

VINICIUS TORRES MACHADO
JOÃO PEDRO FERREIRA DOS SANTOS

FORMAS DE REPRESENTAÇÃO E POLÍTICAS DO ESPAÇO: TEA- TRALIDADE E DEMOCRACIA

Resumo



Este artigo tem por objetivo contribuir com o debate acerca da representação e da estrutura de comunidade, elementos que estão no centro das formulações sobre teatro e democracia. Para tanto tentamos inserir a cena nas contendas éticas e políticas de contextos de emergência de ideais democráticos, de modo a investigar possíveis relações entre as formas de representação e as políticas do espaço na teatralidade e no Estado Democrático de Direito brasileiros e contemporâneos.

Palavras-chave:

Representação. Teatralidade. Democracia.

FORMAS DE REPRESENTAÇÃO E POLÍTICAS DO ESPAÇO: TEATRALIDADE E DEMOCRACIA

VINICIUS TORRES MACHADO¹

JOÃO PEDRO FERREIRA DOS SANTOS RIBEIRO²

¹ Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo e docente da Universidade Estadual Paulista. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6334-2492>. Email: vinicius.t.machado@unesp.br

² Ator, arte-educador e produtor, Bacharel em Teatro pela Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH) e Mestrando em Artes pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6894-7450>. Email: jp.fsribeiro@gmail.com

Para além de uma dicotomia empobrecedora sobre o conceito de representação, anunciando o seu fim, em um tom apocalíptico para uns ou libertador para outros, pode-se dizer que um nível de representação sempre ocorre em quaisquer trabalhos artísticos. Isso porque, se a ideia de representação implica uma correspondência entre dois conjuntos, toda realização artística, enquanto pode ser vista como tal, será uma construção por sobre a vida, um recorte de tempo ou espaço que faz assim uma referência a ela. Arthur Danto (2005), aponta que a arte e a linguagem nos fazem relativizar a própria vida ao construir uma outra camada por sobre a realidade que: faz referência a ela e que nela atua, isso mesmo em trabalhos que são mais abertos ao acaso.

No que diz respeito à teatralidade, a representação é um fator fundante. Nela, o agente da cena (ator, intérprete etc.) sobrepõe à própria individualidade um outro ser representado. Toda representação envolve um representante que em determinado contexto, estará pelo representado³. Mas em um qua-

³ Etimologicamente, “representar” tem origem no latim *repraesentare*, vocábulo formado por uma dupla prefixação: *re-* é prefixo de intensificação, designa, no caso uma repetição; *prae-*, por sua vez, indica uma anterioridade no tempo e no espaço; ambos derivam o verbo primitivo *esse*, que designa “ser”, “estar” ou “existir”. Disso podemos depreender que representar é colocar algo que ocorreu em um determinado tempo-espaço em um outro tempo-espaço.

dro, por exemplo, a tela em branco, a princípio deve ser preenchida pelo representado e embora já traga em si suas próprias significações, ela não tem uma individualidade declarada como o agente na cena teatral o tem. Assim, em uma gradação máxima de representação, o agente em uma obra teatral deve usar suas próprias características, recobrir ou ainda apagar (como pode) essa individualidade (já significativa) para que seja capaz de representar outros que não ele. A máscara, por exemplo, símbolo máximo da teatralidade, é a ferramenta que deixa óbvia essa operação de se encobrir a individualidade por um outro fictício. Sobre o que Fèral pontua:

[...] a teatralidade é como um ato de transformação do real, do sujeito, do corpo, do espaço, do tempo, por isso um trabalho no nível da representação, um ato que implica o corpo, uma semiotização dos signos; a presença de um sujeito que põe no seu lugar as estruturas do imaginário através do corpo. (FÉRAL, 2004, p. 104).

No teatro dramático, normalmente, a totalidade da representação é oferecida ao espectador por meio da fábula. Essa fábula é construída a partir do desenvolvimento dos caracteres e o entrecruzamento dos mesmos em diversas situações. O espectador então, a partir da leitura das ações dos caracteres apresentados, tendo em vista o objetivo que estes querem alcançar, exercitará a capacidade de dar certas características éticas para aquilo que vê em cena. As ações em função de um objetivo estabelecem a qual fim um caráter tende ou evita em determinada situação. Dizemos, tal caráter é sádico, tal caráter é mesquinho etc. não somente a partir do que ele faz, mas a partir das relações de suas ações com seus objetivos. Por isso, quando essa operação de reconhecer a somatória de traços éticos de um caráter é oferecida de modo muito direto ao espectador, o problema ético e político da forma dramática não é instaurado. Vê-se aí que toda a problemática gira em torno da leitura da representação instaurada.

Desde a tragédia grega, a fábula teatral servia para que a *polis* pudesse compreender, a partir da leitura de caracteres e situações, as decisões tomadas e, conseqüentemente, as relações de culpabilidade numa sociedade que passava a se organizar saindo de uma relação mítica para uma maior responsabilidade individual pelas ações. Nesse sentido, podemos dizer que a representação teatral tinha como fundo um debate jurídico e social:

O momento da tragédia é, pois, aquele em que se abre, no coração da experiência social, uma distância bastante grande para que, entre o pensamento jurídico e social de um lado e as tradições míticas e heroicas de outro, as oposições se delineiem claramente; bastante curta, entretanto, para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e para que o confronto não deixe de efetuar-se. (VERNANT, 2004, p. 4)

O modelo de teatro representativo que conhecemos nasce justamente em Atenas, no mesmo período da consolidação do Estado democrático pré-moderno⁴, e está a ele intimamente ligado. “A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos jurídicos políticos”, nos aponta Vernant (2004, p. 10). Pickard-Cambridge (1968) pontua inclusive que nos palcos dos festivais em que figuravam as tragédias, por exemplo, também eram organizadas assembleias políticas ao fim das Grandes Dionisíacas. Ter em um mesmo espaço onde se vê e se critica as ações teatrais, a presença de discursos políticos em assembleias e as tomadas de decisões de um povo, é um fenômeno interessante que molda essa íntima relação entre representação teatral e representação política para o cidadão ateniense do século V a.C.

Embora não seja o intuito aqui diminuir o fenômeno da democracia grega a poucas linhas, é importante dizer que o modelo democrático com origem na Grécia Antiga tinha por

⁴ Em Atenas, em 508 a.C., Clístenes lidera uma revolta popular que termina por depor e exilar o último tirano, Hípias, e promove uma série de reformas, na continuidade do que já haviam apontado os legisladores Drácon e Sólon, que terminam por implementar naquele território a chamada democracia dos antigos.

base a proposta de um autogoverno em que as decisões políticas eram tomadas em praça pública, mediante votação aberta e direta de todos os cidadãos. É o que convencionou-se chamar de democracia não representativa. Contudo, cabe apontar que o conceito de cidadão era bastante restrito nesse contexto, e compreendia apenas indivíduos do sexo masculino, livres, maiores de dezoito anos, atenienses e filhos de pai e mãe atenienses. A simbiose entre vida política e vida religiosa na sociedade grega antiga é o que justifica esse recorte. “O cidadão era reconhecido por sua participação no culto da cidade, e dessa participação provinham todos os seus direitos políticos e civis.” (COULANGES *apud* RANIERI, 2013, p. 38). É, pois, evidente, que nesse contexto a liberdade individual é anulada em função de uma representação social que tem como intermediária a religião:

A religião, que dera origem ao Estado, e o Estado que sustentava a religião apoiavam-se mutuamente, sustentavam-se um ao outro, e formavam um só corpo; esses dois poderes associados e perfeitamente unidos constituíam um poder quase sobre-humano, ao qual a alma e o corpo se submetiam igualmente. (*Idem*)

Ademais desse conceito restritivo de cidadania, que implica *per se* um caráter representativo ao exercício da política⁵, a representação teatral instituía uma outra problemática para a representação política, ao colocar em questão a identidade de quem fala. A representação teatral ao encobrir a individualidade do ator por um outro (um governante como Creonte, por exemplo) confundia os lugares da fala e do corpo. A fala não pertence àquele corpo que está

ali, mas a um outro, ao qual este corpo remete. Durante o século IV a.C. esta tensão fica ainda mais evidente com a profissionalização do trabalho do ator e falas de heróis na boca de classes menos abastadas⁶.

Esta confusão do lugar da fala e do corpo é um dos pontos centrais que leva ao questionamento platônico ao teatro, na obra *A República* (2017). Ao dizer que o teatro ensinaria a mentir, o filósofo coloca em debate uma forma artística nascente que confundiria o lugar de quem fala. Segundo Rancière (2005), contrário ao teatro, Platão defenderá a dança comunitária, como forma artística que não opõe o corpo e o representado.

Esse pensamento, aparentemente anti-teatral, só vai ser relativizado quando Aristóteles retira o foco do teatro na cena apresentada, espaço onde se operam as confusões entre os lugares da palavra e do corpo. O autor, ao concentrar-se no texto escrito, distancia a palavra do evento teatral, ou seja, distancia-a do espaço onde poderia se operar a mentira. Além do fato de que a cena teatral havia perdido sua força em Atenas no momento em que Aristóteles escreve *A Poética* (1996), o objetivo do autor é dar uma valoração positiva à tragédia, concentrando seu foco na escrita e no poder de a peça provocar a catarse, mesmo quando apenas lida. Nessa manobra, Aristóteles passa ao largo das questões entre as posições das palavras e do corpo que confundiam as relações entre representação teatral e representação democrática. Teatro não precisa ser visto como uma palavra ilegítima àquele corpo (mentira), porque a necessidade do corpo foi suprimida. A distância entre a palavra e o corpo opera agora na relação entre o texto literário e o corpo do autor, mas

⁵ O recorte operado e justificado que limita o exercício da cidadania a apenas uma parcela da população cria demandas que aquele que o detém necessita manifestar, como a capacidade de ir ao culto, por exemplo. Desta feita, pode-se dizer que atividade política representava uma capacidade de atividade religiosa. Ademais, cumpre observar que mesmo que excluídos da vida política ativa, mulheres, crianças, estrangeiros e escravos compunham o corpo social e sobre eles também recaíam as decisões tomadas pelos órgãos jurídicos, legislativos e administrativos; apesar de não tomarem parte ativamente das decisões, integravam o conjunto que era representado na assembleia pelos cidadãos.

⁶ Durante o século V a.C., a era de ouro da democracia ateniense e dos grandes festivais, a atuação era uma atividade não profissional e restrita aos cidadãos de família mais abastada, que tinham tempo e disponibilidade para se dedicar a esta atividade não remunerada. Segundo Easterling (2008), esse cenário começa a se alterar a partir do momento em que é instituído o prêmio em dinheiro para atores nos concursos de tragédia, bem como doravante a organização de concursos de tragédia fora da Ática, o que propicia o desenvolvimento de um mercado competitivo para atores itinerantes.

esta é uma problemática literária e não especificamente teatral.

Aristóteles redefine o lugar político da tragédia ao isolá-la do contexto da democracia dos antigos, trazendo também novas problemáticas ao universo da representação, como aponta Rancière:

Tomemos o exemplo da cena trágica. Para Platão, ela é portadora da síndrome democrática ao mesmo tempo que do poder da ilusão. Isolando a *mimeses* em seu espaço próprio, e circunscrevendo a tragédia em uma lógica dos gêneros, Aristóteles, mesmo que não se tenha proposto a isso, redefine sua politicidade. E, no sistema clássico de representação, a cena trágica será a cena de visibilidade de um mundo em ordem, governado pela hierarquia dos temas e a adaptação, a esta hierarquia, das situações e maneiras de falar. (RANCIÈRE, 2005, p. 24)

A questão da representação teatral e sua relação com a representação política volta a estar em debate na fundação do Estado democrático moderno, que tem sua origem no século XVIII, mais especificamente nas lutas contra o absolutismo, sobretudo através da afirmação dos direitos naturais da pessoa humana. O Estado democrático moderno tem fundamentos e instituições diversos do Estado democrático pré-moderno ateniense, apesar da ideia de governo do povo ser comum a ambos os tipos; o que as diferencia, de fato, é a abrangência da noção de povo. Dado isso, somado ao fato de que o Estado aqui tem proporções consideravelmente maiores que a *polis* grega, à democracia moderna necessitam ser incorporados o ideal de participação popular e o paradigma representativo como características fundantes. O passo decisivo em direção a essa consolidação teórica é dado com John Stuart Mill, em sua obra *Considerações sobre o governo representativo* (1980):

[...] é evidente que o único governo capaz de satisfazer inteiramente todas as exigências do estado social é aquele em que o povo todo participe [...]. Todavia, desde que é impossível

a todos, em uma comunidade que exceda a uma única cidade pequena, participarem pessoalmente tão só de algumas porções muito pequenas dos negócios públicos, segue-se que o tipo ideal de governo perfeito tem de ser o representativo. (MILL *apud* RANIERI, 2013, p. 38)

Apesar da grande influência jusnaturalista⁷ nesse movimento, os pensadores alinhados a essa corrente não chegaram de fato a propor a adoção de governos democráticos, tendo alguns, a exemplo de Rousseau, externado sua descrença neles. Para ele, a democracia convinha apenas aos pequenos Estados, de povos menos numerosos e costumes mais simples; ao passo que a representação se tornasse demanda, o sistema estaria corrompido, uma vez que o homem constrangeria a vontade geral por meio de seus interesses individuais. “*Se existisse um povo de deuses, ele se governaria democraticamente. Tão perfeito governo não convém aos homens.*” (ROUSSEAU *apud* DALLARI, 2009, p. 147)

O mesmo debate acerca da representação também acomete o teatro do século XVIII. As figuras centrais aqui são Dennis Diderot e o mesmo Jean Jacques Rousseau. Diderot produz e disserta sobre o que ficou conhecido posteriormente, devido ao trabalho do teórico alemão Peter Szondi (2004), como drama burguês, ou seja, uma série de gêneros intermediários entre a tragédia e a comédia produzidas no século XVIII com objetivos morais e pedagógicos. Esse conceito é dado pelo autor para aglutinar obras diversas que tinham em comum o intuito de procurar representar características, formais e conteudísticas, de uma burguesia nascente no século XVIII. Essa burguesia, oprimida pela nobreza e, portanto, muito diferente da burguesia do final do séc. XIX, buscava uma forma de se representar nos palcos de sua época, contrapondo-se ao classicismo como forma de representação da aristocracia.

Para além de todas as questões relacionadas às revisões d’*A Poética* de Aristóteles, o

⁷ “De acordo com a doutrina jusnaturalista, existem direitos naturais, inatos, inerentes à qualidade humana de seus titulares, que não têm como fonte o Estado. Tais direitos, por prescindirem do Estado, diferem do direito positivo, sendo-lhes anteriores e superiores. Em síntese, são direitos absolutos, imutáveis e atemporais.” (RANIERI, 2013, p. 236)

que nos interessa aqui é que em seu *Discurso sobre a poesia dramática* (2005), Diderot argumenta a favor de uma representação doméstica e comum, livre das formas e abordagens clássicas, de modo que o espectador se identifique e o teatro cumpra sua função esclarecedora ao ser humano:

As peças honestas e sérias sempre terão êxito, mas certamente sobretudo entre povos corrompidos que em outra parte. Indo ao teatro poderão safar-se da companhia dos perversos que os cercam; é lá que encontrarão aqueles com quem gostariam de viver; é lá que verão a espécie humana tal qual é, reconciliando-se com ela. (DIDEROT, 2005, p. 41)

Rousseau, por sua vez, assim como o faz com a democracia representativa, rechaça o drama sob a pecha de cena privatizada incapaz de mudar qualquer coisa. Como bem aponta Franklin de Mattos, para Rousseau, o teatro se limita a repor em cena a sociedade que o põe: “Não foi a cena que tornou os gregos virtuosos, ela apenas espelhava algo que existia de antemão” (ROUSSEAU *apud* MATTOS, 2009, p. 17). Rousseau acusa o drama, na contramão do teatro grego, de segregar e nega qualquer valia da representação teatral. Em sua *Carta a d’Alembert* (2015) ele afirma:

Não adotemos esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro; que as mantêm temerosas e imóveis no silêncio e na inação; que só oferecem aos olhos biombos, pontas de ferro, soldados, aflitivas imagens da servidão e da desigualdade. Não, povos felizes, não são essas as vossas festas! É em pleno ar, é sob o céu que deveis juntar-vos e entregar-vos ao doce sentimento de vossa felicidade! (ROUSSEAU, 2015, p. 157)

Essa conceituação histórica de dois momentos específicos, mas fundantes da experiência democrática, quais sejam o século V a.C. em Atenas e o século XVIII sobretudo na França e na Inglaterra, serve para constatar aqui que os questionamentos acerca da representação política e da representação teatral estão muitas vezes conectados. O próprio propósito do teatro de reunir cidadãos em função de um mesmo

objetivo (a cena) já o insere na política da comunidade, ao que Guenon conclui:

O teatro é, portanto, uma atividade intrinsecamente política. Não em razão do que aí é mostrado ou debatido - embora tudo esteja ligado - mas, de maneira mais originária, antes de qualquer conteúdo, pelo fato, pela natureza da reunião que o estabelece. O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição, ‘física’, por assim dizer, como assembleia, reunião pública, ajuntamento. O objeto da assembleia não é indiferente: mas o político está em obra antes da colocação de qualquer objeto, pelo fato de os indivíduos se terem reunido, se terem aproximado publicamente, abertamente, e porque sua confluência é uma questão política. (GUENON, 2003, p. 15)

Por isso, enquanto sujeitos históricos, é importante compreendermos quais as possíveis relações entre as formas de teatralidades contemporâneas e as questões da representação no Estado democrático brasileiro.

Muitas vezes as relações entre teatro e sociedade são observadas dentro de uma dinâmica de forma e conteúdo, tomando o teatro como evento já circunscrito dentro do que se convencionou chamarmos de drama e que de fato tem sua hegemonia bem institucionalizada tanto na Grécia Antiga quanto nas formas europeias pós-renascimento, com seu auge em todas as formas rígidas do classicismo francês. A forma teatral é caracterizada por um acontecimento em que uns observam outros. As relações entre forma e conteúdo tendem a manter esse modelo alterando o que é apresentado para o público que observa. As mudanças são consequentes reformulações dentro das revisões possíveis das formas dramáticas, épicas e líricas dentro da teoria dos gêneros literários. Vê-se aí que o conceito de teatralidade assume uma forma muito específica e parece difícil colocarmos dentro dos parâmetros dos gêneros literários outros eventos que na história do teatro ficaram à margem, como os *ludi* romanos, os festivais medievais de cavalaria, as festas populares, etc. Mesmo *A Poética* teve de seguir a ideia de que o trabalho do teatro não estava inserido dentro o

evento geral da Grande Dionisiaca. No entanto:

[...] devemos lembrar que o teórico de que estamos falando [Aristóteles] foi o analista original do teatro ateniense e autor de *Produções e Vitórias Dionisiacas* (bem como de *Sobre tragédias*), no qual, na antiguidade, todos os trabalhos sobre a história do drama foram baseados. Além disso, devemos nos perguntar se Aristóteles deveria ou poderia classificar a tragédia, não como épica, como uma espécie de poesia, mas como “esportes do espectador” ou “política do espectador”, como gênero, ou seja, o que ele deveria inventar para o propósito? Afinal, os dramaturgos se autodenominavam poetas, assim como todos os outros autores da antiguidade.⁸ (SIFAKIS, 2013, p. 48)

Se Aristóteles seguiu o que se nomeou, posteriormente, como a teoria dos gêneros literários, contemporaneamente essa mesma ferramenta teórica parece ter perdido a capacidade por sobre o objeto teatral quando novas formas, fora do padrão daquilo que se convencionou a chamar de teatro, passaram a surgir no fim do século XX e início do século XXI e que questionavam o próprio lugar da teatralidade e da representação.

Esse processo gestado desde o surgimento das tendências chamadas antiteatrais modernistas no início do século XX, a partir das experiências da performance, acabaram por colocar em questão a própria teatralidade e sua insistência representativa, retomando por vezes algumas linhas de espetacularidade que na história moderna ficaram circunscritas às variedades, ao circo, às festas populares etc., em que o encontro e o acontecimento gerado era mais importante do que a representação mimética.

A vinculação da arte com a vida desde as vanguardas estéticas do século XX possibilitaram a criação de obras que não partem mais do princípio de se separarem da realidade como se fossem um segundo momento da criação. Na esteira desses pensamentos, vemos surgir nos

últimos anos uma forma de criação que deixa de ter no ato de espetação, na separação daquele que representa frente a outros que o observam, o modelo único da forma teatral.

Partindo das ideias de teatro convivial de Jorge Dubatti (2014) e de arte relacional de Jacques Rancière (2005), pode-se analisar de que maneira o ato coletivo contempla novas formulações. Poderíamos pensar a partir de Rancière em novas formas de rearranjo entre palco e plateia em que não mais delimitaríamos um espaço para a plateia observar, mas um espaço conjunto em que a plateia se torna co-criadora do evento. Nesse sentido o que ainda precisaria ser estudado é de que maneira as formas de representação política também estariam influenciando a forma de representação teatral na maneira como se criam novas figuras de comunidade. Foi por isso que propusemos até aqui uma relação, em pontos históricos significativos, entre o evento da teatralidade representativa e a discussão sobre representação democrática.

Hoje, pode-se afirmar, deveríamos viver naquilo que a Teoria Geral do Estado convencionou chamar de Estado Democrático de Direito. Nas palavras da jurista contemporânea Nina Ranieri:

O Estado Democrático de Direito é a modalidade do Estado constitucional e internacional de direito que, com o objetivo de promover e assegurar a mais ampla proteção dos direitos fundamentais, tem na dignidade humana o seu elemento nuclear e na soberania popular, na democracia e na justiça social os seus fundamentos.

Nessa definição, a democracia acentua, por sua própria dinâmica (o exercício da soberania popular) a atualização do Estado. O Direito, de outra parte, representa o seu elemento conservador, de tal forma que os fins e objetivos estatais, assim como a sua forma de realização são determinados pela via do livre processo político, sob a ordem jurídica.

⁸ For we have to remember that the theoretician we are talking about was the original annalist of the Atenian theatre, and author of *Productions* and *Dionysiac Victories* (as well as *On Tragedies*) on which all work about the history of drama wan based in antiquity. Moreover, we have to ask should or could Aristotle classify tragedy, not with epic as a species of poetry, but with “spectator sports” or “spectator politics”, with genera, that is, wich he should have to invent for the purpose? After all the dramatists called themselves poets, as did all other authors of antiquity. [Tradução nossa]

O livre processo político exige cidadãos ativos, capazes de formular e expressar suas preferências, individual e coletivamente, dado que as suas preferências são os elementos direcionadores de política e ações governamentais. [...] (RANIERI, 2013, p. 317)

Esse Estado, que busca transcender o Estado de Direito de origem liberal, começa a se estruturar em todo o mundo a partir da segunda metade do século XX, na tentativa de restaurar uma democracia (nunca antes de fato consolidada) ameaçada por regimes totalitários. No Brasil, por exemplo, ele é inaugurado com a Constituição Federativa de 1988.

A representação permanece aqui como elemento fundante do sistema, mas adquire novos ares, como apontado no trecho citado. Para além da representação pura e simples, surge a demanda por representatividade, isto é, para que a comunidade, em toda a sua multiplicidade seja representada nas funções administrativas, legislativas e jurídicas do Estado. Rosanvallon aponta que “a aspiração a uma sociedade mais justa é, portanto, inseparável de uma expectativa de reconhecimento” (ROSANVALLON, 2017, p. 11); isso se daria via processo eleitoral, por meio do sufrágio universal, por exemplo. No entanto, cumpre indicar que:

Uma ruptura se aprofundou entre a sociedade e os eleitos supostamente para representá-la. Essa constatação está hoje estabelecida. O sentimento da má representação vem, sobretudo daí. Ele se enraíza com evidência na tendência dos partidos a se profissionalizar e a funcionar de maneira insulada. Existe como uma espécie de lei de ferro das organizações em geral e da vida política em particular. Esta tende cada vez mais a se organizar em torno das questões de conquista e de exercício do poder, e não em torno da preocupação de exprimir a sociedade ou de governar adequadamente o futuro. Simultaneamente, a linguagem e o comportamento do “momento eleitoral” e do “momento governamental” não param de se distanciar. [...] (ROSANVALLON, 2017, p. 15)

No Brasil, esse sentimento de má representação citado por Rosanvallon começou a ser manifestado com grande contundência a partir

das de junho de 2013, período marcado por importantes protestos coletivos de cunho político e social. Esses eventos, no entanto, apesar da grande relevância para o processo democrático, uma vez que se consolidam como uma manifestação pública das demandas da coletividade, proporcionaram a ascensão da extrema-direita no país, assim como a esquerda, insatisfeita com as instituições vigentes. Disso derivou o processo que culminou no recente golpe que resultou no *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, perpetrado dentro das próprias estruturas democráticas brasileiras.

Desde então, vemos no teatro um rompimento em várias camadas com a representação e o ato de espetação. Se essa já era uma tendência ligada à tradição das vanguardas europeias é interessante pensar como a reestruturação da sociedade brasileira a partir de junho de 2013, exige a criação daquilo que Rancière determina como novas figuras de comunidade. É claro que esse fenômeno não é unilateral e existem diversas peculiaridades com formas extremamente representativas também em exercício. Mas, se observarmos o surgimento de algumas novas proposições, alguns determinantes sociais para essas novas formas de criação podem ser relacionados com o momento atual: a desconfiança com o modo representativo e a necessidade de estabelecer novas formas de convívio.

Nesse período a dimensão do convívio no teatro ganha força no Brasil, inclusive com a entrada muito potente da obra do teórico argentino Jorge Dubatti que ajuda a conceituar um fenômeno que já se observava na prática. Segundo o autor, toda obra teatral, sempre teve as dimensões de convívio, espetação e *poiesis*. Centrar o enfoque no convívio é, de certa maneira, relativizar o representativo (ao mesmo tempo espetação e produção de *poiesis*) em favor do acontecimento teatral:

O teatro, como acontecimento, é muito mais que o conjunto de práticas discursivas de um sistema linguístico; ele excede a estrutura de signos verbais e não verbais, o texto e a cadeia de significantes aos quais é reduzido para uma suposta compreensão semiótica. Assim, nem tudo é reduzido à linguagem. (DUBATTI, 2016, p. 27).

Após o golpe em 2016, essa dimensão do convívio é reforçada quando se pensa que os próprios artistas se sentiram questionados sobre a sua capacidade de oferecer uma ideia de fim para a obra, uma espécie de resposta, dentro do conjunto representativo que formulavam. Assim, talvez democraticamente, chamavam a plateia para atuar com eles o final do espetáculo. Alguns espetáculos passam a ter a sua própria teatralidade representativa questionada ao final da apresentação. Em muitas peças vemos ser instaurado um ambiente comum, uma festa, ou uma roda simples, por exemplo, envolvendo todos. Em uma mesma noite passamos por duas formas de se organizar o ato, aquela representativa, com palco e plateia e uma outra comunitária em que todos celebram a sua unidade como diria Rousseau ou ainda, a dança comunitária que Rancière identifica em Platão. Contrastam-se duas figuras de comunidade que se instauram em um mesmo ambiente. Dentre os espetáculos dignos de nota podemos citar como exemplo *Nós* (2016), do Grupo Galpão, e *W Polsce, czyli gdzie? Na Polónia, isso é onde?* (2016), d'OPOVOEMPÉ, uma vez que ambos os trabalhos iniciam diferenciando palco e plateia e terminam em uma festividade coletiva.

Sem dúvida, a presença da festa é uma marca de algumas formas teatrais brasileiras, como os importantes trabalhos dos grupos Teatro Oficina e A Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, por exemplo, evidenciam. Mas não podemos ignorar que também são importantes as relações desses coletivos, suas formas e o momento político que caracterizou o apogeu de suas criações de linguagem, ou seja, a relação do teatro feito por esses grupos dentro da ditadura militar e a interrupção da representação democrática.

O que interessa aqui não é apenas analisar o choque em uma mesma noite de duas formas de se organizarem as figuras de comunidade, exemplificados nos espetáculos do Grupo Galpão e d'OPOVOEMPÉ, mas como, para além do campo teatral, a presença marcante de um novo modo de ver a arte, mais comunitária e integrada com o real, é observada em coletivos de artistas brasileiros contemporâneos. Evidencia-se uma forma de criar o teatro em

conjunto com todos os participantes, mesmo que a necessária coesão da plateia para a criação do evento daquela noite possa dar uma falsa imagem de realidade apaziguada, pois o cosmo criado entre palco e plateia reflete, por vezes, uma aparente ausência de tensão, contrária ao que se vê na realidade. Afinal para que a plateia possa participar da festa em criação suas dimensões conflituosas tendem a se apagar, do contrário a criação conjunta tem mais dificuldade de se instaurar. Um diretor que tem uma predileção por enfrentar essas questões de criação conjunta entre palco e plateia, por exemplo, é Luiz Fernando Marque (Lubi), do Grupo XIX de Teatro. Desde o espetáculo *Hysteria* (2001), o diretor se dedica a colocar a relação com a plateia em jogo poético, criando diferentes disposições e ciclos afetivos no desenvolvimento do espetáculo.

Fora do restrito âmbito teatral podemos destacar a teatralidade presente em obras como as do coletivo paulistano ContraFilé, responsável por diversas ações de pesquisa e intervenção urbana, dentre eles *Parque para Brincar e Pensar* (2010) e *Monumento à Catraca Invisível* (2004) e do coletivo carioca de arte Opavivará, que desenvolve ações em locais públicos da cidade, propondo inversões dos modos de ocupação do espaços urbanos através da criação de dispositivos relacionais, tal como *Pula Cerca* (2009) que propôs a instalação de 8 escadas em volta da Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, na época cercada pela Prefeitura, durante a 21ª Virada Cultural da cidade. Esses e outros grupos exploraram como o ato de criação coletiva deixa de ser uma obra autônoma da realidade para passar a integrar a celebração de espaços urbanos e o convívio sem um representante em cena.

Proliferam-se em nosso contexto atual coletivos que trazem a inserção da arte na realidade não mais no embate crítico com a representação, mas na urgência de, através de atos, derivas, festas, intervenções artísticas, construções de espaços alternativos, jardins, quintais, hortas, etc., afirmar possibilidades de a comunidade celebrar sua unidade. Trata-se de um exercício democrático que aponta caminhos para que o povo-corpo se faça manifesto.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **A Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**: Estudos sobre o Culto, o Direito e as Instituições da Grécia Antiga e de Roma. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2009.

DALLARI, Dalmo de Abreu. **Elementos da teoria geral do Estado**. São Paulo: Editora Saraiva, 2009.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar comum**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução de Franklin de Mattos. São Paulo, Cosac Naify: 2005.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**: Introdução a uma filosofia do teatro. Tradução de Sergio Molina. São Paulo: Edições SESC, 2016.

EASTERLING, Pat. **O ator como ícone**. In EASTERLING, Pat, HALL, Edith (org.). **Atores gregos e romanos**. Tradução de Paulo Fernando Tadeu Ferreira e Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2008. p. 383-400.

FÉRAL, Josette. **Teatro, teoria y práctica**: más allá de las fronteras. Buenos Aires: Galerna, 2004.

GUENON, Denis. **A exibição das palavras**: uma ideia (política) de teatro. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

MATTOS, Franklin de. A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau. **O que nos faz pensar**: Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 25, p. 0-22, 2009.

MILL, John Stuart. **Considerações sobre o governo representativo**. Tradução de Manoel Inocêncio de Lacerda Santos Jr. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1980.

PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur. **The Dramatic Festival of Athens**. Oxford: Oxford University Press, 1968.

REFERÊNCIAS

PLATÃO. **A República**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Udufpa, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANIERI, Nina Beatriz Stocco. **Teoria do Estado: do Estado de Direito ao Estado Democrático de Direito**. São Paulo: Manole, 2013.

ROSANVALLON, Pierre. **O parlamento dos invisíveis**. Tradução de Thais Florencio de Aguiar. São Paulo: Annablume, 2017.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a D'Alembert**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unicamp, 2015.

SIFAKIS, Gregory M. **The Misunderstanding of Opsis Aristotle's Poetics**. In HARRISON, Geroge W. M., LIAPIS, Vayos (org.). **Performance in greek and roman theatre**. Boston: Brill, 2013. p. 45-62.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês [século XVIII]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Abstract

This article aims to contribute with the debate about representation and community's structure, elements that are at the heart of formulations about theater and democracy. To this end, we try to insert the scene in the ethical and political disputes in contexts of emergence of democratic ideals, in order to investigate possible relations between the forms of representation and the politics of space in Brazilian and contemporary theater and Democratic Rule of Law.

Keywords

Representation. Theatricality. Democracy.

Recebido em: 23 nov. 2020

Aceito em: 02 dez. 2020

Publicado em: 23 dez. 2020