHT, Bertolt. Teatro dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BURNIER, L. O. A Arte do Ator. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,

1987.

KANT, E. *Groundwork of the metaphysic of morals*. 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, 1981.

**Artigo submetido em: 26/07/2012**

**Artigo aprovado em: 05/12/2012**