

# Teatro e Cidadania: da atualidade da arte cênica

Aimar Labaki <sup>1</sup>

Os mesmos elementos do teatro, uma arte, à primeira vista, anacrônica, são os que a tornam imprescindível nos dias atuais: o corpo, a palavra e seu caráter político.

Teatro é arte do corpo. Só acontece quando pelo menos dois corpos se comunicam no mesmo espaço físico e no mesmo momento – o de um ator e o de um espectador. No entanto, estamos na era da virtualidade, em que nem o corpo é valorizado, nem se movimenta com facilidade. Em que, por um lado, vivemos a ilusão de que o consumo passivo de imagens, sons e conteúdos substitui a contento a participação ativa na pólis e o contato direto com o Outro. E, por outro lado, a violência, as dificuldades financeiras, a criminalidade nos convidam a ficar em casa. Como pode uma arte que exige a presença física do espectador sobreviver numa época em que o corpo se esconde em casa ou na mente?

Teatro é arte da palavra. Consiste na construção de uma experiência sensorial a partir de uma palavra comum a artistas e

espectadores (se o movimento for a base dessa construção, trata-se de dança). No entanto, vivemos a época da imagem. Há uma geração, perdemos o hábito de escrever à mão. Agora, já estamos nos desacostumando a ler. Para uma sociedade iletrada, falta pouco. Como pode uma arte fundada na palavra sobreviver numa época em que a imagem pretende substituir a articulação verbal?

Teatro é arte política, trata de conteúdos comuns a dois cidadãos – o ator e o espectador. Não que trate sempre de tema político, nem que tenha sempre algum conteúdo ideológico (até tem, mas não é disso que estamos falando). Mas seu conteúdo, para poder ser plenamente compreendido, tem que pertencer ao repertório comum a ator e espectador. Mesmo que trate de temas “privados”, se dará no contexto da cidade, da pólis, e é, portanto, literalmente, político.

Não existe teatro no campo. Ainda que tenha surgido lá, nas chamadas bacanais, dedicadas ao deus Baco ou Dionisus, que marcavam o início da primavera, só quando chegou à cidade é que passou de rito a arte. E definitivamente politizou-se. Até por que, sua primeira floração e maturação, a grande Tragédia Grega, marcava exatamente a passagem do terreno do Mito para o primado da Razão, que correspondia à organização de um pacto da Pólis (surgimento da Lei humana, da Justiça como mediadora do contraditório, etc.).

Ora, vivemos numa época despolitizada, em que os Estados Nacionais foram esvaziados de grande parte de suas funções e poderes, e que o processo de desideologização do debate público

é brutal. Não deveria o teatro, nesse contexto, ser desinteressante para o cidadão moderno reduzido a consumidor?

Todas essas contradições nos levariam a pensar que não há lugar para o teatro hoje. No entanto, multiplicam-se montagens, cursos e atividades parateatrais, ainda que economicamente não sejam viáveis. A razão para tanto interesse talvez esteja exatamente nos mesmo motivos que nos levam a crê-lo anacrônico.

Sendo uma arte do corpo, o teatro é forma de resistência a uma virtualidade que impede o pleno desenvolvimento do ser humano. Sair de casa e comparecer a um evento ao vivo já é em si uma forma de resistência. Se for para partilhar uma palavra que permite uma reflexão, ainda que indireta, sobre a vida em comunidade, mais ainda. E os jovens resistem sempre, nem que seja por desarranjo hormonal.

Sendo arte da palavra, teatro é instrumento de conhecimento. No momento em que a Educação vive uma grande crise de identidade e de valor, uma arte que permite a redescoberta das possibilidades da palavra exercitada em público, na reflexão dialógica, pode ser um instrumento estratégico para a construção de uma pedagogia de resistência.

Sendo uma arte política, o teatro acaba sendo o escoadouro natural para reflexões que não encontram espaço nas formas industriais de arte dramática – cinema, TV, etc. E nos encontramos, no Brasil, em pleno processo de construção de uma democracia e uma cidadania novas. Afinal, passaram-se

apenas 15 anos desde a posse de nosso primeiro presidente eleito, depois da ditadura. E, novamente, não estou me referindo apenas ao teatro político, que continua florescendo, quer seja em tradições que vêm dos anos 60, como o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, ou o Teatro União e Olho Vivo, de César Vieira; quer seja por grupos jovens que retomam a prática de ler a realidade brasileira a partir de uma ótica marxista, como a Cia. do Latão, de Sérgio Carvalho e Márcio Marciano, ou o Folias d'Arte, de Marco Antonio Rodrigues e Reinaldo Maia. Não, refiro-me a toda e qualquer experiência teatral que permita ao espectador reconhecer-se como cidadão, participante de uma pólis. E que contribua para a reflexão coletiva que vimos empreendendo nesses últimos 15 anos: Que país é esse? Que cidadãos podemos e queremos ser?

Reflexão que foi interrompida em 64 e é retomada agora. Ainda que, no resto do mundo, idéias como Estado-Nação e cidadania estejam sendo dinamitadas pela realidade da globalização, pela ideologia do neoliberalismo e pelo contexto de uma guerra que já está em curso, mas ainda não tem seus contornos definidos. Guerra cuja face mais visível é a do terror contra os civis; mas cuja pior consequência é o processo de flexibilização da estrutura democrática dos Estados Unidos e da Europa: leis de exceção, campos de concentração (Guantánamo e outros, secretos, em países como Paquistão e Afeganistão), assassinato de civis (no Iraque ou de um brasileiro num metrô de Londres), etc.

Neste contexto, o ideal iluminista de autonomia – política, econômica, de pensamento –, universalidade e individualidade<sup>2</sup> encontra no teatro um instrumento precioso. A experiência do espectador de teatro é literalmente irreproduzível e insubstituível. Cada um é senhor de sua experiência e de sua consciência.

A mesma pessoa vendo o mesmo espetáculo em outro dia veria outro espetáculo. E não se trata de uma ilação a partir da leitura que Platão faz de Heráclito – “ não se pode entrar duas vezes na mesma corrente ”<sup>3</sup>. Mas de uma constatação lógica. Se a arte teatral tem por mínimo denominador comum a presença física no mesmo espaço físico e ao mesmo tempo de atores e espectadores, mesmo sua reprodução por meio eletrônico já não é teatro. E outro encontro, dos mesmos atores e espectadores no mesmo espaço, mas em outro tempo, é outro espetáculo.

Portanto, esta experiência não é mediável. Que papel, neste contexto, tem um crítico ou um educador? Primeiro, tem o papel de co-participante. Ele é também formador dessa entidade abstrata, a platéia – que é mais que o conjunto de espectadores individuais, na mesma medida em que a massa, numa praça em dia de comício, é mais que a soma de cada cidadão ali presente.

Aqui, como em todo o processo de educação, a função do educador é propor as perguntas certas e tutelar o processo em que o aprendiz descobre as respostas por si. No caso do teatro, talvez o mais importante seja a conscientização de que existe aí uma linguagem específica, que pede uma apreensão específica.

No Brasil, isso é particularmente dificultado pelo fato de não

termos, no currículo básico, a inclusão da dramaturgia entre as linguagens a serem abordadas em sala de aula. Quando a criança tem acesso a poemas, ela pode não compreender que se trata de uma articulação distinta da prosa, mas ela vivencia essa diferença e, quando, adolescente, comete seus versos ou encontra nas letras de música ou nos poemas românticos eco para as naturais turbulências amorosas dessa fase, consegue compreender que para usufruir daquele texto (ou se expressar por meio dele) precisa acessá-lo como uma linguagem distinta.

Ora, o brasileiro não lê o diálogo teatral – e a rubrica que o complementa – quando criança. A rigor, quase nunca. Quando lhe cai na mão uma peça, mesmo que seja um clássico de Nelson Rodrigues ou Jorge Andrade, literalmente não sabe lê-lo.

De forma análoga, o jovem ou adulto que vai ao teatro pela primeira vez não consegue instintivamente distinguir essa experiência da do cinema ou da televisão. Principalmente, se assiste a uma montagem realista que tente, dentro das suas possibilidades, mimetizar a realidade.

O surgimento do cinema, e, depois, da televisão, tirou do teatro parte de suas funções. Primeiro, como entretenimento puro e simples. O poder que o cinema tem de criar, na sala escura, a ilusão de realidade, é inigualável. Depois, pelo mesmo motivo, como constata Denis Guénon,

duas grandes figuras fundamentais, ainda que imaginárias: o personagem (e) o espectador, (...)

passaram para a esfera do cinema. É, então, ao cinema que devemos nos dirigir se quisermos ver personagens (e com eles nos identificarmos), ou se quisermos vivenciar a experiência de sermos sujeitos-espectadores da representação.<sup>4</sup>

Os atores, no teatro, já não pretendem “encarnar personagens”. É claro que podem existir personagens. Mas elas não são mais o principal motor da cena, nem são o que leva um espectador à sala. Ambos, ator e espectador se encontram para que o jogo do ator seja apresentado – quase como na apresentação de um esportista. Nunca teatro e esporte estiveram tão próximos.

Tampouco a estória, o entrecho, ocupa o lugar central no palco. Se você quiser usufruir de uma bela estória, vá ao cinema ou leia um livro. No teatro, podem existir, sim, estórias. Mas elas não se pretendem globalizantes, totalizantes, em suma, elas não estão no centro da experiência teatral.

Sobrou para o teatro o que lhe é essencial. Daí sua força atual. E o essencial é o jogo. Ou, mais precisamente, o jogo de atores diante de uma platéia. E quais são os elementos desse jogo? Personagem e estória, sim, por que não. Mas, também, e com mais vigor – o corpo, a ação e a poética.

O corpo do ator que já não se pretende transfigurado como personagem e é um corpo que, mais que servir como suporte para uma representação, se apresenta como é, para, a partir da

sua realidade corpórea, jogar com o espaço e com o olhar do espectador (não fosse toda relação ator-espectador, ainda que tangencialmente, erótica).

A ação não é mais necessariamente a ação do drama – conceito herdado dos gregos e maturado no chamado “teatro dramático”, do Renascimento ao início do século XX, baseado na “dialética subjetiva, que no diálogo se torna linguagem”<sup>5</sup>. É a ação teatral, por alguns chamada “pós-dramática”, a articulação e diálogo de todos os elementos da cena – ator, espaço, som – e de fora da cena – espectador, seu corpo e subjetividade, o espaço fora do teatro.

Tal diálogo e articulação constituem uma poética, ou linguagem. E é essa linguagem cênica, que podemos traduzir simplesmente por “como se faz em cena”, que leva alguém ao teatro hoje.

Para Guenón, a maior prova disso é o grande sucesso do repertório clássico. Para ele, o público vai aos clássicos não por conservadorismo, para ver o já-visto. Mas, ao contrário, para ver aquilo que só pode ser visto se personagens, história e ação dramática já forem conhecidos. Pois, se eu já conheço Hamlet, já sei que ele vai vingar a morte do pai e procurar uma verdade que é ao mesmo concreta e metafísica, e sei o encadeamento de ações que levará ao desfecho de sua morte e a vitória de Fortimbrás, o que é que eu procuro ao ir numa montagem do Hamlet – ainda mais se ela não pretende criar a ilusão de que estou vendo as personagens e a história se desenrolar diante

de meus olhos? Eu vou ver como esses elementos vão se articular ao vivo na minha frente. Em suma, eu vou ver teatro, o jogo do teatro!

Esse talvez o grande desafio do facilitador ou do pedagogo que dialoga com o jovem que vai ao teatro. É claro que as informações pertinentes ao texto, ao autor, à trama podem auxiliar. Mas o principal é politizar o olhar do jovem espectador. Não no sentido de levá-lo a fazer uma leitura reducionista da experiência teatral, interpretando-a como subproduto de uma ideologia, seja ela qual for. Mas levando-o a compreender o jogo teatral como a articulação entre corpos e idéias de cidadãos que vão jogar com elementos que são comuns a todos os que se encontram naquele espaço – sala de teatro ou não – naquele momento.

Por muitos motivos, que não cabe aqui dissecar, vivemos, produtores culturais, artistas, críticos, jornalistas, espectadores, uma grande confusão. Não se consegue mais discernir o que é teatro profissional de teatro amador; comércio de entretenimento de criação artística. Atividades parateatrais, isto é, a utilização de técnicas e/ou linguagens teatrais com objetivos sociais (em penitenciárias ou na Febem), pedagógicos, médicos (Doutores da Alegria, teatro com portadores de deficiência cognitiva) reivindicam um espaço na pauta dos teatros em pé de igualdade com a produção dita artística.

A falta de espaços convenientes para a representação leva à proliferação de “espaços teatrais”, muitas vezes sem condições de apresentar dignamente o repertório escolhido. (Não confundir

isso com o fim da primazia do teatro italiano, substituído pela idéia de espaço cênico; nem com experiências como a do Teatro da Vertigem, de Antônio Araújo, que ao ocupar espaços como uma igreja, uma penitenciária, um hospital ou, em seu próximo projeto, o Rio Tietê, ressignifica esses lugares, teatralizando-os.)

Todos têm direito de se manifestar como e onde quiserem. Mas o cidadão-espectador tem o direito de saber a que tipo de manifestação está comparecendo.

Teatro amador é imprescindível para a saúde do teatro. Mas precisa permanecer amador para manter sua liberdade. O teatro chamado comercial vitamina a vida econômica da atividade, mas não pode se pretender aventura artística, se é apenas reprodução de formas, ou pior, reprodução da linguagem televisiva. O teatro dito experimental ou de pesquisa não pode competir no mercado com o teatro comercial, sob pena de estar vendendo gato por lebre.

Arte é risco. Entretenimento é certeza. Arte é processo. Entretenimento é produto. Não há nessa distinção juízo de valor. E é claro que a realidade é sempre matizada. Mas algum rigor é necessário em tempos de grande confusão.

A produção teatral do país reflete sua realidade social e política. Assim como ainda temos relações escravagistas (disfarçadas ou não) convivendo com o sofisticado mundo virtual das finanças; nossos palcos abrigam estéticas e relações do século XIX, ao mesmo tempo que produzem realizações estéticas que dialogam de igual para igual com as criações contemporâneas de qualquer lugar do mundo.

Cabe-nos como cidadãos, artistas e educadores fazer um exercício de rigor, redefinindo radicalmente os termos de nossa equação. Para podermos, com mais propriedade, exercer a liberdade que nos foi legada pela modernidade.

O teatro é, hoje, veículo e metáfora desse processo coletivo de retomada do ideal iluminista e de construção de uma sociedade plural, democrática e moderna. No palco, na platéia, mas principalmente no diálogo pós-espetáculo, encontramos uma oportunidade de retomar uma experiência pedagógica que engloba a todos nós, artistas, críticos, alunos, professores, em suma, cidadãos.

#### Notas

1. Aimar Labaki é dramaturgo, diretor, tradutor, ensaísta e consultor de artes cênicas. Autor das peças *A Boa*, *Vermouth*, *Pirata na Linha*, *MotorBoy*, entre outras. Curador dos Festivais de Teatro de Recife e São José dos Campos (2003/2004) e dos Eventos Especiais do V Festival Internacional de Teatro de São Paulo (1995).
2. Para esse conceito de iluminismo e seus desdobramentos, vide ROUANET, Sérgio Paulo, *O mal-estar da modernidade*, São Paulo, Cia. das Letras, 2003.
3. Platão, *Crátilo*, 402 A (K 22 A 4). In *Os pré-socráticos*, seleção de textos e supervisão do Prof. José Cavalcante de Souza, Coleção *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1973.
4. *O teatro é necessário?*, GUÉNON, Denis, São Paulo, Perspectiva, 2004, p. 129.
5. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, SZONDI, Peter, São Paulo, Cosac e Naify, 2001, p. 34.