



HAL
open science

“ 68 + 74 = 2020? O que resta de político no “teatro político””

Olivier Neveux

► **To cite this version:**

Olivier Neveux. “ 68 + 74 = 2020? O que resta de político no “teatro político””. Sala Preta, 2020, Teatro e política na França, 20 (1), pp.45-54. 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p45-54 . hal-02915300

HAL Id: hal-02915300

<https://hal.science/hal-02915300>

Submitted on 11 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p45-54

Teatro e Política na França

68 + 74 = 2020? O que resta de político no “teatro político”?¹

68 + 74 = 2020? What is left of politics in the “political theatre”?

Olivier Neveux

Olivier Neveux

Professor de história e estética do teatro na
École Normale Supérieure (ENS) de Lyon.
Editor da revista Théâtre/Public.

¹ Conferência realizada dia 14 de dezembro de 2019 no ciclo de conversas “Teatro e política” que aconteceu no Mira Fórum na cidade do Porto em Portugal. O ciclo fez parte das atividades em torno da exposição “Ruptura em cena” que teve como base o trabalho de investigação de Mário Moutinho sobre o teatro semi-profissional do Porto. O título da intervenção de Olivier Neveux faz referência ao maio de 1968 na França e ao 25 de abril de 1974, início da Revolução dos Cravos em Portugal. Tradução e adaptação de Rafaella Uhiara e Paulo Bio Toledo (o estabelecimento do texto foi feito em confronto com a tradução simultânea no dia do evento realizada pelo cineasta francês radicado em Portugal, Saguenail. Posteriormente, o texto foi revisto e ampliado pelo autor).



O título do meu último livro é *Contre le théâtre politique* (*Contra o teatro político*) (NEVEUX, 2019). Claro que se trata de uma provocação, uma ironia. Eu não me voltei ao círculo daqueles que negam a importância da política para a arte, ou, pior, daqueles que proíbem a arte de ter algo a ver com política ou que asseguram que ela perde a sua beleza, nobreza ou integridade ao se aproximar dela. Eu continuo a pensar que o teatro tem algo a ver com política. Dito isto, porém, os problemas começam.

O livro nasceu de uma observação. Há 20 anos, eu comecei um doutorado sobre teatro revolucionário. Naquela altura, os espetáculos que se diziam políticos eram raros. Uma semana com dois espetáculos desse tipo era um acontecimento. Hoje, na França, todos os dias, dezenas de espetáculos afirmam lidar com a política, com a atualidade, com o presente. Isso não significa, contudo, que a França tenha se tornado um país revolucionário. A vida política lá é doente. Estou convencido, aliás, de que o neoliberalismo tem como projeto, ou como consequência, liquidar a política.

O livro *Contre le théâtre politique* começou a partir desta indagação: o que aconteceu nos últimos 20 anos para que a situação se invertesse?

Na conclusão destas considerações voltarei ao tempo presente, mas devo começar por falar sobre a situação de 20 anos atrás, quando comecei meu doutorado. Com algumas exceções, o discurso dominante repetia sistematicamente que o teatro político dos anos 1960 e 1970 ou não existia, ou não era interessante. Esta é uma tática muito frequente de dominação: negar a história dos vencidos e, quando essa história é visível demais, desprezá-la e desacreditá-la.

Eu comecei o meu trabalho de pesquisa confiando nesses lugares comuns, bem convencido de que provavelmente não encontraria nada. A historiografia tradicional do teatro tinha apagado da história os teatros revolucionários e militantes dos anos 1970.

De uma forma um pouco ingênua, pensei que iria começar a minha investigação em maio de 1968, durante a maior greve geral da história do país. No entanto, Maio de 68 não começa em maio de 68. É importante identificar a forma como os discursos dominantes estabelecem as datas de início e fim dos acontecimentos, a fim de os paralisarem no tempo. Maio de 68 começa em 1967, nas manifestações contra a guerra do Vietnã, nas lutas

dos trabalhadores; Maio de 68 começa durante a guerra anticolonial do povo argelino, na década anterior.

O teatro político francês dos anos 1960 é muito rico, é composto por nomes – muito masculinos – como Armand Gatti, Kateb Yacine, Aimé Césaire, Arthur Adamov (Aimé Césaire é da Martinica, no Caribe; Kateb Yacine é argelino; Armand Gatti é filho de imigrantes italianos. Aliás, quase toda a literatura dramática importante na França dos anos 1960 foi produzida por imigrantes. Adamov é russo; Beckett, irlandês; Ionesco, romeno...).

Durante os acontecimentos de Maio de 68 não houve propriamente teatro muito significativo. A revolta impõe a sua velocidade. O teatro é uma arte lenta. Isso pode ser visto como uma fraqueza da arte dramática: estar sempre um pouco fora do tempo. Mas também pode ser uma vantagem, a de o teatro nunca ser completamente absorvido pelo presente, nunca ser totalmente contemporâneo. O teatro é, na maioria das vezes, uma arte de contratempos. De modo geral, em Maio de 68, as pessoas tinham algo mais a fazer do que teatro: a revolução.

Foram necessários vários meses para que o evento e os seus ecos políticos encontrassem a sua tradução no palco. E a encontram: houve centenas e provavelmente até milhares de experiências teatrais naqueles anos. Surgiu um festival revolucionário de teatro da imigração, assim como o teatro feminista, o teatro homossexual, o teatro camponês, o teatro regionalista... A influência de Augusto Boal é também muito importante. Essas diferentes experiências foram largamente apagadas da história (oficial) do teatro. O que é compreensível: a escrita da história é também objeto de uma luta. A história dos oprimidos é oprimida; a história do teatro dos oprimidos é também oprimida.

Ainda me lembro do espanto de alguns desses ativistas e artistas quando viram um jovem estudante no final dos anos 1990 procurá-los entusiasmado com o trabalho deles! Eles tinham vivido a sórdida década de 1980, quando a esquerda tinha ganho na França e estava empenhada em estabelecer a economia de mercado. Durante todo esse tempo os ativistas, e aqueles que não tinham economizado seu tempo na tentativa de transformar coletivamente o mundo, tinham sido humilhados ou eram motivo de escárnio.

Até hoje essa história do teatro militante permanece fragmentária e incompleta. Baseia-se numa colcha de retalhos de arquivos e nas memórias oscilantes desses atores e de alguns espectadores.

Por exemplo, tenho muita sorte de atualmente estar orientando o trabalho de uma estudante de doutorado, Lorraine Wiss, que destaca a riqueza do teatro feminista e materialista daqueles anos. Ela descobriu experiências que eu não sabia que existiam, apesar das minhas pesquisas. Essa história tem de ser perseguida uma e outra vez, arrancada da amnésia. É muito importante salvar esta memória do esquecimento, do apagamento. Não como os antiquários fazem, mas sim porque é necessário conhecer e transmitir estas experiências do passado aos que ainda virão, aprender com elas e saber que elas existiram, que não começamos do zero, que fomos precedidos e que aqueles que o fizeram tiveram coragem e grandeza. Afinal, o mundo ainda precisa ser transformado.

Em 1977, o Centre National de la Recherche Scientifique (Centro Nacional de Pesquisa Científica) da França publicou, graças ao grande investigador Philippe Ivernel, quatro volumes sobre o Théâtre d'Agitprop na Rússia entre 1917 e 1932². Encontrei uma carta de um artista de teatro militante que, ao ler estes volumes, escreveu a Ivernel: “é extraordinário, propusemos formas semelhantes às estabelecidas na Rússia, sem o mínimo conhecimento da sua existência.” O teatro político é a soma desta longa e descontínua história de formas e, ao mesmo tempo, o estabelecimento de obras e dispositivos novos e sem precedentes.

Assim, não é, apenas, uma questão de defesa da memória. O que descobri é que coisas fundamentais aconteceram nos anos 1960 e 1970, tanto artística como teoricamente. Essas experiências estão longe de serem inúteis ou medíocres. A história dominante nos diz que durante o século XX as grandes invenções no campo da arte foram devidas ao chamado “teatro de arte”, que o teatro político foi sempre um teatro mal-acabado, rudimentar, sem forma – ou cujas formas seriam frustrantes. No entanto, quando olho para este teatro – mesmo sem levar em conta as inúmeras experiências anônimas que não deixaram rastros – não posso deixar de notar a contribuição para a “arte do teatro” de grandes nomes como Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Meyerhold. Foram grandes inventores da arte... e o foram por razões políticas.

Piscator, para dar apenas um exemplo, no seu espetáculo *Trotz alledem* colocou no palco o cinema e enormes telas de projeção. Fez isso por

2 Ele se refere a Bablet (1977-1978) (N. T.).

razões militantes. No palco ele mostrava os membros do parlamento alemão, quando votaram as dotações de guerra em 1914 e, simultaneamente, projetava no écran a grande consequência desses votos: a carnificina da Primeira Guerra Mundial. Piscator tentava inventar uma forma de o teatro se mover mais rápido do que a história e do que o esquecimento que ela produz. Ele junta as causas às consequências, para além do tempo. Em suma, foi para resolver um problema político que ele trouxe o cinema para o palco.

A mesma coisa acontece na França nos anos 1960 e 1970. O teatro militante que estudei (assim como todo teatro militante, de modo geral) teve de se fazer perguntas do tipo: como representar o povo, a massa, o ato, sobre o palco? Como é que se representa o pensamento, a abstração, o “sistema”? Por exemplo, se alguém simplesmente representar um homem que mata a namorada no palco, a atuação pode ser lida como um caso policial (*faits divers*). Entretanto, na França, a cada dois dias, uma mulher é assassinada por seu parceiro. Este não é um caso isolado, há um sistema por trás dele e ele tem um nome: patriarcado. Como podemos inventar uma representação que nos permita identificar esse sistema, para torná-lo visível? Como contar uma história que não é feita apenas por grandes homens, grandes mulheres? De que tipo de emoções precisamos? Que novas histórias? Etc., etc. A política impõe questões sobre o palco, faz repensar seus sinais, seus códigos de jogo e representação, a encenação, a divisão social do trabalho, o processo de criação. Ela faz perguntas e exige respostas. As respostas nem sempre são novas, ou inéditas, mas não são menos importantes do que aquelas do chamado “teatro de arte” e também não são menos úteis a um pensamento sobre a arte teatral. As questões colocadas durante aquela década vermelha e negra, como as tensões entre o modelo vanguardista e a preocupação de ser popular, têm potencial de serem novamente abordadas. Creio que são questões, apesar de vindas de um outro momento, que ainda são uma fonte de inspiração para o nosso presente. Embora inspiração não signifique repetição.

Essa história teve lugar na França, até 1977, 1978. Uma das suas últimas grandes datas é um importante festival intitulado “O pequeno parafuso no grande mecanismo da revolução”. O título retoma uma fórmula de Lenin sobre a arte: sem o pequeno parafuso, não há um grande mecanismo, mas é

apenas um pequeno parafuso. Devemos permanecer humildes e, ao mesmo tempo, saber apreciar a importância da atividade teatral. Essa história termina no final dos anos 1970 e, com exceção de alguns textos, será apagada da memória e dos livros de história.

Os poucos textos dramáticos que restam daquele tempo não podem se livrar de uma contradição, bem expressa pela formulação do dramaturgo Dario Fo: um teatro feito para queimar (*um teatro da bruciare*). Trata-se de um teatro de urgência.

Nos anos 1980, o teatro político vai atravessar um período complicado devido, sobretudo, ao desaparecimento do ativismo político. A chegada dos socialistas ao poder³, que muito rapidamente se aliaram incondicionalmente à lei do mercado, foi acompanhada por toda uma série de capitulações (nem todas com o mesmo significado), revisionismo e fadiga. Estes são os “anos de inverno” (*années d’hiver*), dirá Guattari (1985), anos termidorianos.

Tudo isso obriga-nos a refletir sobre a ligação que se estabelece entre o movimento social e o teatro político, a questão das conjunturas. Jean Jaurès defendeu que o teatro não pode estar muito à frente do povo. Eu não sei. Penso que esta ligação é complexa, que não é sistemática ou direta. Se a arte não depende totalmente da luta de classes, é óbvio que existe uma ligação. Um movimento social forte, vivo e criativo não produz necessariamente teatro, mas o teatro político é impulsionado por lutas, pela sua vivacidade, pelas formas que assumem e pelas suas agendas.

Mas existe uma dialética entre o tempo da história e o das invenções políticas teatrais. É por isso que um importante teatro político renascerá, ecoando as lutas sociais, nos anos 1990, após os terríveis anos 1980.

Dito de forma esquemática, os anos 1980 elegem a renúncia. Não havia, ao que parece, alternativa. Era o tempo do cinismo, do escárnio da vitória do liberalismo e do mercado. Os artistas deveriam se envergonhar por terem desejado mudar a história e por terem se preocupado com algo mais do que a sua arte. O resultado desta ofensiva foi uma mudança substancial no repertório daqueles anos, na própria concepção da arte, agora alimentada pela ideologia (promovida e vendida pelo sistema) do grande artista, o gênio possuído

3 Em 1981, François Mitterrand foi eleito presidente da França pelo Partido Socialista (PS) e governou o país por 14 anos, até 1995 (N. T.).

pela inspiração, a quem as musas sussurram no ouvido. Era uma questão de desdemocratizar a experiência da arte – e por democracia entendemos aqui um processo radical, guiado pela incondicionalidade da igualdade. A tensão do artista apanhado entre o povo e o príncipe foi desfeita em benefício apenas do poder. Se, durante os anos 1970, os artistas profissionais ou semiprofissionais tentaram construir uma relação de confronto com o mundo político, uma relação de forças, nos anos 1980 foram as relações de cumplicidade e de cortesia que prevaleceram.

Os anos 1990 assistiram ao surgimento de novas frentes de batalha. O movimento antiglobalização foi muito forte – embora não reste muito dele. As lutas sociais derrotaram temporariamente a ofensiva liberal – mas, atualmente, ela já foi retomada e se mantém vitoriosa. Dizia-se: “Outro mundo é possível”; porém, como percebeu o filósofo e ativista Daniel Bensaïd, não se dizia qual, nem se dizia como. Naqueles anos foi recriado um “teatro político”, contudo, era, na verdade, um “teatro cidadão” – e a política não pode ser totalmente confundida com a cidadania, pois ela perde, assim, justamente a sua dinâmica conflituosa. Seja como for, o teatro voltou a falar da vida real, do mundo social e se colocou novamente a tarefa de perceber a realidade. Apesar disso, era um teatro que já não parecia querer contribuir para a sua transformação.

Outro aspecto do “teatro político” emergiu daí: irônico, pós-moderno e em busca da desconstrução de toda a verdade. Autoproclamou-se crítico. Imaginou-se subversivo. No entanto, era frequentemente uma caricatura inofensiva, arrogante e oca do capitalismo, um capitalismo que o fascinava a ponto de emular as suas formas, os seus reflexos. E desconstruir não é destruir.

A barbárie neoliberal da atualidade, o ciclo de nossas lutas derrotadas, exige outras formas e pensamentos para o teatro. O neoliberalismo muda nossas sensibilidades, nossas subjetividades, ao mesmo tempo em que destrói o planeta e a solidariedade. Isto deve intervir na concepção das obras. As formas de subversão não são eternas; o que era transgressor em um momento é incorporado pelo capital; o que era radical às vezes acaba sendo neutralizado. Muitas vezes, a preguiça, o sectarismo, a fadiga nos fazem replicar, sem críticas, o que existiu. Devemos examinar nosso patrimônio, adaptá-lo e reinventá-lo tendo em vista as formas parcialmente novas de dominação, exploração

e opressão. Foi por isso que tomei a liberdade de escrever *Contre le théâtre politique* (*Contra o teatro político*).

É preciso assinalar que o neoliberalismo organiza o desaparecimento desta atividade específica da humanidade que é a arte. Deve ser dito e repetido: as elites são incultas. Eu recuso o fetichismo da arte, ela não protege da ignorância, mas as elites políticas e financeiras atualmente ostentam com orgulho sua estupidez cultural. Para o neoliberalismo, os artistas, para além de alguns grandes nomes que gostam de ter à sua mesa, são apenas um luxo inútil. O neoliberalismo só compreende a importância se puder medir e quantificar. Para estes neoliberais, o teatro deve ser útil, deve ser útil para alguma coisa. Ele não poderia ajudar a pacificar as situações sociais? Ou enaltecer os méritos da República Francesa? O teatro deve ser político no sentido defendido por este Estado, como um mecanismo “pacificador”? É claro, portanto, que é contra esse “teatro político” que estou a falar. Política neste contexto significa “útil para o Estado”.

Os artistas de hoje, antes de poderem criar, devem realizar oficinas com crianças, doentes, prisioneiros. Penso que isso é muito bom, desde que seja realmente uma escolha e que o façam como artistas, não como um substituto dos educadores ou das profissões que fazem trabalho social e são sistematicamente suprimidas e descartadas pelo poder. Em paralelo, os artistas são chamados a fazer trabalhos para os quais não têm formação e para os quais não são nada competentes.

Ao mesmo tempo, por sua vez, os artistas começaram a internalizar esta exigência, a querer provar que são úteis, a dar garantias. A realidade invadiu a cena teatral, como se isso fosse suficiente, como se um tema político produzisse automaticamente teatro político. O teatro decidiu documentar, alertar, sinalizar, explicar. Mas a política não é sociologia, não se dá pelo puro estabelecimento dos fatos. E a emancipação olha com desconfiança para aqueles que querem ocupar a posição do emancipador. O que desaparece, nesse processo, é a própria questão da arte. Não da arte pela arte, mas da arte como arte. E se muitas vezes a política foi um desafio à arte, aqui ela torna-se o seu extintor.

Esta política é prejudicial à arte, mas é também prejudicial à própria política, porque oferece uma concepção da política que não é perturbada nem perturbadora, sem confrontação ou delimitação clara.

O que me interessa, em meus estudos, é seguir as transformações da palavra política, os significados que assume, os usos que lhe damos. Política às vezes aparece como um espantalho, outras como um engodo qualquer; a palavra pode ser o sinal de uma exigência ou somente um rótulo confortável; uma passagem obrigatória ou uma referência descartável.

O filósofo francês Jacques Rancière diz que “política” é uma palavra de desentendimento. Ele quer dizer que não há uma definição inequívoca da palavra “política”. Na mesa de negociação de uma fábrica que está a despedir trabalhadores, os acionistas e os trabalhadores não terão a mesma definição de política. Nenhum deles está necessariamente certo. A política está presa neste emaranhado de interesses, nestas relações de poder na história. Definir o que significa “política” já é uma escolha política.

Assim, a ideia não é criar e defender uma categoria chamada “teatro político” como algo eterno, rígido, firme em seus próprios contornos, mas sim aproveitar a plasticidade da palavra “político” e colocar o teatro político no centro de um conjunto de conflitos, contradições e decisões. Conclusão: “contra o teatro político” não significa que o teatro deve renunciar à política, mas que deve fazer da política um termo “embaraçoso”, algo que não é evidente e que deve ser constantemente redefinido e considerado em suas circunstâncias particulares. “Teatro político” tornou-se um velho casal... Nem o teatro nem a política perguntam o que o outro está fazendo lá, nem o que poderiam fazer juntos... O mundo mudou. O adversário é formidável. A arte que se opõe a ele também deve ser formidável, não deve se contentar em continuar, repetir ou seguir seu caminho sem tensões, contradições ou preocupações.

Surge então a questão: o que o teatro pode fazer com a política? Ou melhor, o que o teatro pode fazer por si só? Quais são os golpes que só esta arte pode e sabe como dar, e que são diferentes do que nossos folhetos e jornais, nossas manifestações e organizações já fazem? Somente se tentarmos responder a estas perguntas é que poderemos colocar a questão da arte e perceber sua incomparável contribuição para um “movimento real que suprime a ordem existente”.



Referências bibliográficas

BABLET, D. (org.). **Le théâtre d'Agitprop de 1917 à 1932**. Lausanne: La Cité-l'Âge d'Homme, 1977-1978. 4 v.

GUATTARI, F. **Les années d'hiver: 1980-1985**. Paris: Les Prairies Ordinaires, 1985.

NEVEUX, O. **Contre le théâtre politique**. Paris: La Fabrique, 2019.

Recebido em 22/07/2020

Aprovado em 22/07/2020

Publicado em 12/08/2020