

TEATRO E TRANSFORMAÇÃO DO ESTADO

FERNANDO WHITAKER DA CUNHA

Sendo o Estado o mais importante personagem da História, é indubitável que nela a preocupação política é a mais significativa, quer envolva na religiosa, na filosófica ou na jurídica, identificando-se em o nosso tempo, do qual é o gênio inspirador, com sua destinação social.

A política e o direito da antiguidade estavam, essencialmente, expressos nas obras literárias até a edificação, em Roma, do Direito laicizado, como processo de integração coletiva, distinto da Moral, embora a ela vinculado, que possibilitou uma concepção mais técnica do fenômeno estatal.

Benjamin Farrington (*Ciencia y Politica en el Mundo Antiguo*, p. 80) deixa claro que “a lírica coral era a forma artística da aristocracia dória; a tragédia era a expressão da democracia ateniense”. A aritmética, por outro lado, revelava-se democrática e a geometria, oligárquica.

Em verdade, todas as grandes obras, ou encerram conteúdo político, expresso ou tácito, ou emergiram desse substrato, nem sempre percebido. Ninguém é apolítico, mormente o intelectual. Não participar, dizia Sartre, é forma de participar, e o posicionamento cultural, no fundo, enfeixa uma atitude política.

Mario de Andrade escreveu, acertadamente, que o artista “pode não ser político enquanto homem, mas a obra de arte é sempre política enquanto ensinamento e lição”, não só, acrescente-se, pelas correspondências “entre as formas artísticas e as formas sociais” (Carlos Cavalcanti, *Arte e Sociedade*, p. 82), como pelas profundas ressonâncias das coordenadas sociopolíticas no panorama espiritual.

Plekhanov (*A Arte e a Vida Social*, p. 38) notou que, a rigor, não existe obra “que careça por completo de conteúdo ideológico”.

O ato intelectual é, por natureza, pluridimensional, dela fazendo parte a fase política.

A capacidade da arte, sob suas diversas formas de desencadear revoluções sociais, foi observada por Montesquieu.

Entre essas formas, provavelmente, a mais eficiente seja a teatral, desde os autores gregos, passando por Corneille e Racine, até Brecht e Ionesco, porque através dela se pode veicular idéias políticas. O tema chamou nossa atenção em *Teoria Geral do Estado* (p. 130/132).

Embora se atribua a Erwin Piscator, discípulo de Max Reinhardt, que influenciou profundamente a Brecht, por acreditar “in the theatre as a tool for propaganda an social reform” (David Pickering), e para quem “o teatro era um parlamento e o público um corpo legislativo”, a criação do moderno *teatro político* (título, aliás, de um de seus livros), cujo objetivo, segundo Otto Maria Carpeaux (“O Teatro Político”, no *Correio da Manhã*, de 22.1.66) é apresentar “o homem como *zoon politikon*, como membro do Estado, da sociedade, da classe, do grupo”, é indubitável que o teatro é e foi sempre político, em suas bases mais características, seja ou não de esquerda, porque, como percebeu Piscator (*Teatro Político*, p. 178) ele não pode ser concebido, apenas, “como o espelho de uma época, mas como um meio de transformar essa época”.

Não se pode, portanto, vê-lo unicamente como propaganda da “ideologia marxista, combatendo o capitalismo e lutando pelo proletariado” (Sábato Magaldi, *Iniciação ao Teatro*, p. 103), porque ele se apresenta em todos os sistemas político-econômicos como dimensão social não limitada por essa ou aquela ideologia, sem deixar de ser, antes de tudo, teatro e não mero panfleto, conferência de protesto ou ensaio contestatório. Anotou Ionesco que “ser social é uma coisa; ser socialista ou marxista ou fascista é outra coisa” (*apud* Gerd Bornheim, *O Sentido e a Máscara*, p. 50).

O *homo politicus* é o material da arte cênica que examinamos, tendo o filósofo Antonio G. Penna gizado sua “disposição para ser poderoso, impondo-se, dessa forma, aos demais” (*Cognitivismo, Consciência e Comportamento Político*, p. 88), mas no chamado *teatro político* surge ele dentro de uma técnica renovadora, inserida num tempo-espço determinado, assim como para Strindberg a dramaturgia romântica foi “uma reação contra as abstrações em desuso, de Racine e Corneille”. Aliás, sob certo aspecto, a arte teatral política é impregnada de valores revolucionários do romantismo, sendo oportuno registrar que a *revolução* de hoje pode ser considerada a *reação* e o conservadorismo de amanhã, no jogo da ideologia e utopia estudado por Mannheim e é nesse sentido que deve ser enfocada, em sua época, o apontamento de Zola (*O Naturalismo no Teatro*) de que o teatro “é a última fortaleza da convenção”.

No *teatro político* do nosso tempo é relevante o papel de Bertolt Brecht (1898-1956, que encontrou precursor em Lenz e preferia as expressões “teatro

épico” e “teatro da era científica”, também, diretor, poeta admirável e ensaísta, que recebeu influências do expressionismo, como O’Neil, tendo estudado medicina em Munich e sido assistente de Reinhardt (1873/1943), como Piscator (1893/1966) foi impregnado de seus valores básicos.

O expressionismo, que, como filosofia estética empolgou as artes em geral, tendo como expoente Georg Kaiser e Ernst Toller, caracterizou-se por uma densa e intensa linguagem “to probe their central character’s innermost feelings and usually depicted him in conflict against external realities that threaten to repress his individuality” (David Pickering — *Dictionary of Theatre*, p. 169).

Assim, de um vertiginoso subjetivismo, muitos autores chegaram ao social. Eloá Heise e Ruth Röhl (*História da Literatura Alemã*, p. 74) destacam a contribuição da arte expressionista “principalmente no âmbito da forma”.

Tendo estado, por suas convicções, em diversos países, inclusive na ex-União Soviética, Brecht criticou o capitalismo e o totalitarismo (desapontando-se, até certo ponto, em determinado momento, com o regime stalinista), tendo, em 1949, ao regressar à Alemanha Oriental, com sua segunda esposa a culta atriz Helene Weigel, fundado a companhia “Berliner Ensemble”, de grande repercussão teatral, como o Teatro Livre de Berlim, onde se destacaram Hauptmann, poeta da era industrial, e Schnitzler. Foi Presidente do Pen-Centre e Vice-Presidente da Academia de Artes.

Fernando Peixoto (*Brecht, Vida e Obra*, p. 13) tem-no como “um dos escritores fundamentais deste século”.

Nas *Histórias do Sr. Kenner* (variante de “Keiner”, ninguém), que compreendia pensamentos profundos, diz Brecht: “Por que está doente?”, perguntaram ao sr. Kenner as pessoas. “Porque o Estado se apresenta em desordem”, respondeu ele.

Essa precisa meditação, que revela como outras um penetrante psicólogo, deve evoluir para a explicação de que essa desordem não vem do Estado em si, mas de seus governos e, principalmente, de seus cidadãos. Brecht nos dá uma pista disso em poemas em que escreve: “o pior analfabeto é o analfabeto político”. Da ignorância política dele é que emergem os governantes incapazes e corruptos e todos os males que afetam a nação.

A agradável Casa de Brecht, em Berlim, na Chauseestrasse 125, que se tornou importante homenagem a ele e à Helene Weigel, insuperável companhia, é extremamente interessante, com seu jardim tranquilo, sua casinha acolhedora e sua excelente biblioteca, com livros que vão de Virgílio a Knut Hansum e Henry Müller, e na qual a literatura policial tinha seu lugar.

O apreço pela cultura chinesa, que se projeta em sua obra, notadamente

por Confúcio, na ocasião postergada pelos maoístas, é marcante na “Brecht-Haus”, onde se faz presente a lembrança dos filhos, um dos quais residente nos Estados Unidos.

Ao contrário de Ionesco, Brecht subordinava o estético ao político. “I suo i fini sono indurre lo spettatore a prendere una precisa posizione politica e strappargli una decisione pratica”, salienta Claudio Vicentini (*La Teoria del Teatro Político*, p. 84). O teatro para ele é instrumento de luta e de aliciamento das massas, visando a transformar a sociedade, o estado e o direito.

É curioso observar que a antecessora “teatralidade fascista” tinha muito da marxista, por seu indisfarçável e impostergável caráter político.

Filippo Tomaso Marinetti (1876/1944), criativo poeta, ator ficcionista e teatrólogo, criador do “Teatro Sintético”, que se fizera notar, em 1914, por uma vigorosa manifestação anti-austríaca, já havia formulado o binômio teatro e ação política. “Noi crediamo”, assinalou ele, “dunque che non si possa oggi influenzare guerrescamente l’anima italiana, se non mediante il teatro”.

Enquanto Brecht exaltava a revolução, Marinetti cantava a guerra (“La guerra é il piu bel poema futurista apparso finora”), mas, igualmente, o amor ao perigo, a energia, a temeridade, a audácia, a coragem e a rebelião.

Destaca o sempre valioso Cláudio Vicentini (ob. cit., p. 49): “la guerra viene così a costituire il modello della realizzazione artistica futurista”, cuja ação política tinha, por origem, um comportamento nitidamente renovador, quanto à mensagem, objetivando, da mesma forma, transformar integralmente o Estado, pugnando por um governo técnico.

Planejava-se a reforma do Legislativo, do direito de família, da administração da justiça, do exército, da polícia, da burocracia, a desapropriação das terras incultas e outras medidas que demonstram ter-se refletido, cuidadosamente, sobre a reformulação do Estado.

Em 1918, Marinetti propôs a fundação do Partido Futurista Italiano, a única e solitária corrente partidária originária de um movimento artístico que era, outrossim, ideológico, até o surgimento do integralismo.

Marinetti divergia do fascismo por ser antimonarquista e anticlerical e, rigorosamente, sua adesão a ele foi circunstancial, porque sustentava que a doutrina do “fascio” se nutria de princípios futuristas, embora, como assinalou Manuel Bandeira “se declarasse tradicionalista no domínio das artes”.

Nos regimes totalitários, frise-se, que em matéria de expressão artística são conservadores (porque ela traz em si a idéia de liberdade), há sempre uma comprometedora simbiose entre criação intelectual e ideologia, que a restringe, como demonstram a arte nazista e o realismo socialista soviético. No Estado Novo os teatrólogos aderiram às peças de cunho histórico.

Em Gabriel D'Annunzio (1863-1938), poeta, ficcionista e teatrólogo, senhor de uma linguagem ardente e polifônica, a política estava, talvez, mais em sua vida que em sua arte, apesar de ter sido precursor do fascismo, cantor “do imperialismo ascendente da Itália”, que foi, nas palavras de Evaristo de Moraes Filho (*Profetas de um mundo que morre*, p. 272). Meozzi asseverou que “il partito che oggi regge la nazione ha avuto da lui il battesimo i motti e i canti di battaglia”.

Como todo poeta político D'Annunzio era um patriota, cujas raízes estavam na Renascença, como sublinhou Afrânio Peixoto (*Literatura Geral*, p. 202), e no “Risorgimento”, tendo sido Carducci, cantor desse movimento, uma de suas grandes influências, assim como, sintomaticamente, Nietzsche e Wagner, entre outras (Baudelaire, Verga, Bocaccio, Manzoni, Huysmans, Whitman, Hugo, Flaubert, Maupassant, Tolstoi, Zola e Stecchetti).

Isso, como explicou Manoel Bandeira (*Noções de História das Literaturas*, p. 133) não implicava “deficiências de genialidade, senão uma natureza eminentemente receptiva”.

Em Verona, uma placa homenageia o poeta e tradutor Hipólito Pindamonte (1753-1812), morto pelos austríacos após vida “virilmente modesta” (Fóscolo).

Se trocássemos essa última palavra por *assombrosa* teríamos, em tudo, o retrato de D'Annunzio, voltada para o ato heróico e para a idéia de domínio, “que explicam o papel político que desempenhou depois da grande guerra” (Paul Van Thiegen, *Compêndio de História Literária da Europa*, 3ª ed., Espasa Calpe, p. 212).

Referindo-se ao “verismo” dannunziano o crítico Pietro Gibellini traz-nos um dado interessante: “un attitudine positivista vi corre come densa vene”.

Não se pode compreender o civismo de D'Annunzio sem conhecer sua mansão “Il Vittoriale”, em Gardone, onde se estabeleceu, com a pianista Luísa Baccara, de 1921 até sua morte, após ter participado decisivamente da anexação de Fiume, o que lhe valeu a concessão do título de Príncipe de Montenevoso, e onde viria a colocar o pequeno aeroplano com o qual sobrevoou Viena.

Na magestosa e sofisticada residência que adquiriu do crítico alemão Henry Thode, aparentado com Liszt e Wagner, mas que foi reformada substancialmente, o poeta instalou-se com um nobre florentino, dando vazão a seu requinte e a seu amor ao luxo e à luxúria, com tapetes de pele de tigre, leões nas escadas, estátuas, estatuetas, cochins, enormes tartarugas, bustos, almofadões, budas e santos, quadros, vasos, pratos em profusão. Tinha uma farmácia própria e banheiros admiráveis.

O amor aos livros e à música evidencia-se, bem como o culto das mulhe-

res amadas, principalmente Eleonora Duse (cujo busto, “testimone velata”, cobria, com um véu, quando compunha) e sua mãe. A vida de D’Annunzio, aliás, foi pontilhada de grandes mulheres de alta categoria humana ou social, que contribuíram para uma rica experiência vivencial.

Admirava Napoleão e comprazia-se em cavalgar.

Fotóforo, a casa toda era mergulhada em meia-luz, num misterioso clima de criação.

Duas frases, dentre outras de Da Vinci, transcritas em paredê, explica-o, dizendo que nenhuma casa é pequena com um grande senhor (“nuna casa è si piccola che non la faccia grande uno magnifico abitatore”), e “se tu vuoi che la tua casa ti saia grandissima pensa del sepolcro”.

“Il Vitoriale” é um grande complexo (no qual, inclusive, está a nave “Puglia”) doado, em 1930, ao Estado e após agitada vida, plena de amorosa ação, pela pátria e pelos seres, herói militar e literário, o poeta, então Presidente da Real Academia, faleceu nele, subitamente, de hemorragia cerebral, tendo sido seu corpo velado em a nababesca “Sala dei calchi”, por familiares e por Mussolini, que o respeitava. Seus últimos autores de cabeceira foram Shakespeare, Dante, Stendhal, Verlaine e Belli (Attilio Mazza, *D’Annunzio e il Vitoriale*, p. 47). Está sepultado no alto de uma colina, sobre o lago de Garda, cercado pelos heróis de Fiume e nele a ação literária e a ação política, inseridas na História, estavam conectadas por um objetivo comum, influenciando a primeira sobre a segunda, como em Brecht e em Marinetti, mas com diferente coloração e moldura, como instrumento de transformação da sociedade e do próprio Estado.