

# hans-thies LEHMANN

Universidade Johann Wolfgang Goethe – Frankfurt

## {ESTHETICS OF RESISTANCE, ESTHETICS OF REVOLT}

{ESTÉTICA DA RESISTÊNCIA,  
ESTÉTICA DA REVOLTA}

**RESUMO**> Neste artigo, pretendemos recapitular primeiramente o que se pode dizer, em linhas gerais, sobre a relação entre política, sobretudo ideologia, e teatro. Em seguida, levantaremos a questão sobre de que forma o teatro pode se sustentar adequadamente apenas por meio de uma certa estética do risco e até mesmo de um tipo de traição. Justamente lá onde se compreende e se pratica arte e teatro como *compagnon de route* da ação política, eles devem manter uma distância, enfim uma relação de conflito com a própria convicção e tomada de partido, com o próprio pensar. Por fim, levaremos essa tese para a área de conflito entre uma estética da resistência e uma estética da revolta.

**PALAVRAS-CHAVE**> teatro; ideologia; política

## {ESTHETICS OF RESISTANCE,<sup>1</sup> ESTHETICS OF REVOLT}

Teatro, acima de tudo, não é nem lugar, nem meio, para trazer ao homem uma ideologia política, para propagar uma doutrina ou discernimento. Foi-se o tempo em que o teatro era visto como lugar de doutrinação, seja ele religioso, burguês, moral ou político. Nosso ponto de partida é o da equivalência das inteligências (Jacques Rancière), que compreende o teatro como um processo de aprendizado *em conjunto*. E apenas com ressalvas como agir político direto. Em períodos politicamente culminantes, tanto agora como no futuro, quando corre perigo algo de vida e morte da democracia ou similar, é certo que pode acontecer de cada lugar, cada instituição, cada atividade, também arte e teatro, serem colocados excepcionalmente a serviço da formação de opinião e do debate políticos e ideológicos. Fundamentalmente, no entanto, tudo se limita ao seguinte: enquanto se mantiver uma práxis estreitamente ligada à política, mas distinta dela, ainda assim o teatro surte um efeito indireto, *modo oblíquo*. Isso por meio de sua realidade enquanto comportamento *estético*, como Schiller o enfatizava na contramão dos dramas barrocos [*Trauerspiele*] burgueses e didáticos; por meio da tematização de *posturas*, que são a base para o pensar e para a ideologia, como Brecht reivindicava ao ir contra Piscator; por meio do abalo de padrões culturais e civilizatórios, inclusive da própria língua, por cuja eficácia nós experimentamos a realidade apenas de forma caracteristicamente distorcida. Talvez também por meio do exercício, expansão e aprofundamento das capacidades para simpatizar em sentido mais amplo (convivência, identificação, compaixão, empatia), que, no entanto, deve quebrar-se constantemente para dar espaço ao sobressalto, necessário para a cognição, e para evitar a autovalorização banal e pretensiosa – como sou bom e piedoso! Em sentido mais amplo, a práxis estética atua enquanto e por meio da interrupção – enquanto e por meio da interrupção mútua da práxis real e do jogo estético; enquanto

1 Traduzido do alemão por Sibele Paulino, formada em Letras Portugêses e Alemão, com intercâmbio na Universität Passau, UNI/Passau, Alemanha. Possui mestrado em Letras pela UFPR e atualmente cursa doutorado na mesma universidade.

2 Professor de Estudos Teatrais da universidade Johann Wolfgang Goethe, em Frankfurt am Main. Autor de Teatro pós-dramático.

E-mail: h.t.lehmann@fjn.uni-frankfurt.de.

e por meio da interrupção do discurso corrente pragmático e político; enquanto e por meio da interrupção dos habituais jogos de linguagem. Como consequência, duas coisas são possíveis: não lançar apenas um olhar liberto sobre a práxis por meio da arte, mas também um olhar crítico sobre uma atitude unicamente estética na arte por meio da recordação da práxis no representar [*darstellen*] estético. Na circunstância em que o potencial da arte consiste justamente nessa distância, nesse potencial de perturbação, e, com isso, também no conflito entre política e arte (inclusive entre as melhores), se a arte do mesmo modo simpatizasse com a política, então casos extremos de uma práxis direta e simultaneamente estética e política não mudariam em nada. No entanto, a interrupção por meio da arte tem que envolver, invariavelmente, o próprio fazer. A arte que rumoreja contra o existente ainda assim permanece uma parte dele e, neste sentido, é, segundo Adorno, sempre cúmplice do que ela denuncia. O estético nunca pode ser um *compagnon de route* totalmente inquestionável da práxis política, do mesmo modo não pode se afirmar pretensiosamente como o melhor e o diferente, mas cabe incorporar em si mesmo a realidade da práxis política cindida enquanto reflexão.

O acontecimento teatral oferece a possibilidade de uma “comunidade” estabelecida de forma passageira e que se manifesta, entretanto, não em uma ideologia afirmada em conjunto, mas permanece “*communauté desoeuvrée*” (Nancy). Uma comunidade sem obra, interesse comum e paradoxal das singularidades não-comuns, que permanecem separadas umas das outras e se encontram somente no interesse comum da finitude, da morte, partilhando a experiência para não poderem se encontrar. Por isso, Derrida acentuou que, no fundo, todo teatro sempre apresenta uma traição. Não é possível outra coisa que não seja trair a expectativa utópica da condição comunitária que ele desperta constantemente enquanto práxis. Volto a ver nisso uma feição da arte na obra, feição que faz a arte mover sempre com distância também quando aliada da ação política. Nenhuma aproximação ainda tão densa ao fazer ativista apaga totalmente a distância que separa o momento do

jogo e da ausência de seriedade artística da seriedade e do perigo do agir político. Aqui, certamente alguém poderia objetar que todo agir, inclusive o mais sério, pode incluir nesse sentido também um comportamento de jogo, que, portanto, ameaça dissolver a fronteira entre o fazer político e o jogo estético. Teoricamente isso é correto, porém, na prática, altera muito pouco na distinção relevante de ambas as esferas.

Então, por conta disso, teatro não tem nada a ver com ideologia e política? Muito pelo contrário, tudo depende de como se entende o conceito. O conceito corrente de ideologia – se alguém “tem” uma ideologia, é comunista ou liberal, ou talvez adepto do *occupy* – não é outra coisa que concepção de mundo, um *set* de pontos de vista e atitudes básicas. Nesse sentido, cada artista de teatro, cada espectador, pode ter uma ideologia, porém ela revela pouco do fazer e recepcionar o teatro. Assim como outros fatores do sujeito produtivo (experiências, entorno, marcas culturais), sua ideologia (pode haver mais: uma ideologia artística, histórica, social) simplesmente se dilui enquanto elemento, por exemplo no trabalho do teatro, no fazer artístico, em um texto, uma encenação, sem constituí-los intrinsecamente. A relação entre teatro e ideologia, nesse sentido, mantém-se um tema infecundo, tão insignificante quanto a procura por vestígios da biografia do artista em sua obra. Tanto os que fazem teatro, quanto os que se ocupam de sua recepção, simplesmente compartilham com todos os outros indivíduos a condição de ser na sociedade entre outros *igualmente* produtores das ideologias – e vítimas delas.

Louis Althusser, por outro lado, e não sem observações críticas, desenvolveu o conceito ainda útil de uma ideologia espontânea e “eterna”: o olhar do sujeito, a consciência humana individual, está intrincada em um tipo de ideologia “eterna”, na mesma medida em que a consciência é marcada constitutivamente por um determinado tipo de conhecimento equivocado do real. A consciência determina uma tendência para a antropomorfização. Ela tende para uma

imagem de mundo totalmente ilusória, que, de forma permanente e sistemática, compreende erroneamente a sociedade naquela maneira, de modo que sempre quer emprestar um semblante humano à frieza do inferno das estruturas e dos blocos de poder. Tomemos a crise atual: é quase impossível resistir ao turbilhão implacável que leva determinadas pessoas a serem consideradas agentes do processo que se desenvolve e, ao mesmo tempo, serem acusadas disso. É irresistível, porque de fato é politicamente correto e importante mencionar nomes e atacar de forma polêmica banqueiros ou determinados políticos. Porém acabamos por esquecer muito facilmente que, por trás de empresários ávidos por lucro, que torturam os empregados ou os levam ao desemprego, existe uma realidade sem face, o automatismo do capital e do princípio capitalista de concorrência. Esquecemos que, por trás de especuladores, há algo de um verdadeiro adversário, o que mal é acessível a uma figuração estética; o sistema monetário social que só a especulação possibilita e, por trás disso, mais abstrata ainda, a sociedade de troca na qual a atividade humana pode ela mesma, e de forma absurda, ser tratada como um produto.

Althusser fala sobre nossa consciência constitutivamente “melodramática”, pode-se dizer também uma consciência “dramática”, desde que ela constantemente personalize, dramatize e, com isso, interprete de forma equivocada e radical estruturas e processos socioeconômicos. Segundo Althusser, o teatro só pode ser “materialista” quando mostra essa ilusão – e ao mesmo tempo a desmonta – não como instrução vinda do palco, mas, no teatro de modo geral, como produção e performance de uma alteridade entre o melodrama, que perpassa a vida do sujeito, e a processualidade totalmente diferente e a presença massiva do “mundo” histórico e político. Althusser expôs tais reflexões em um ensaio clássico denominado “Bertolazzi e Brecht” e em outros textos sobre a relação entre arte e ideologia. Sua compreensão sobre ideologia se fundamenta na concepção marxista, na qual ideologia quer dizer, em outras palavras, “falsa consciência” e implica, sobretudo, os indivíduos não entenderem a si mesmos na sociedade da mercadoria e não reconhecerem o próprio pensar como expressão de interesses

de classe e alienação. Se continuarmos perseguindo essa ideia da ideologia como autoequivoco, então nos deparamos com uma problemática nem um pouco desprezível daquela da instância do eu, dito em termos psicanalíticos. Com Lacan, pode-se pensar o próprio eu como palco de um desconhecimento e autodesconhecimento radicais, como uma função do psíquico, que está sempre nutrindo a noção falaciosa de autonomia e identidade, enquanto que, na verdade, o eu é fortemente envolvido na dependência radical e se disfarça de identidade ilusória, apenas provisoriamente – sendo, portanto, sempre suscetível ao colapso. Por consequência, precisamos compreender o que o sujeito é de uma forma diferente daquela da identidade, ilusoriamente endurecida, daquilo que nos parece lugar de identidade por excelência, o lugar do eu. A observação crítica diz respeito à circunstância, em que, para Althusser, o papel também notável dos sujeitos, que se fazem presentes, protestam e agem, parece não se realizar completamente diante do processo destituído de sujeito. Nesse sentido, é preciso complementar o seu conceito. Antes, porém, ainda uma palavra sobre um outro posicionamento, que até hoje nos parece digno de nota.

Guy Debord entende como ideologia a circunstância em que as pessoas da atual “sociedade de espetáculo” permanecem desinformadas das forças propulsoras da sociedade, muito mais pela aceitação de uma posição fundamentalmente passiva de espectador, que por causa de falsas ideias. Enquanto Althusser desmonta as ilusões do sujeito, Debord ressalta como o sujeito inclina-se a uma aceitação acrítica de sua posição na e para a sociedade de espetáculo. No primeiro caso, a consequência para a teoria do teatro é a demanda de uma dramaturgia materialista, que assume a discrepância entre o olhar subjetivo e a realidade composta a-subjetivamente. No segundo caso, é a ideia de um teatro (ou de atividades parateatrais) que expõe a posição da mera observação junto de desejos e posturas problemáticas, que nesse respeito são virulentos. Entre os dois casos, produz-se um interessante paralelo se perguntarmos quais consequências resultam para o teatro dos entendimentos correspondentes a cada teoria da ideologia. Ambos os aspectos – a

mera observação e, do mesmo modo, a fantasia de um sujeito, que se encontra em uma relação com o mundo circundante semelhante àquela em que se encontra com outros sujeitos – dizem respeito à própria constituição do teatro. Se queremos pensar um teatro que se ocupa criticamente da ideologia, então ele deve ser um teatro que também tematiza a *própria* ideologia. Se o teatro deve problematizar-se como exposição e espetáculo, deve produzir situações nas quais a inocência falaciosa da observação é perturbada. Deve-se também colocar em questão os próprios constituintes básicos do teatro dramático que se solidificaram na tradição, o eu, o enredo etc.

Durante muito tempo, o drama sobressaiu-se como o gênero primoroso, que justamente tem como princípio formativo a posição central da *persona*, do indivíduo, que, na realidade, torna-se cada vez mais problemática. Enredos e decisões relacionam-se, no drama, essencialmente à esfera da intersubjetividade; a relevância do intercâmbio entre os seres humanos por meio do diálogo fundamenta a possibilidade do próprio drama. Enquanto forma, o drama já torna implícito um tipo de asserção sobre a própria identidade da *dramatis persona*. O teatro contemporâneo, no que concerne à sua possível relação com a ideologia, é colocado diante do fato de que as realidades políticas se tornaram drasticamente abstratas; os discursos públicos, por outro lado, tornaram-se uma estratégia de eficiência contínua da personificação, figuração e visualização, em suma: perseguem a dramatização. O elemento político experimenta uma constante (de)formação para o drama, para conflitos pseudodramáticos, que constantemente renovam e afixam a ideologia no sentido de Althusser. Sob tais condições, torna-se uma demanda primária para o teatro a de constatar suas chances especiais, a de não exercer justamente uma confirmação, mas uma dissolução dos simulacros dramáticos. Depois de os fundamentos “ideológicos” do drama esmorecerem cada vez mais, constituíram-se de fato novas formas, que – independente de um conteúdo “político” mais ou menos evidente – trabalham em uma percepção da realidade de forma menos ideológica nesse exato sentido. Trata-se de sujeitos que talvez sejam “multiplicidades”; de

ocorrências que não podem simplesmente ser um “agir”; de uma fragmentação do eu, que se movimenta em outras “redes” eletrônicas e se distribui nelas, que não experimenta a vida como se fosse no trajeto, marcado pelo destino, de uma personagem dramática, mas como em fases, segmentos, descontinuidades. Uma chance do teatro consiste na desconstrução do fantasma essencialmente dramático da identidade-sujeito, da ideologia primitiva. Em vez disso, o teatro pode exercer uma política de percepção, que volta a dissolver no teatro e/ou performance as fixações e determinações dentro do discurso político, ou seja, interrompe o elemento político no qual ele joga um jogo diferente do discurso ideológico, moral e político.

No teatro usual, isso ocorre excepcionalmente, e a experiência de tais “exceções” se faz, na maioria das vezes, em momentos menores, de certo modo “íntimos”, em que as possibilidades do teatro de ser um encontro são esgotadas, no qual eu me torno espectador e participante ao mesmo tempo. A exemplo de Akira Takayama, em Tóquio, que depois de Fukushima não fez mais teatro, mas se engajou imediatamente no movimento antinuclear com uma ação artística. Ou a exemplo de Laila Soliman, do Egito. Em seu trabalho *No time for art 1*, os participantes tornam-se atores de modo a cada um deles simplesmente ler em voz alta uma exigência de ação judicial contra os assassinatos cometidos pela polícia no Cairo: recordação – das vítimas, mas também da responsabilidade partilhada daqueles que assistem. Paradoxalmente, reconhece-se a necessidade do teatro justamente quando ele mesmo se coloca em questão de forma radical, como em tais trabalhos. Ele renuncia ao *show*, à representação, e se torna um processo experimentado em conjunto que é, ao mesmo tempo e distintivamente, quase política e arte e, no entanto, mantém a distância de uma ação verdadeiramente política. Durante o Festival de Tóquio, no ano anterior, vivenciei o *Zeitgeber [Timer]*, um trabalho curioso de Takuya Murakawa: durante exatamente uma hora, Shuzo Kudo, um ator não profissional, e sim um real ajudante de deficiente, mostra-nos seu trabalho diário para ajudar uma pessoa quase que totalmente parálitica. Sobre o palco praticamente vazio, encontram-se apenas duas cadeiras dobráveis, um microfone e um



aparelho de som na frente, na boca de cena. Detalhe: o deficiente não está ali. O diretor vem para a frente e pede para que uma mulher do público se candidate para vir atuar no palco. Assegura que ela não precisa fazer nada, somente dizer uma vez uma frase bem simples. De fato, depois de hesitar um pouco, aparece uma jovem que assume o “papel” do deficiente no palco. Todos ficaram apreensivos pelo fato de que haveria ali um teatro didático e moralista, um documentário “em movimento”, como a televisão nos traz a toda hora. Mas nada disso aconteceu.

Pois essa apresentação erige-se para além do ato de documentar. Kudo mostra tudo com total objetividade e sobriedade. As ações, mesmo as mais “embaraçosas”, como ajudar no banheiro e limpar o paciente, simplesmente são mostradas com uma tranquilidade radicalmente despreziosa. E, ao mesmo tempo, todo o processo era e permaneceu: teatro. Não se converteu em uma conclamação político-moralista. O teatro fala mostrando-se – e silenciando. A linguagem, com suas lacunas, é com isso um elemento poderoso: um exemplo é quando o ajudante passa repetidas vezes pelo alfabeto, letra por letra, até que o deficiente confirme o sinal por meio de um movimento da pálpebra – sua única possibilidade de movimento – e, assim, som por som, consiga transmitir ao ajudante seu desejo por uma determinada comida. O título *Zeitgeber* (curiosamente, alemão) se verifica. O teatro expôs a administração do tempo em prol do outro, não um trabalho com um objetivo produtivo, também não um “trabalho imaterial”, como ele vem sendo recentemente tematizado em análises marxistas, e sim trabalho como atividade humana vital, que tem em si mesma seu propósito enquanto moção da vida humana com o outro e em prol do outro. E a pessoa do público que atuou no palco corroborou nossa identificação com ela enquanto espectador e era de certa forma nossa representante. Uma “estética” implicitamente política, crítica viva das formas capitalistas vitais.

No campo do estético, e aqui particularmente do teatro por

causa de sua amálgama de processo real e esteticamente pensado, as normas, estruturas, valores de uma sociedade, e dizendo como Judith Butler, sua “inteligibilidade cultural”, podem – “heterotipicamente” no sentido de Foucault – ser expostas a uma comoção, suspensão e questionário. Onde isso acontece, podemos falar de uma estética do risco. Não apenas por causa do risco de ofensa e de transgressão contra as convenções religiosas ou urbanas, contra a sensação de vergonha, mas porque devem pertencer ao objeto da comoção também as normas, valores, posicionamentos, que possuem aqueles que praticam a resistência. Como dito antes, teatro, arte, nunca pode, por isso, ser sistematicamente um aliado não problemático da práxis, mas mantém-se sempre compreendido em uma bipartição, que assim foi expressa pelo revolucionário Kurt Eisner, em 1919, de forma simples mas esclarecedora: como cidadão, o artista deve ser socialista, mas como artista, deve ser anarquista. Ou seja, deve realizar e carregar em si mesmo uma cisão e, como pensava Artaud, talvez até mesmo às custas de uma autotraumatização por meio da cisão.

Na realidade, um teatro só é profundamente condenável moral e politicamente quando é inofensivo. Quando não causa dor. Quando nos satisfaz como pessoas cultivadas. Pois essa “cultura” é a que quer esquecer a catástrofe na qual quase todos os corpos desse mundo se encontram objetivamente. Cabe à arte assumir o risco de fazer algo nos tocar – de forma dolorosa, embaraçosa, assustadora, perturbadora – algo esquecido, desmentido, que não emergiu na superfície da consciência. Contudo, acusações “morais” (na verdade profundamente amorais) são constantemente lançadas justamente contra aqueles artistas que querem sair da superfície e provocar inquietações nos porões da cultura.

Apenas colocando a si mesmo em questão o teatro chega às redescobertas. Com frequência, sua autonomia estética hoje é colocada em questão com notável radicalidade. Vivenciamos o surpreendente *come back* de muitos motivos já engavetados do

teatro: testemunho, o tema (político), o engajamento, a moral, a indignação, a provocação, o espaço público alternativo. Um teatro “mundializado” responde à globalização e tematiza diretamente as relações em todo mundo e, em parte, torna-se elemento de movimentos de protesto. Respeita-se muito mais a encenação não espetacular de testemunhos assustadores sobre Ruanda, por trás das quais há uma pesquisa real, que um “teatro” de ficção sobre tais temas ainda que experiente e bem-sucedido. Em novas formas de ação, o teatro mergulhado no seu tempo procura o tema político e sempre se torna quase que um só com a assembleia de espectadores. Com frequência cada vez maior, o teatro se move deste modo na periferia, até mesmo no campo do acionismo. Quando uma pintora usa novas obras para tematizar a valorização de suas imagens por um banco; quando Hans Haacke torna público os sigilos comerciais, de como as próprias empresas veem seu investimento em arte; quando Rimini Protokoll traz à tona o *show* da reunião de acionistas em forma artística; quando o reverendo Billy realiza ações de protesto na Starbucks ou no banco Deutsche Bank; quando os Yes Men expõem a ideologia da elite empresarial: em todos esses casos, os artistas desempenham o papel de atores sociais. O teatro convida para uma assembleia, que tem seu caráter modificado – assim como o público do Grupo Ligna que se torna “produtor” das ações enquanto *smart mob* na estação de trem ou no shopping center, ainda que ao mesmo tempo sejam vigiadas as áreas nebulosas de fronteira que envolvem o permitido.

O *come back* de uma politização reage à volta gradual e sinistra na esfera política de crenças mortas há muito enterradas: a despedida silenciosa do primado da democracia (pensamos aqui no horror polido da casta política, quando o primeiro-ministro grego deixou seu povo decidir sobre uma questão de destino; na fórmula sobre a democracia “conforme o mercado” que chegou ao ápice; naquilo em que rege um poder de disposição, que mal é tolerado e ainda se afirma autoritariamente, ou seja, naquilo em que quase não há limite, em que esse poder causa estragos na maioria das vezes: no capital financeiro). O discurso público desfigura totalmente a realidade –

publicou-se a salvação dos créditos bancários como salvação dos gregos – enquanto que, ao mesmo tempo, o darwinismo social celebra de forma variada sua ressurreição neoliberal ou é possível ouvir novamente os ideologemas norte-sul tingidos de cor racista. Esse é o contexto em que surge na atualidade a questão sobre novos tipos de amálgama de arte e ativismo; espalham-se conceitos como ativismo (em vez de ativismo); a diversidade das formas de práxis mal são reconhecíveis e nem são simplesmente arte, nem política em sentido usual. Procuro refletir sobre as questões aqui colocadas com a ajuda de uma polaridade da estética da resistência e estética da revolta.

O monumental romance épico de Peter Weiss faz jus a seu título e é uma das mais significativas manifestações de uma: *Estética da resistência*. Ele atribui à arte um papel absolutamente complexo no contexto da resistência. Depois de quase mil páginas, o final fulminante do livro volta a colocar o leitor diante do friso de Pérgamo, cujo retrato foi o que iniciou a obra, e retoma o fato de que a figura do herói Hércules está *faltando* ali: ao lado das esculturas no friso do Museu do Pérgamo, que mostra a batalha entre deuses e titãs, a personagem de Hércules, com a pele de leão e como possível salvador e libertador, aparece apenas de forma lacunar. Por isso, no final de *Estética da resistência*, há uma imagem da resistência, que finalmente tem êxito, ou é possivelmente exitosa, somente como a *recordação de um futuro possível do passado*. Estética da resistência significa, aqui, sobretudo recordação da resistência – bem como declaração de um subjuntivo, de uma possibilidade, cujo acontecimento é tudo menos certo. Seria o momento de os seres humanos não esperarem mais pelo salvador, um momento de uma esperança – insegura. Weiss: “(...) e tendo ficado cegos pela luta extensa aqueles que se aprumaram para o alto, também cairiam uns sobre os outros, se estrangulariam e se esmagariam, quando no alto arrastando pesadas armas, passaram um por cima do outro e se dilaceraram, e Heilmann citaria Rimbaud, e Coppi diria o manifesto, e um lugar na multidão ficaria livre, a pata do leão seria ali pendurada, tangível a cada um, e se lá embaixo não renunciassem uns aos outros, não veriam mais a pata da pele do

leão, e nenhum assinalado viria preencher o lugar vazio, eles mesmos deveriam se tornar senhores dessa pegada única, desse movimento que vem resgatando lá de trás e impulsionando para frente e com o qual poderiam finalmente varrer para longe a pressão terrível que pesava sobre eles.” A imagem artística da resistência requer uma estética no subjuntivo que se volta mais para a memória do passado do que para a esperança do futuro, a ser alcançado ele mesmo de maneira superficial. A imagem dos que estão “lá embaixo” sempre caindo uns sobre os outros, e assim frustrando a libertação, não se apaga na imagem de desejo dessa libertação. Uma vez Weiss anotou em 1973 a seguinte frase: “A importância extraordinária que teria tido o anúncio de uma unidade de ação para o movimento trabalhista alemão.” (NB 250) O subjuntivo aparece aqui como uma estética da resistência, que o monumental *Estética da resistência* de Weiss também tornou realidade (por que não fazer em algum pavilhão uma leitura performática de toda a obra para a qual se pudesse ir e vir, dia e noite?) Dessa forma é possível pensar a estética da resistência que interroga a história, como diz Walter Benjamin, tendo em vista seu futuro perdido e não aproveitado, e se opõe ao terror da linha do tempo, o tempo homogêneo da história dos vencedores de todos os tempos. Em vista da negação e do recalque, do confortável esquecimento e da denúncia subsequente dos movimentos de resistência, o teatro, a arte, não podem esquecer ou minimizar sua tarefa essencial, qual seja a da reflexão “reflexiva”, pausada, interrompida, e da recordação da resistência, que existiu apesar de tudo. Estética da resistência, nesse sentido, também não pode renunciar a favor da estética ativista da revolta.

Mas ela também existe. Como disse anteriormente, de modo algum vou empreender a tentativa de retratar aqui um panorama desse *creative practices*, que há muito se desenvolve mundo afora no contexto do movimento social: videoartistas e fotógrafos colocam-se à disposição; *street art* cria novos espaços públicos para o protesto. Narrativas de detenção e revolta são reunidas no Cairo e retrabalhadas teatralmente, sem mencionar canções de luta e *slogans*. Tentativas de novas formas de auto-organização se comprometem com intervenções

diretamente ativistas/“ativistas” e com procedimentos estéticos da recordação e da contenção, tal como tentei subsumi-los sob a palavra-chave “estética da resistência”. Mas, também nos momentos da real insurreição política, o motivo estético não se perde. Crítica à globalização e zapatismo no México, as longas ocupações do *Ocuppy* e “piquetes de greve”, piqueteros na Argentina, movimento de 15 de maio, “movimiento 15-M” na Espanha, *Real democracy now!* E uma canção na Igreja da Redenção: “Mãe de Deus, ó Virgem Maria, expulsa Putin! Expulsa Putin, expulsa Putin!... O chefe da KGB é seu santo supremo... Lama divina, lama, lama”.

Em todo lugar, tanto regimes autoritários quanto democráticos ameaçam vender sua substância democrática – solidariedade social, crítica livre e autocrítica – aos mecanismos de mercado; nos contextos do ativismo, surgem novas formas de expressão artística; velhas formas da agitação e autoencorajamento são revitalizadas. Fica patente designar esses movimentos periféricos com léxico deleuziano, que já ofereceu ao “império” de Hardt/Negis os principais suportes para conceitualizar subjetividade para além dos modelos de pensamento logocêntricos convencionais e pensar de outro modo o *ping pong* dialético e mortal entre o coletivo e o individual. Uma coisa é certa: essas articulações entre política, ativismo e arte encontram-se com os desenvolvimentos nas próprias artes, nas quais a dissolução dos gêneros tradicionais, por exemplo do teatro, já por motivos artísticos imanentes não ocorrem em nome da política.

Na “estética da revolta”, a ação estética é diretamente ação política, quando, por exemplo, é ligada a uma infração, transgressão de leis ou de proibições. Na estética da resistência, a consciência política reflete suas dúvidas artisticamente, sua história, seu possível fracasso, as perguntas não respondidas com as quais todo fazer político se ocupa. Na estética da revolta, a arte participa diretamente de um movimento político. Büchner escreveu *A morte de Danton* (estética da resistência) e *O mensageiro de Hesse* (estética da revolta) quase que

ao mesmo tempo. Não se pode nem denunciar a estética da resistência somente como contemplação passiva e potencialmente triste, pois com urgência requerem-se seu trabalho na expressão humana e sua cesura de *todo* agir; nem se pode condenar irrefletidamente a estética da revolta como arte pragmática e mediana.

Antes talvez fosse possível pensar em uma cronologia ordenada: primeiro vem a resistência, depois a revolta. Hoje vemos que ambos acontecem simultaneamente, como nessa tradução livre de *Hamlet-máquina*, de Heiner Müller: “A revolta começa com um passeio. Contra o sistema de trânsito durante o período de trabalho. A rua pertence aos pedestres. Aqui e ali, derruba-se um carro.” O elemento político de uma estética da resistência hoje se reúne com a teorização do político como a que Jacques Rancière empreende, antigo aluno de Althusser, que se distanciou dele, mas levou consigo certa condição abstrata do discurso daquela doutrina. Para ele, o elemento político da arte consiste no trabalho a longo prazo da redistribuição do sensível, do campo da percepção, alteração do terreno do visível e do invisível – o que, ao fim, pode parecer uma reformulação da noção clássica da função artística e, por consequência, requer definição precisa e palpável. Uma estética da revolta poderia se referir, por exemplo, ao que Alain Badiou define como elemento político por meio do gesto do começar. Pode-se pensar ambos os aspectos em concomitância. Talvez como estética da distância?

Nos achados estéticos das mais novas formas de práxis na arte e no teatro, a revolta pode se tornar partícula de uma estética da resistência; nas formas ativistas, a estética da resistência pode ser *suprassumida*. Como, sob quais condições, qual consequência, é sempre uma decisão concreta – a depender do tempo, lugar, instituição. Isso aparece em Buenos Aires diferentemente de Cairo; em Tóquio diferentemente de Berlim. Não cabe encontrar declarações gerais sobre isso, apenas comentar o que o teatro faz, de um modo ou de outro. Aqui, importa a reflexão de que não pode

haver alternativas singelas. Estética da revolta, na qual os artistas se tornam diretamente atores políticos e sociais, oferece-se hoje de diversas maneiras, ela também é legítima enquanto arte. Mas arte, que não participa desse modo da revolta, deve manter uma distância maior enquanto estética da resistência, ou seja, deve sempre guardar uma diferença genuinamente estética.

**ABSTRAKT**> Wir werden als erstes rekapitulieren, was man im allgemeinen über das Verhältnis von Politik, zumal Ideologie und Theater sagen kann, sodann die Frage aufwerfen, in welcher Weise Theater sich zulänglich nicht anders als durch eine gewisse Ästhetik des Risikos und sogar eine Art von Verrat behaupten kann. Kunst und Theater müssen nämlich gerade auch dort, wo sie als *compagnon de route*“ der politischen Aktion verstanden und so praktiziert werden, einen Abstand, ja ein Konfliktverhältnis zur eigenen Parteinahme und Überzeugung, zum eigenen Denken unterhalten. Diese These möchte ich sodann in das Spannungsfeld zwischen einer Ästhetik des Widerstands und einer Ästhetik des Aufstands rücken.

**SCHLÜSSELWORT**> theater; politische Ideologie.

**ABSTRACT**> In this paper we intend to review what we can say, in general lines, about the relation between politics, mainly ideology, and theater. Then we bring the topic about how theater can support itself appropriately by means of an Esthetic of Risk or even some kind of betrayal. Right there where theater and art are understood as *compagnon de route* of politic action, they must maintain a distance, a conflict relation with their own conviction and party position, with their own way of thinking. In the end, we take this discussion to the area of conflict between an esthetics of resistance and an esthetics of revolt.

**KEYWORDS**> theater; political ideology.