

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas
Departamento de Ciência Política

Francesca Cricelli

**Uma Abordagem estético-dramatúrgica para a
representação política**

SÃO PAULO 2010

Francesca Cricelli

**Uma abordagem estético-
dramatúrgica para a representação
política**

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Mestre em Ciência Política.

Área de concentração: Teoria Política
Orientador: Prof. Cícero Araújo

SÃO PAULO 2010

Folha de aprovação

Francesca Cricelli

Uma abordagem estético-dramatúrgica para a representação política

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciência Política.

Área de concentração: Teoria Política

Aprovado em _____

Banca Examinadora

Prof. Cícero Araújo (Orientador)

Instituição: DCP (USP) Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

“Há pensamentos e fatos reais que existem,
e estão à espera de um pensador para pensá-los”

-Wilfred Bion

Aos meus pais, pela vida.

Ao Alex,
pela vida sonhada
e pela vida vivida.

Agradecimentos

À Universidade de São Paulo, à Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, ao departamento de Ciência Política, pela oportunidade de pesquisar, concluir meu mestrado e viver outra vez em meu país.

Ao professor e orientador Cícero Araújo, por me orientar, pela sua forma apaixonante de lecionar, por ter despertado em mim a curiosidade sobre a representação política e ter aceito esta empreitada estético-dramatúrgica.

Aos professores Adrian Gurza-Lavalle e Rainer Schmidt pelas preciosas e estimulantes observações durante a minha qualificação, assim como pelas disciplinas que enriqueceram minha formação intelectual. Ao professor Bernardo Ricupero e ao Professor Gildo Brandão (*in memória*) pela generosidade intelectual e por terem auxiliado intelectualmente na minha reaproximação com o Brasil.

À CAPES por ter possibilitado que concluísse esta pesquisa.

A Maria Raimunda dos Santos, Márcia Regina Gomes, Leonardo Novaes e Vivian Pamela Viviane pela paciência, pela ajuda e pelos sorrisos.

À minha família, ao amor incondicional, especialmente meus pais, minha tia Ana Rita, meu tio Sergio, meus avós Myrthes e Alceu. À minha família paulistana, Dona Maria José e Luciana Torrano.

A San Romanelli Assumpção, jóia rara, poesia.

A Carla Luzzati, minha irmã italiana, à sua amizade e companheirismo inabaláveis.

Aos amigos que fizeram com que o trabalho solitário da academia se equilibrasse com enriquecidas conversas e amizade profunda, Thiago Nascimento e Miguel Nicácio.

Ao Alex que veio para dar sentido à todas as pesquisas, horas de insônia, releituras de madrugada, ao seu ser poesia em estado puro, à nossa vida sonhada, à nossa vida vivida.

CRICELLI, Francesca (2010) Uma abordagem estético-dramatúrgica para a representação política. Dissertação (mestrado). Departamento de Ciência Política da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Resumo

Embora a representação política tenha ocupado um espaço menor dentro do cenário mais amplo da teoria política, sendo discutida como fração de um debate mais amplo – a discussão sobre a democracia – ela tem, todavia, despertado um interesse crescente nas pesquisas das últimas décadas. Contudo, as discussões transpõem-se sempre sobre os aspectos mais empíricos da representação, estudam-se partidos, deputados e senadores, migração partidária, associações civis – deixando muitas vezes de lado uma reflexão teórica sobre a natureza da representação, suas abrangências e limites, seus significado mais filosófico. No presente trabalho privilegia-se uma abordagem estético-dramatúrgica para tratar a questão. Discutem-se autores como Bernard Manin, Frank Ankersmit e Richard Sennett e aborda-se, no final, uma possível relação entre as manifestações dramatúrgicas da representação e as novas configurações da democracia representativa.

palavras-chave: representação, estética, dramaturgia, democracia.

CRICELLI, Francesca (2010) An aesthetic and theatrical approach the political representation. Dissertation (masters). Political Sciences Department of the University of São Paulo, São Paulo, Brazil, 2010.

Abstract

Although political representation has occupied a smaller portion within a bigger scenario of political theory, as it is discussed as a fraction of the debate on democracy – it has, anyhow, awaken a growing interest in the researches of the last few decades. However, the discussions mostly relate to empirical aspects of representation such as political parties, the study of deputies and senators, party migration, social movements – leaving in the outskirts a more theoretical reflection on the nature of representation, its ranges and limits, its philosophical meaning. In the current paper an aesthetic and theatrical approach is given to study representation. Authors such as Bernard Manin, Frank Ankersmit and Richard Sennett are discussed. An attempt in relating the theatrical and political manifestations of representation is pursued in the light of the representative democracy.

key-words: representation, aesthetics, theatre, democracy.

Sumário

Introdução	p. 10
Capítulo I:	
Algumas abordagens estéticas da representação política	p.14
1.1 Ankersmit e a estética pictórica da representação política	p. 15
1.2 Manin e o diagnóstico da metamorfose do governo representativo: a democracia de “público”	p. 28
1.3 O público “On demand”	p. 36
1.4 Sustentabilidade da metáfora: visibilidade e os meios de comunicação	p. 41
1.5 A representação entre as tiranias da intimidade e a intimidade não-recíproca à distância	p. 57
Capítulo II:	
Representação, política e dramaturgia	p. 72
2.1 A relação Ator/Público no século XX: entre o realismo e o teatro épico	p. 73
2.2 Brecht e o distanciamento	p. 81
2.3 Sobre Grotowski e a representação política	p. 88
Considerações finais	p. 98
Referências bibliográficas	p. 104

Introdução

Embora a representação política tenha ocupado um espaço menor dentro do cenário mais amplo da teoria política, sendo discutida como fração de um debate mais amplo – a discussão sobre a democracia – ela tem, todavia, despertado um interesse crescente nas pesquisas das últimas décadas. Contudo, as discussões transpõem-se sempre sobre os aspectos mais empíricos da representação, estudam-se partidos, deputados e senadores, migração partidária, associações civis – deixando muitas vezes de lado uma reflexão teórica sobre a natureza da representação, suas abrangências e limites, seu significado mais filosófico. Observamos um hiato entre a vertente teórica da representação política e a pesquisa empírica sobre suas instituições e atores. Nosso objetivo é apresentar uma discussão sobre os aspectos teóricos deste tema, concentrando-nos em jogar luz sobre uma questão menos visitada na literatura, ou seja abordar a representação política por um viés estético-dramatúrgico. Servindo-nos de teorias e pensadores do teatro como ferramenta heurística aproximamo-nos da discussão sobre os aspectos teóricos da representação política.

A primeira tentativa de organização do conceito foi a de Hanna Pitkin (PITKIN, 1967), o arranjo da especulação teórico-

filosofica foi apresentada em sua obra *O conceito de representação* publicada em 1967, a obra conclui-se com uma discussão sobre as diferentes dimensões do conceito de representação, formulando uma síntese no campo da representação política, em particular no governo representativo¹. Passaram-se muitos anos antes da ampliação desta discussão, foi em 1995 que se quebrou o silêncio com a publicação de Bernard Manin (MANIN, 1997) *Os princípios do governo representativo*. Manin responde ao debate sobre a reconfiguração da representação política situando a sua argumentação entre a teoria política, a história do pensamento político e das instituições trazendo como conclusão o diagnóstico de uma metamorfose da representação política, sintetizada pelo o que o autor denomina *audience democracy*, ou seja, uma democracia de público.

Quase uma década depois agrega-se ao debate Nadia Urbinati (URBINATI,2006) com *Democracia Representativa: Princípios e Genealogia* publicado em 2006. Urbinati faz uma constatação da existência de uma lacuna na fundamentação normativa da democracia representativa, a partir de uma

¹ Gurza-Lavalle, Adrian & Araújo, Cícero. "O Debate sobre a Representação Política no Brasil: Nota introdutória". CADERNO CRH, Salvador, v. 21, n. 52, p. 9-12, Jan./Abr. 2008

detalhada “genealogia” sobre a sua forma e existência, a autora faz uma defesa da democracia representativa em relação às propostas de democracia direta apresentada por outros autores (MANSBRIDGE,1983) (YOUNG,2000) questionando esta como forma política mais democrática em relação à democracia representativa, cuja configuração não seria uma escolha secundária, *second best*, mas – ao contrário – a melhor forma democrática de governo.

Buscamos, com o presente trabalho, apresentar uma discussão teórica sobre a representação política, inserindo-nos dentro deste debate, porém abordando-o de forma distinta. Discutir-se-á a representação política através de um abordagem estético-dramatúrgica. Fazendo uso deste viés estético para pensar nas questões levantadas pelo debate da teoria sobre a representação política. Começaremos no primeiro capítulo apresentando alguns autores que lançaram mão da estética, de alguma forma, ou da metáfora do teatro para pensar sobre as questões políticas. Apresentaremos o nosso argumento situando-nos dentro de uma literatura já existente, ainda que não haja uma clara linhagem de discussão entre a teoria política e a estética, apoiamos nossa discussão sobre correlações estético-políticas discutidas por outros autores. Apresentaremos num momento os trabalhos de Frank Ankersmit (1996, 2002),

Bernard Manin (1997) e Richard Sennett (1985). No final do capítulo, e junto à discussão crítica do trabalho de Manin, faremos algumas considerações sobre a visibilidade e o poder no âmbito da representação política, ancorados nas discussões apresentadas por J. B. Thompson (1998) e Thomas Meyer (2008).

No segundo capítulo apresentamos três autores/pensadores da dramaturgia moderna, com o intuito de vincularmos seu pensamento sobre a arte da representação, a relação entre público e atores, com a representação política, em específico, em momentos históricos de mudanças da organização dos governos representativos, indicando como de certa forma o teatro antecipa – no palco – o que ocorre nas ruas e nas instituições.

Enfim, por último, organizamos a abordagem estética adotada como ferramenta heurística para se pensar a representação política; concluindo o que a nossa busca, até este ponto, têm nos indicado em relação a possível relação existente entre representação política e representação teatral.

Capítulo 1

Algumas abordagens estéticas da Representação Política

“(...) A democracia é idealmente o governo do poder visível, ou seja, do poder que se exerce deveria ser feito sempre em público, como se tratasse de um espetáculo ao qual são chamados para assistir, aclamar ou silenciar, todos os cidadãos. Há mais de dois mil anos Platão, para designar, mesmo com uma conotação negativa o governo democrático, havia designado a expressão *teatrocracia*.”

-Norberto Bobbio²

A mais velha profissão do mundo, pensando bem, não é a prostituição, mas a representação, e não se pense de modo algum que esta lembrança seja pejorativa. É verdade elementar que todos nós lançamos mão de técnicas de representação para alcançar quaisquer fins que desejemos atingir, quer se trate de uma criança fazendo beicinho por um sorvete, ou de um político no curso de animada peroração, determinado a alcançar os corações e as carteiras de possíveis eleitores. Estadistas do mundo inteiro teriam carreiras divertidamente curtas sem o auxílio e sábia aplicação desta arte de representar.

- Marlon Brando³

² (tradução da autora). Bobbio N. *Le Ideologie e il Potere in Crisi*. Firenze: Felice Le Monnier, 1981. P.183-4.

³ Marlon Brando in prefacio Adler, Stella. *Tecnica da Representação teatral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. P. 14

1.1 Ankersmit e a estética pictórica da representação política

Relacionar estética e política não é algo tão incomum como pode parecer à primeira vista. Platão já tratava a relação entre estética e política, apropriando-se da aproximação entre política e arte atribuída a Sócrates, entendendo a arte como *tekné*, traduzida no latim como *ars*, arte enquanto artefato, artesanato. Para Philip Rieff⁴, que analisa a função da estética na política moderna, a análise platônica sobre a subsunção da arte em política é a base sobre a qual se constrói toda uma parte da discussão sobre aspectos desta relação entre estética e política na contemporaneidade. Segundo Rieff, ao rejeitar a dicotomia entre arte e política, Platão via a própria política como arte, como um ofício artesão – *tekné* – que subordina a si outras artes. A palavra grega *aesthesis* implica sensação ou sentido de percepção; assim, ao se tratar as funções estéticas da política moderna, segue-se o traço platônico para que se recupere o sentido clássico ou original de estética, ou seja, aquele anterior à sua conotação do belo. O significado proveniente do grego é, para o autor, o mais relevante no campo da ciência política.

⁴ Rieff, Philip. "Aesthetic Functions in Modern Politics" *World Politics*, Vol. 5, No. 4, Cambridge University Press. (Jul., 1953), pp. 478-502.

Um autor que aproximou questões de teoria política, o próprio conceito de representação, à estética foi o holandês Frank Ankersmit, através de sua metáfora com a representação nas artes plásticas. Em *Aesthetic Politics: Beyond Fact and Value e Political Representation*⁵, Ankersmit relata o que entende por representação estética da política. Em *Political Representation*, o autor argumenta que os representantes políticos estão para os seus eleitores como o artista para a realidade que representa. Esta relação é caracterizada pelo mesmo espírito livre e pela mesma lealdade observados na relação entre o artista e a porção de realidade que ele retrata. Ankersmit sugere que o núcleo estético da representação política fez com que a democracia representativa do final do século XIX a meados do século XX se desenvolvesse num sistema sofisticado e quase ideal de governo. O autor constrói um modelo de representação política, que denomina representação estética da política, seguindo a analogia da representação pictórica. Para forjar seu argumento, Ankersmit toma como base a teoria estética da substituição apresentada por Danto (ANKERSMIT, 1988) e, alicerçando-se nesta, argumenta – caminhando na contramão do que considera o conhecimento comum – a distinção entre a

⁵Ankersmit, Frank. *Aesthetic Politics. Political Philosophy Beyond Fact and Value*. Stanford : Stanford University Press , 1996. Ankersmit, Frank. *Political Representation*. Stanford : Stanford University Press, 2002 .

representação estética e mimética. A representação estética pictórica e artística é reconhecida como tal por ser distinta de uma representação mimética, ou seja, é uma representação estética por não ser uma reflexão direta do objeto representado. A obra retratada, representada, é algo “outro” do objeto original.

Ao contrário o representante, como a obra pintada, apresenta-se como uma substituição, em inglês usa-se a expressão “estar no lugar de” (*it stands for*), é algo que, simultaneamente, está para seu original mas não é a mesma coisa, é algo distinto, embora remeta ao objeto original. Cria-se neste momento um jogo de representação. A substituição, por meio da representação estética, obriga a obra e os seus autores a estarem ‘entre’ (*in between*) a dependência total e a independência plena em relação ao objeto representado. Ankersmit reflete também sobre a natureza democrática da arte representativa, pois a aceitação e avaliação da obra, sua reivindicação perante o público, depende, sobretudo, da percepção e boa vontade deste [o público].

Ankersmit circunscreve a sua metáfora, seu recurso heurístico, à plasticidade da representação, restringe seu argumento às artes plásticas. A metáfora pictórica adotada pelo autor, por sua natureza estática, deixa de lado a dimensão lúdica

que permeia a metáfora do jogo teatral. No segundo capítulo tentaremos deslocar estas observações sobre a representação política para o espaço teatral. Para o Ankersmit, os observadores da obra de arte abordam a pintura com duas expectativas divergentes e incompatíveis. Em primeiro lugar, o observador está preocupado em entender o que aquele tipo de pintura – aquela natureza morta, por exemplo – pode oferecer para o público, no sentido de agregar ou diferenciar algo de um problema estético e moral existente e já retratado inúmeras vezes no passado por uma tradição de pintores. Em segundo, há também, segundo o autor, uma preocupação por parte dos observadores com a compreensão de como aquele retrato – aquela representação – se relaciona com as flores e frutas reais, que existem fora daquele contexto e daquela representação, isto é, fora do museu.

A metáfora pictórica adotada por Ankersmit, a incompatibilidade das visões requeridas ao observador, nos remetem à obra de Ortega Y Gasset, na qual o autor discute o olhar para com a obra de arte. Em *A desumanização da arte* (ORTEGA Y GASSET, 2005) é apontada a mesma incompatibilidade da qual fala Ankersmit entre o objeto em si e sua representação. Para o autor espanhol trata-se de uma

questão ótica, “para ver um objeto, precisamos acomodar de certo modo o nosso aparelho ocular. Se a nossa acomodação visual é inadequada, não veremos o objeto ou o veremos mal.” (Ibid.:27)

Ortega Y Gasset usa a metáfora da visão através de uma janela para discutir estes preceitos. Ao observarmos um jardim através da janela, diz o autor, os nossos olhos se acomodarão de maneira que o raio da visão penetre o vidro, sem deter-se nele, fixando-se nas flores e folhagens, pois a meta da visão é o jardim, portanto, quanto mais puro o vidro menos o veremos. Se retrairmos o olhar do jardim para o vidro, o fundo será uma massa colorida de formas, não se poderá mais distinguir árvores e flores. Esta é a característica da visão que torna incompatível ver o jardim e o vidro da janela de forma nítida e simultânea – “uma exclui a outra e requerem acomodações oculares diferentes.” (ORTEGA Y GASSET, 2005:27)

Ortega Y Gasset vai um pouco além da metáfora adotada por Ankersmit, o foco do trabalho não é a representação política mas a arte; o autor observa que a nova arte é de fato constituída como aquele vidro: algo que se coloca entre o observador e o jardim. O autor nos lembra que o objeto artístico

só é artístico na medida em que não é real – ou seja – é uma *representação*. O autor justifica:

Para poder deleitar-se com o retrato eqüestre de Carlos V de Tiziano, é condição iniludível que não vejamos ali Carlos V em pessoa, autentico e vivo, mas sim em seu lugar devemos ver apenas um retrato, uma imagem irreal, uma ficção. O retratado e seu retrato são dois objetos completamente diferentes: ou nos interessamos por um ou por outro. No primeiro caso “convivemos” com Carlos V; no segundo, “contemplamos” um objeto artístico como tal (ORTEGA Y GASSET, 2005:27-28)

Se por um lado não podemos estender a metáfora de Ortega Y Gasset à representação política, pois jamais poderíamos dividir nosso interesse de forma exclusiva sobre um dos componentes, ou o retratado ou o retrato, ou seja, não poderíamos na discussão política excluir representantes ou representados do jogo representativo, nem eleger dedicar nossa atenção a um só dentre os dois, já que a configuração da democracia representativa sem uma das duas partes não poderia existir; por outro lado pode-se valorizar o que o autor aponta como arte em si, o vidro da janela.

Para Ortega Y Gasset a maioria das pessoas é incapaz de acomodar sua atenção no vidro, na transparência da janela que é a obra de arte – o que é a representação – pois ao contrario,

“passa através dela sem fixar-se e vai lançar-se apaixonadamente na realidade humana que está aludida na obra”(ORTEGA Y GASSET,2005). O autor fala do início de um tipo de arte que não é feita para todo o público, pois é um tipo de representação artística que divide os observadores entre os que a entendem e os que não a entendem. Para que seja possível deleitar-se com estas obras é necessário reter um poder de acomodação ao virtual e transparente que constitui uma particular sensibilidade artística.

A colocação de Ortega y Gasset sobre o vidro da janela, sobre esta transparência da arte contemporânea, aproxima-se também ao distanciamento adotado entre público e atores nas artes dramáticas teorizado por Bertoldt Brecht. Mas aprofundaremos esta questão no próximo capítulo.

Retornando ao argumento de Ankersmit, observamos que para o autor, os observadores situam-se entre dois tipos incompatíveis de expectativas: entre realidade e representação; quase como se a representação em si, não fora uma nova forma do real. As representações não são reflexões miméticas do objeto (nem a fotografia o é); e caso o fossem, poderíamos afirmar estar ainda dentro da tradição artística? Tampouco podem ser produções inteiramente voluntaristas, no sentido de

tomarem a tradição artística como seu único ponto referencial, rejeitando assim qualquer tipo de conexão com a realidade externa. Ankersmit encontra, neste aspecto da metáfora estética, a ligação necessária para abordar a importância do princípio de diferença na representação política. A arte representativa – o retrato – para o autor, está circunscrito a este espaço – num limbo entre a *mimesis* e a expressão voluntarista, quase arbitrária, de representar um projeto estético isolado, neste sentido, elitista.

Para o autor, enquanto o artista continuar retratando em sua pintura um modelo, ele e os observadores da obra estarão sempre neste terreno do meio que descrevemos acima. O artista deve, por um lado, permanecer fiel à identidade do modelo, conseguindo, simultaneamente, filtrar esta identidade através de uma textura estética que expresse, dentre outras coisas, sua própria identidade e até mesmo a sua unicidade dentro de um inteiro universo artístico. Para Ankersmit, desta mesma forma, os atores políticos atuam como representantes político-sociais de um grupo e usam o mesmo como um 'modelo'.

Ankersmit sugere que o representante exerce a sua função da mesma forma em que o artista faz sua pintura, seu retrato – ou seja – deixando uma margem entre o modelo e a

representação, sem iludir ou esquivar a identidade do grupo, mas ajustando-a a outras reivindicações representativas, próprias do meio da política e dos profissionais da política. Para Ankersmit, o fato de que, em uma democracia representativa, os grupos existentes na sociedade e os interesses interajam através de seus 'substitutos' representantes, por mais imperfeitos e distorcidos que sejam, faz com que o sistema político se mova com grande elasticidade, fazendo, ao mesmo tempo, com que este se estabilize como um todo. Para o autor, a natureza estética da representação política faz com que a democracia representativa seja um sistema com a possibilidade de ser perenemente reformado.

A idéia de que um tipo de representação estética da política esteja situado entre as duas dimensões distintas, da coisa em si e de sua representação, é o fio de tensão que permeia toda a obra de Ankersmit. Para o autor, a representação possui sobretudo uma função mediadora entre o existente e o ideal, como num "limbo indeterminado entre o que já existe e o que ainda não é realidade"⁶. O autor encontra, na representação, a ponte que permite a contaminação entre os campos da política e da estética. A cada solução estética apresentada por um artista

⁶ Ankersmit, Frank. *Political Representation*. Stanford: Stanford University Press, 2002 . p. 158

são possíveis tantas outras representações do mesmo objeto, cada representação é uma proposta⁷; cada obra é uma reivindicação entre as diversas representações possíveis do mesmo objeto.

Como historiador, Ankersmit traça em sua obra a visão do que seria o melhor tipo de representante político inspirando-se em seu próprio ofício. O historiador é quem trabalha com recursos fragmentados e ambivalentes para reconstituir os fatos e até mesmo formular uma visão crítica sobre os acontecimentos. Para isso é necessário manter sempre aberta a própria mente, sabendo ao mesmo tempo como designar a si próprio alguns limites, o bom historiador – para o autor – resiste ao vácuo do relativismo e investe todas as suas energias tentando estabelecer um ponto de vista de compreensão convincente da História.

A abordagem estética de Ankersmit para com a representação política não é uma retificação teórica do que se discute como a 'estetização da política', mas é um esforço para compreender a democracia representativa em sua existência histórica, e então refinar – através dos seus mecanismos estéticos existentes – uma série de medidas normativas às quais

⁷ Ankersmit, Frank. *Op.Cit.* p. 219

comparar criticamente a política contemporânea. Observando o texto por este viés, pode-se notar um parentesco ou talvez uma afinidade entre o projeto de Ankersmit e a pesquisa crítica de Habermas (HABERMAS,1989) sobre a esfera pública. No caso de Habermas, foi a análise histórica das práticas deliberativas – típicas da esfera pública burguesa – que permitiram a emergência, livre das amarras, do poder de um modelo normativo de comunicação deliberativa.

Os autores compartilham o mesmo espírito por fundarem suas teorias na experiência histórica, porém avançam em direções bem diferentes. Ankersmit procura refinar um princípio normativo das práticas representativas típicas das democracias representativas dos séculos XIX e XX – ou seja, sempre menos ‘burguesas’, sempre mais ‘massificadas’. A preferência do autor pelo sistema representativo de governo, deriva da compreensão que ele tem sobre a autonomia da prática representativa. Para Ankersmit esta autonomia é ‘estética’ e confere à democracia uma característica de auto-melhoramento e inclusão.

A autonomia estética para o autor está no desequilíbrio de poder que existe entre os representantes e os constituintes: o fato que os primeiros sejam relativamente livres para os últimos e que podem inclusive construir sua vontade. Este desequilíbrio

de poder não é algo que possa ser eliminado, segundo Ankersmit. Alinhado com os argumentos apresentados sobre a representação política, o autor rejeita todos os esforços teóricos que tentam garantir uma expressão livre e direta às identidades sociais existentes, assim como dos interesses e valores. Portanto o autor incorpora em seu discurso a defesa da necessidade deste existente desequilíbrio de poder entre as elites (*experts*, redes burocráticas, formadores de opinião, *decision makers*, etc.) e cidadãos, Ankersmit reproduz a significância democrática da interação entre estas duas 'esferas'. Para o autor é nesta esfera de interação relativamente autônoma em que a representação política – suas ações – ocorrem. Surpreendentemente o autor sustenta a sua tese fazendo uma alusão a Maquiavel, observa que a liberdade

não deveria estar exclusivamente localizada ou associada com os nobres ou com o povo; a liberdade, ao contrário, requer uma forma específica de interação entre os dois grupos e somente pode existir entre os dois (in ANKERSMIT, 2002:190).

Ainda citando Maquiavel, Ankersmit extrai das palavras dirigidas ao Príncipe uma metáfora estética que acrescenta uma dimensão à reflexão desenvolvida por ele sobre a representação política; “para compreender plenamente a natureza do povo, é necessário

ser príncipe, e para compreender plenamente a natureza dos príncipes é necessário ser um comum cidadão”⁸.

⁸ citado em Ankersmit, Frank. *Political Representation*. Stanford, California: Stanford University Press, 2002. p. 190

1.2 Manin e o diagnóstico da metamorfose do governo representativo: a democracia de “público”

Foi Bernard Manin quem quebrou o longo silêncio do debate sobre a representação política iniciado por Hanna Pitkin em 1967. O pesquisador francês publicou em 1995 na França e em 1997 no Estados Unidos *The Principles of Representative Government*⁹. Como um importante autor dentro do debate sobre a representação política, Manin traça as origens dos governos contemporâneos – as democracias representativas – através de quatro princípios básicos da representação política, os quais, segundo o autor, são recorrentes na história, mesmo antes da existência da democracia como forma de governo em seus moldes mais contemporâneos. A democracia representativa, para o autor, teve origem com as três importantes revoluções modernas: a inglesa, a americana e a francesa, mas nunca foi considerada como um tipo de governo do povo.

Manin destaca, além das eleições, outros elementos que também estão presentes nos governos representativos; traça estes elementos que formam uma base para as instituições

⁹ Manin, Bernard. *The Principles of Representative Government*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

representativas e são considerados pelo autor princípios constantes. Manin situa a origem de tais princípios entre os séculos XVII e XVIII e são: 1) o fato de os representantes serem eleitos pelos governados, 2) o fato de que os representantes preservam certa independência frente à vontade dos representados, 3) a liberdade de manifestar a opinião pública, como contrapartida de um mandato imperativo e, por fim, 4) decisões políticas que são tomadas após debate em assembleias. Devido à complexidade das sociedades modernas o autor observa que a legitimidade pode ser conferida somente através da discussão (*trial by discussion*).

Para Manin estes princípios do governo representativo mantiveram-se constantes moldando-se de acordo com as circunstâncias históricas que caracterizam o tipo, ou a forma, de governo representativo: o governo parlamentar, o de partidos de massa do final do século XIX e meados do século XX; e por fim o governo representativo contemporâneo que ele denomina democracia de público (em inglês *audience democracy*).

Para transpor esta denominação para o português, escolhemos aproximarmo-nos do seu original francês *democracie du publique*, portanto a democracia de público, afastando-nos de um imediato e talvez falso sinônimo, audiência. Ao falar de

audiência corre-se o risco de embutir uma carga semântica muito específica, confinando-a a um espaço limitado e permeado por noções e lógicas que imperam nas redes televisivas. Portanto, se falássemos de audiência entregaríamos a esta designação um significado circunscrito ao valor dos pontos medidos em percentagem de espectadores sintonizados em algum canal de rede televisiva. Outra possível transposição é o termo platéia, talvez mais próxima inclusive da metáfora apresentada por Manin e por Richard Sennett, pois atribui-se à platéia uma função mais reativa.

A escolha de traduzirmos *audience* como público é devida ao fato de seu significado incluir os vocábulos platéia e audiência. No dicionário Houaiss da língua portuguesa, público é “a platéia ou a audiência de um teatro, de um espetáculo”¹⁰. O conceito de platéia é também interessante já que inclui a indicação do espaço físico onde se posiciona o público e a denominação do conjunto de espectadores. Resgataremos esta dupla significação mais adiante na observação traçada por Ortega Y Gasset¹¹ em “A Idéia de Teatro”: o teatro enquanto edifício físico e o teatro como espaço transcendente à sua

¹⁰ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Antonio Houaiss Mauro De Salles Villar Francisco Manoel de Mello France, Instituto Houaiss, Objetiva: Rio de Janeiro, 2001.

¹¹ Ortega Y Gasset. “A Ideia de Teatro”. São Paulo: Perspectiva, 2008.

dimensão física, o teatro como algo composto por atores e público, palco e platéia. A etimologia de platéia indica sua presença já no grego e no latim. Em grego é a indicação de algo largo e chato; em latim, uma rua larga ou praça pública. Mas o significado da expressão platéia que chega até nós hoje, provavelmente provém do francês. É interessante pensarmos na democracia de público, sem perder a noção de platéia, do francês *plateé* – “maciço do alicerce que abrange toda a extensão do edifício” . Pode pensar-se na democracia de público, enquanto forma contemporânea do governo representativo, e seus eleitores/público como o maciço do alicerce que abrange a extensão do edifício (nação).

Antes de passarmos à democracia de público, vejamos como o autor situa as outras duas formas de governo representativo em seus respectivos momentos históricos. No governo de tipo parlamentar os representantes eleitos são os “notáveis”, ou seja, personalidades que inspiraram consideração e certa “confiança”, quase pessoal, nos eleitores devido a sua notoriedade social e a abrangência de sua influência nas comunidades onde pleiteiam seus votos. A passagem deste tipo de governo para a democracia de partido acontece com a extensão do sufrágio, com a instauração dos partidos de massa.

Nesta transição há uma mudança no tipo de escolha dos representados, pois passa-se a votar não em alguém que se conheça pessoalmente mas em um candidato de partido. É então que a representação passa a ser também um reflexo de uma estrutura social e assim emergem as clivagens eleitorais. Não é mais uma pessoa, representante, que se torna *trustee* do eleitor, mas relação de confiança – com a democracia de partido – é depositada no partido. Já o terceiro tipo de democracia discutido por Manin, a democracia de público, reserva alguma semelhança com a democracia parlamentar, pois é também caracterizada pela figura do líder, a personalização do poder através desta figura. Quanto à personalização da política há um encontro entre o argumento apresentado por Manin e algumas observações colocadas por Richard Sennett em *O Declínio do Homem Público*. A personalidade dos candidatos parece ser um dos principais fatores explicativos do voto que, ao contrário da suposta estabilidade existente na democracia de partidos, denota uma instabilidade que repercute com a volatilidade da escolha de candidatos entre uma eleição e outra, já que vigora a ausência de uma clara identidade partidária, uma indefinição de votos por simpatizantes ou militantes de uma vertente política. O que difere estas duas formas de democracia – a de partidos e a de

público – é também o tipo de liberdade e independência dos representantes.

Na democracia de partido os representantes estão entre as diretrizes partidárias e sua livre consciência e julgamento, não são plenamente independentes mas tão pouco delegados de partido – a independência não é do representante individual, mas é, sobretudo, do grupo formado pelos líderes de partido que necessitam também negociar ou aliar-se com outros partidos para poderem governar. Na democracia de público há uma falta de informações sobre os candidatos para que se possa diferenciá-los já que as referências e identificações partidárias, segundo Manin, são sempre mais fracas. Na visão do autor os eleitores acabam por fazer uso de imagens esquemáticas produzidas pelos meios de comunicação para escolher entre os candidatos. Esta característica talvez seja a principal razão para que os programas eleitorais dos candidatos sejam propositalmente vagos e pouco detalhados. Isto é o que confere uma ampla liberdade de ação aos representantes após eleitos, já que não estão tão vinculados a um programa de governo pré-determinado por diretrizes partidárias, como na democracia de partidos.

O diagnóstico da metamorfose do governo contemporâneo apresentado por Bernard Manin desfecha-se em 'Democracia de Público'. Mas de que forma a crítica que o autor aponta a Schumpeter serve como alicerce para traçar esta análise? Ao tratar da relação entre representantes e eleitores, sobretudo a dinâmica eleitoral, Manin contesta a metáfora de mercado apresentada por Schumpeter. Sendo esta sempre uma abordagem limitada, que não explica plenamente o que se pretende exemplificar, é ainda assim a melhor ferramenta. A apropriação da metáfora de público, propõe-se a abordar alguns limites do modelo schumpeteriano, oferecendo uma nova possibilidade para entender a relação entre eleitores e representantes. Porém, é esta abordagem que reduz a questão representativa à relação entre eleitores e representantes que recebeu muitas críticas, pois é "o principal obstáculo à identificação da representação à democracia e que leva Manin a concluir que o sufrágio universal não gerou mudanças na prática e nas instituições do governo representativo" (LOUREIRO,2007:78).

Ao tratar as clivagens existentes entre os eleitores, as quais são exploradas pelos representantes ao desenharem sua linha de ação eleitoral, Manin reduz outra vez o comportamento

dos eleitores a uma ação reativa. Enquanto alguns autores observam que os representantes seriam reativos ao eleitorado (SARTORI,1998;2001), sobretudo às informações veiculadas sobre as pesquisas de opinião, para Manin a lógica é invertida:

In such a situation, the initiative of the terms of electoral choice belongs to the politician and not to the electorate, which explains why voting decisions appear primarily today as reactive. In fact in all forms of representative government the vote constitutes, in part, a reaction of the electorate faced with the terms proposed Hence this form of representative government is called 'audience democracy'. (Manin,1997:223)

Poderíamos acrescentar, embasados também nos estudos de Sennett sobre a personalização da política, que o que há de reativo no eleitorado talvez não seja só, em parte, em relação aos “termos propostos”, mas também – considerando que o eleitorado tenha mesmo este comportamento quase exclusivamente reativo – às personalidades em disputa eleitoral. Talvez seja um paradoxo contrapor-se completamente ao pensamento levantado pelo autor, mas a década que segue a publicação de *Os Princípios dos Governos Representativos* tem dado sinais de um “público” menos reativo como os

'expectadores' do século XIX, porém mais acostumados a exigirem "*on demand*" as suas preferências.

1.3 O Público "On demand"

A expressão "*politics on demand*" (DAGNER, 2010) já foi usada para descrever a mudança do discurso político norte-americano e sua crescente reatividade às notícias divulgadas pelos meios de comunicação de massa ou pela internet com enorme velocidade e voracidade. Embora o trabalho da pesquisadora norte-americana, Alison Dagner, seja mais focado em como lidam os meios de comunicação com as notícias políticas e como os políticos reagem ao tratamento dos fatos e discursos pela mídia, ele nos possibilita questionar o pensamento de Manin sob outro ponto de vista. Enfim, será que somente o público é reativo às propostas apresentadas pelos políticos? Ou será que a complexa rede de relações entre eleitores, meios de comunicação e políticos – como aponta Dagner – cria uma expectativa e uma sede por respostas e reações dos políticos "*on demand*", ou seja, sob demanda.

A expressão "*on demand*" é utilizada para designar os tipos de vídeos que se assistem na internet ou no sistema de televisão a cabo, sob demanda. Os vídeos "*on demand*" são visualizados

por meio de uma página *web* ou na tela da TV, o assinante pode escolher diferentes tipos de filmes e programas de TV que estejam disponíveis em "*video on demand*". A solução consiste em enviar conteúdos sob demanda ou continuamente - utilizando redes de banda larga de operadoras de comunicação. Assim, o usuário receberá conteúdos no momento que desejar e sem sair da sua casa. Esta mudança trazida por este tipo de alta tecnologia configura não somente uma possível mudança no comportamento político e na escolha político-eleitoral, mas ainda, serve como um modelo, ou como uma metáfora, para pensar a disposição 'sob demanda e contínua' que se requer da representação; tudo isto para além da relação entre representantes e representados - pois é algo que tange em geral a questão da visibilidade da política.

A demanda por notícias políticas e posicionamentos políticos por parte dos representantes em relação aos acontecimentos cotidianos colocam os meios de comunicação, e por consequência os seus operadores, na posição de trâmite de conteúdo por um lado e, por outro, como filtro responsável também por cumprir uma agenda de notícias direcionando questões e "pautas". Colocar os políticos sobre o palco e os meios de comunicação como holofotes sobre este teatro pode

achatar a questão da representação, tornando-a bidimensional. Contudo, para Manin, o eleitorado aparenta, mais do que qualquer outra coisa, um público :*“The electorate appears, above all, as an audience which responds to the terms that have been presented on the political stage”* (MANIN, 1997:). Há, na fala de Manin, como uma exclusão da participação do público às propostas de termos que deveriam estar neste palco político, como se – para adotar uma metáfora teatral – os políticos fossem autores e atores e talvez até diretores da encenação, fazendo com que a representação seja considerada não somente um espetáculo (DEBORD,1997), mas entretenimento. O perigo de se considerar desta forma a questão, não é somente a exclusão da participação dos eleitores enquanto público, mas ainda, corre-se o risco de canalizar a representação como mera autorização eleitoral

isto é uma relação entre indivíduos, através da qual o eleitor avalia as qualidades pessoais de um candidato em relação a outros. Torna, assim, o processo político um mero jogo psicossocial de confronto entre pessoas, sem necessidade de instituições intermediárias – o partido não tem peso na sua [*de Manin*] análise do governo representativo” (LOUREIRO, 2007:79, URBINATI,2006).

Este público reativo ao palco político retoma, de alguma forma, a ideia apresentada por Richard Sennett em *O Declínio do Homem Público*. Veremos a seguir de forma mais detalhada a análise construída por este autor, em geral, aqui podemos retratar o que Sennett destaca sobre a mudança do público de espectadores teatrais do século XVIII para o século XIX, com a passagem de um público crítico e ruidoso para um público silencioso e quase *voyeur* (SENNETT,1988: 239-240). Este público que começa a se delinear no século XIX é uma platéia “espectadora de verdade: assistia [...] mas não participava”. Claro que para Manin o público não seria considerado somente espectador, as eleições conferem o poder de participação – aprovando ou descartando – ‘os atores em cena’.

Podemos observar pela apresentação do argumento do autor que o caráter singular do governo representativo é derivado das eleições, percebe-se na discussão a preocupação de Manin em indicar a face não democrática, mas aristocrática, das eleições. Grande parte da sua análise da representação coincide com o processo das eleições, emerge, assim, claramente a distinção sobre o duplo caráter das eleições, por um lado aristocráticas – no que tange as diferenças entre eleito e eleitor

– e, por outro, democráticas – com o sufrágio universal e com o peso igual de cada voto conferido.

1.4

Sustentabilidade da metáfora: visibilidade e os meios de comunicação

Manin adota a metáfora de público preterindo aquela de Schumpeter do mercado eleitoral, já que para o autor esta última contém uma série de contradições e pode levar o leitor a um equívoco. Manin justifica-se através das próprias palavras de Schumpeter, indicando que não há demanda sem oferta. No campo da política nacional e internacional, para o autor, não é justificável pensar que os eleitores possuam vontades independentes das propostas oferecidas pelos políticos. Estas vontades particulares só estão presentes nos campos mais privados, na esfera pessoal, em áreas de interesse mais restrito(MANIN,1997):

It is certainly justifiable to describe politicians as entrepreneurs in competition with one another to win votes and maximize their benefits – the material and symbolic rewards of Power. But to characterize voters as consumers is much less appropriate. A consumer who enters the economic market knows what he wants: his preferences are independent of the products offered. Economic theory presupposes that consumer preferences are exogenous. In politics, however, such a presupposition is unrealistic and contrary to experience. When a citizen enters what may be called the political market his preferences are usually not already formed; they develop through listening to public debates. In politics demand is

not exogenous; in general preferences do not exist prior to the action of politicians.
(MANIN,1997:224)

No que tange a discussão sobre a esfera 'mais privada', a qual alude Manin, discutiremos a seguir o diagnóstico apresentado por Richard Sennett sobre "as tiranias da intimidade". O autor sugere que a esfera pública se tornou uma formalidade e que a vida privada se exteriorizou, o que gerou uma confusão entre a vida íntima e a vida pública. Sennett questiona o que denomina como "eu" autêntico e o contrapõe a um "eu" que desenvolve uma apresentação das ideias ao público. Para o autor, as funções de apresentar e representar – que são distintas – passam por uma mudança entre os séculos XVIII e XIX. Até o século XVIII, as relações em público eram mais "teatrais", o estar em público até então era um processo de apresentação e teatralidade, já nos séculos XIX e XX consolidou-se uma "ideologia da intimidade". É neste momento de transição e mudança, inclusive do público e das relações sociais apresentadas no teatro e nas ruas, que emerge a valorização do "caráter e da autenticidade" presente nos líderes políticos, os quais podem "dramatizar as próprias motivações" (SENNETT,1988).

Manin se contrapõe a metáfora econômica das eleições para construir a sua própria metáfora da democracia: a democracia de público. O autor identifica a emergência de características que remetem ao parlamentarismo com esta manifestação contemporânea da democracia, o que para ele não indica um sintoma da crise da representação política, mas uma metamorfose da sua forma. Em sua discussão, Manin, ressalta as semelhanças notáveis entre o momento de transição do modelo parlamentar liberal da representação para a democracia de partidos, assim que este momento de transição da democracia de partidos para aquela de público passa não por uma crise, mas por uma reconfiguração. Sendo o debate sobre a representação política contido naquele mais amplo sobre a democracia, uma crise da representação política deveria também induzir à reflexão sobre uma possível crise da democracia, ou de sua forma de governo indireto, uma crise da representação neste sentido (NOVARO, 2000). É pertinente, aqui, referirmo-nos à organização apresentada por autores sobre a tensão inerente e intrínseca existente no conceito de representação política (LAVALLE, et. al., 2006). Uma percepção de crise será sempre presente enquanto houver uma democracia, e com esta diversos graus de representatividade, pois se existem dois pólos entre a relação: representantes e representados, além das instâncias de

intermediação entre os dois, existem também os conceitos de representação e representatividade: dualidade constitutiva.

A representação política, assim como a representação artística, estará sempre situada sobre este fio tensionado entre dois pólos. Outra dualidade intrínseca ao conceito é composta pelas funções distintas da representação. Por um lado a representação perante o poder, ou seja, a representação das instâncias e instituições – umas perante as outras – ou perante o poder executivo; e por outro lado a representação *no* poder “em nome do povo e sobre o povo”(LAVALLE et al., 2006:59-60). Além destas formas de representação – perante e *no* poder – por parte dos representantes, há também uma forma de auto-representação do povo, para si e para os seus representantes, ou seja um tipo de representação que ocorre em outro *lócus*, fora das instituições tradicionais de mediação da representatividade, como por exemplo – *por excelência* – o Congresso ou Parlamento. Se por um lado os partidos não representam mais as melhores instâncias de intermediação entre os pólos, e uma mediação midiática pode também parecer complicada pois presumiria um tipo de comunicação direta entre representantes e representados, o que na realidade, muitas vezes, só se pode concluir simbolicamente – por outro, as

diversas outras formas de representação desta coletividade pode se manifestar através dos movimentos sociais em todas as suas vertentes, de forma mais coagulada e organizada do que na suposta intermediação midiática. Veremos mais adiante, no próximo capítulo, também nossa tentativa de relacionar os tipos de representações teatrais com os momentos de mudança da ordem política no mundo; por assim dizer o teatro servirá não só como suposta metáfora da relação entre atores, público, diretor e autor; porém como uma *outra* instância, *outro* lócus de representação do poder – perante o povo e perante os representantes.

Para Bernard Manin não compactuar com a visão de crise da representação, justificando-a como um momento de reconfiguração, não significa uma crença em sua dualidade complexa e intrínseca. A dualidade mais claramente apontada pelo autor é aquela que decifra a representação como um sistema que possui uma face aristocrática e outra democrática, onde parece prevalecer a primeira. O autor descarta assim a possibilidade da crise:

Boa parte da insistência na idéia de que existe uma crise de representação se deve à percepção de que o governo representativo vem se

afastando da fórmula do governo do povo pelo povo. A situação corrente, no entanto, toma outros contornos quando se compreende que a representação nunca foi uma forma indireta ou mediada de autogoverno do povo. O governo representativo não foi concebido como um tipo particular de democracia, mas como um sistema político original baseado em princípios distintos daqueles que organizam a democracia. (MANIN, 2007)

A principal característica da democracia de público apresentada por Manin é a personalização da *escolha* eleitoral. A escolha eleitoral é variada e cada eleição pode indicar diferenças nas preferências de candidatos. Os eleitores não baseiam mais suas escolhas nos partidos e nas plataformas eleitorais, no programa de governo constituído pela apresentação de políticas que deverão ser adotadas durante o mandato, mas a escolha passa a apoiar-se mais na figura dos líderes, num processo de personalização da representação. Para o autor, a personalização é também adotada pelos partidos nos últimos anos, como outra estratégia para ganhar espaço e poder. Para Manin, esta mudança na representação política remete também ao governo parlamentarista inglês do século XVIII, no qual destacavam-se as personalidades. A questão de uma crise da representação política (NOVARO, 2000) é abordada com frequência na literatura e a personalização da representação é um dos elementos

destacados por Marcos Novaro, pois ele confere ao retorno de lideranças carismáticas no executivo a importância central da reconfiguração da representação política. Para Manin, esta percepção gera apenas uma *impressão* de crise, mas, o que há, para o autor, é simplesmente uma mudança no comportamento de voto que muitas vezes não acompanha o que seria suposto, caso estivessem os eleitores ainda configurados e segmentados em suas militâncias políticas. No primeiro momento de transição para a democracia de partido, segundo o autor, o que havia era uma consolidação da crença que o governo representativo caminhava em direção à democracia:

no momento em que os partidos de massa e as plataformas políticas passaram a desempenhar um papel essencial na representação, se consolidou a crença de que o governo representativo caminhava em direção à democracia. (MANIN,2007)

Permanecem em aberto algumas questões: em que direção estaria caminhando agora, então, o governo representativo dada a passagem da democracia dos partidos à democracia de público? Se a ampliação do sufrágio e o surgimento de partidos de massa “consolidaram uma crença de que o governo representativo caminhava em direção à democracia”, o que poderia consolidar a passagem à democracia de público cuja inspiração remete ao parlamentarismo liberal?

Que se nomeiem como crises, ou não, as evoluções e mudanças da representação política, certamente algum tipo de observação crítica deve acompanhar as reconfigurações do conceito e do tipo de governo. A personalização da representação política, por exemplo, levada a extremos pode transformar-se ou degenerar-se em diversas patologias que variam desde o populismo à banalização do aparato institucional em favor da centralização das atenções em torno da imagem do líder, normalmente associada ao cargo executivo, ou até a um diagnóstico de cunho psicológico (SENNETT, 1988) sobre o narcisismo como evolução do individualismo na sociedade intimista, resultando na erosão da vida pública:

Nesta cultura, despojada da crença no público e governada pelo sentimento intimista, as relações sociais vão mobilizar o narcisismo como um modo de organização do indivíduo neste contexto. O narcisismo seria fruto do resultado combinado do secularismo e do capitalismo na psiquê. (LIMA,2001)

Dentro deste contexto está também o germe da natureza pessoal da relação representativa, natureza que sofre suas mudanças, segundo Manin, sobretudo pela dinâmica dos meios de comunicação de massa. Que os canais de comunicação política afetam a natureza da relação de representação, está

amplamente concordado, porém o fato de que os candidatos se comuniquem “diretamente com os seus eleitores (...) dispensando a mediação de uma rede de relações partidária” (MANIN,2007) não implica em que “a era dos ativistas, burocratas de partido ou chefes políticos” tenha acabado. (Ibid.) Para não se deixar seduzir por acepções simplistas sobre o impacto dos meios de comunicação na política, é interessante focar o discurso na questão da visibilidade. A comunicação que acontece pelos meios mediáticos é uma comunicação de fato “mediada”, os diversos graus de separação espaço-temporal entre interlocutores é o que designa o tipo de mediação que ocorre. Por exemplo já da passagem de uma comunicação *vis-à-vis* para uma comunicação escrita perdem-se algumas referências simbólicas. O que é mais interessante ressaltar neste caso é que Thompson denomina uma “quase-interação mediada” (THOMPSON, 2008), nesta “as formas simbólicas são geradas visando um numero indefinido de receptores potenciais – ela tem, em outras palavras, um final relativamente aberto”, além desta característica – ao contrário das interações *vis-à-vis* ou por carta e telefone que são dialógicas – a “quase-interação mediada” é predominantemente monológica, “no sentido de que o fluxo comunicativo é em grande parte num só sentido” (THOMPSON, 2008:18).

Enquanto para Bernard Manin o que a abrangência da mídia gera é um “recordar a natureza face a face da relação que caracterizou a primeira forma do governo representativo” (MANIN,2007), na verdade o que o autor desconsidera é a natureza monológica desta comunicação; já para Thompson “ela cria diversos tipos de relacionamentos interpessoais, vínculos sociais e intimidade” é o que ele denomina uma “intimidade não-recíproca à distância”(THOMPSON, 2008:19).

Ao perpetuar sua análise sempre tendo presente o aspecto aristocrático da representação – aristocracia aqui no sentido de elite – Manin observa que

o que estamos assistindo hoje em dia não é a um abandono dos princípios do governo representativo, mas a uma mudança do tipo de elite selecionada: uma nova elite está tomando o lugar dos ativistas e líderes de partido. A democracia do público é o reinado do "comunicador"(MANIN, 2007: 29)

O autor simplifica este novo campo de visibilidade outorgado pela mídia, desconsiderando como relevante o fato de que o “desenvolvimento dos meios cria novos campos de ação e interação que envolvem diferentes formas de visualidade e nos quais as relações de poder podem alterar-se rapidamente, dramaticamente e tomando caminhos imprevisíveis” (THOMPSON, 2008:20). Enfim, as relações entre visibilidade e

poder político parecem ser bem mais complexas e instáveis do que apontado pelo autor. É neste aspecto que questionamos até que ponto se sustenta a metáfora do público para interpretar esta forma contemporânea do governo representativo. Mesmo adotando esta metáfora é necessário que se expanda o conceito de público apresentado pelo autor, com a finalidade de não vinculá-lo meramente à reatividade de um todo em relação aos que transitam pelo palco público político.

Outro aspecto importante a ser considerado criticamente para compreender melhor esta metáfora, é o tipo de poder de visibilidade que exerce a mídia no cenário político. Em geral as constatações de Manin destacam uma mídia neutra como pano de fundo dos acontecimentos políticos, *“the channels of public communication are for the most part politically neutral, that is, non-partisan”*(MANIN,1997:228) e enfatiza:

The rise of popular, non-partisan media has an important consequence: whatever their partisan preferences, individuals receive the same information on a given subject as everyone else. Individuals, of course, still form divergent opinions on political subjects, but the perception of the subject itself tends to be independent of individual partisan leanings. This does not mean that the subjects or the facts – as distinct from judgments – are perceived in an objective manner without distortion by the medium but simply that they are perceived in a relatively uniform manner

across the spectrum of political preferences
(MANIN,1997:228-229).

Ao endossar a ideia da mídia como um agente politicamente neutro, imparcial, apartado dos conflitos e interesses existentes na sociedade, Manin desconsidera importantes discussões no campo da teoria da comunicação. O conceito mais importante aqui é a visibilidade, e como ela altera a relação e o comportamento dos meios de comunicação assim como dos representantes políticos. Um novo tipo de visibilidade, com diversas formas de interação mediada têm características espaciais e temporais distintas, esta visibilidade é distendida em termos espaciais e pode ainda ser ampliada e comprimida em termos temporais (THOMPSON, 2008:18). Para uma compreensão mais consistente podemos abordar o papel da mídia na construção da agenda pública, uma parte valiosa da contribuição dos estudos de comunicação para a ciência política é a teoria de *agenda-setting*, ou agendamento, que aborda o poder de agenda exercido pelos meios de comunicação na esfera pública (McCOMBS & SHAW,1972). McCombs e Shaw partem da constatação, através de uma pesquisa empírica, que existe uma alta correspondência entre a ênfase que a mídia dá de um determinado assunto e a importância que é atribuída ao mesmo pela opinião pública.

O conceito de *agenda-setting* surgiu pela primeira vez em 1972, num artigo em que os autores sustentam que o poder midiático é muito maior que se supunha até então. Os autores sustentam, por meio do estudo de um grupo de eleitores, durante o período da eleição presidencial de 1972 nos EUA, a existência de uma relação causal entre a ênfase colocada pela mídia nos diversos temas da campanha e a avaliação dos eleitores em relação à *relevância* desses tópicos. Agregando a esta correlação entre visibilidade dos fatos e relevância dos mesmos no debate, há o que Thompson denomina “dupla face” da visibilidade mediada, pois para o autor, com o desenvolvimento das mídias “o próprio campo político foi parcialmente reformulado a partir das novas formas de interação e visibilidade” (THOMPSON, 2008). Para o autor, a mídia “pode ser entendida como um campo de interação com interesses, posições e carreiras profissionais próprios, um campo que se erigiu separadamente do campo político mas que está entrelaçado a ele de diversas maneiras”(Ibid.).

Observamos aqui um duplo movimento exercido, por um lado, pelas mídias, preocupadas em exercer um poder simbólico

(THOMPSON,2008; McCOMBS & SHAW,1972; MEYER, 2002¹²) e não neutras como sustentado por Bernard Manin, por outro um movimento exercido pelo público – para remetermos a sua metáfora – ou simplesmente pelos indivíduos num movimento de enquadramento (GOFFMAN, 1975)¹³. O conceito de enquadramento – *framing* – aplicado pelo sociólogo Erving Goffman observa a forma como os indivíduos se organizam na vida cotidiana a fim de responder às demandas sociais. Neste sentido o enquadramento funciona como um esquema interpretativo, é possível, porém, defini-lo de forma mais ampla e abrangente. O enquadramento pode ser pensado em pelo menos três formas distintas(WINE,2008): (1) como continente metafórico (2) como estrutura de expectativa (*structures of expectation*)¹⁴ (3) como delineador ou manipulador de opinião¹⁵. Todos estes conceitos podem aplicar-se ao pensarmos no movimento de enquadramento feito pelo 'público' em direção a uma compreensão da realidade política que lhe é apresentada.

¹² Sobre a ação 'teatralizante' da mídia, ver *Democracia Midiática* de Thomas Meyer e Lew Hinchman, edições Loyola, 2002.

¹³ Referimo-nos aqui às citações de Traquina (2000), Goffman (1975) e Gamson & Modigliani (1989) apresentadas por Igor Fuser nas palestras do II Congresso da Compólitica (Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política) "A mídia como ator político e a teoria da 'democracia de platéia' de Bernard Manin", 2007 e ao 33º Encontro Anual da Anpocs. "A mídia como ator político: crítica à teoria da "democracia de platéia" de Manin", 2009.

¹⁴ (BATESON,2000; GOFFMAN, 1974; TANNEN,1993)

¹⁵ (LAKOFF,2004)

Através da visibilidade mediada pode pensar-se no enquadramento também como um dispositivo interpretativo a ser aplicado às notícias, ou seja, aos critérios de seleção destas, aos códigos de ênfase na linguagem jornalística ao interpretar e enquadrar a realidade. No procedimento de enquadramento da realidade, operado pela visibilidade das notícias acerca da vida política, não se percebe este processo como uma construção social ou como enquadramento explícito, a percepção e interiorização dos fatos é muitas vezes absorvida com a crença da neutralidade ideal da imprensa, levantada por Walter Lipmann¹⁶. Mas em contraposição a esta visão há autores que afirmam que, sobretudo no que concerne a visibilidade da televisão, “o conteúdo informativo das reportagens é menos importante do que o comentário interpretativo que o rodeia” (GAMSON & MODIGLIANI,1989). Os autores ilustram o próprio argumento com a comparação divulgada pelo governo norte-americano no começo da década de '90, nos meses que antecederam a primeira Guerra do Golfo – portanto a operação militar *Desert Storm* – de uma comparação entre Saddam Hussein e Adolf Hitler. Segundo os autores esta comparação fazia parte de uma ‘luta simbólica’ em torno ao enquadramento

¹⁶ Escritor, jornalista, editor Americano defensor da teoria do jornalismo como “espelho” da realidade, ou seja, primado na neutralidade em expor os fatos.

do assunto, com o intuito de conquistar a opinião pública americana em favor da operação militar.

Ao relatar também os escândalos políticos militares durante a segunda guerra do golfo, Thompson admite que

nesse novo mundo de uma visibilidade mediada o fato de tornar visíveis as ações e os acontecimentos não é meramente uma falha nos sistemas de comunicação e informação (...) trata-se de uma estratégia explícita por parte daqueles que bem sabem ser a visibilidade mediada uma arma possível no enfrentamento das lutas diárias (THOMPSON,2008:16).

1.5

A representação entre as tiranias da intimidade e a intimidade não-recíproca à distância

Em *O Declínio do Homem Público* Sennett transita de forma ímpar entre diversas questões das formas de sociabilidade, comunicação e representação, atuação e relação sobretudo entre os habitantes das grandes cidades – com o foco em Paris e Londres – desde o século XVIII até os dias atuais do ano de publicação, 1974, ou seja em pleno final do fulgor da guerra do Vietnam. O escopo de Sennett é compreender como se formaram, e quando se originaram, as nossas concepções intimistas contemporâneas. A análise de Sennett sobre a sociedade, junto a de Thompson sobre a mudança da visibilidade na contemporaneidade, é valiosa para se aprofundar algumas questões que tangem a suposta crise da representação política, ou, reconfiguração da representação política, como diria Manin. Através de uma dissertação histórica detalhada, o autor, fornece dados importantes sobre as mudanças que transformaram o público teatral – sobretudo como a relação entre as representações nas artes dramáticas e as representações sociais nas ruas – para discutir a transição do público do século XVIII, ruidoso e participativo, para aquele do século XIX, silencioso e

observador. A elucidação dos argumentos de Sennett, em conjunto com alguns aspectos discutidos por Thompson, servir-nos-á de base para a discussão do próximo capítulo, no qual através da análise de três pensadores/dramaturgos do século XX traçaremos alguns movimentos centrais do teatro moderno para pensar na representação política, e sua possível relação.

A discussão de Sennett tem como fundo um rico cenário histórico teórico, embora provenha da tradição marxista, declarando abertamente “tanto eu como muitos outros da Nova Esquerda”(SENNETT, 1988:360), não se restringe à linha Teórica marxista não ortodoxa da qual faz parte, dialoga também com Weber, Tocqueville, Foucault, Freud dentre outros. Um objetivo é bem claro em seu trabalho: a crítica contra a personalização da política. Logo de início o autor busca uma interpretação histórica para o conceito de publicidade, especialmente seu significado no século XVIII. O autor assinala uma preocupação para com o íntimo, os aspectos da vivência íntima, que se torna também parte do domínio público, aponta o fato como resultante de uma mudança que começou com a queda do Antigo Regime e com uma nova cultura urbana, secular e capitalista (SENNETT,1988:30). Segundo seu argumento, o esvaziamento

da esfera pública tem a sua raiz na hiper-valorização da intimidade, da privacidade, do retraimento e do silêncio.

No que diz respeito à personalização da representação política, logo de início o autor apresenta de forma clara o seu diagnóstico do esvaziamento da esfera pública conectando-o à uma superposição do imaginário privado sobre o imaginário público, atrelando esta superposição à busca de uma “credibilidade política” que têm como resultado confusões comportamentais e ideológicas entre os dois âmbitos. Thompson por sua vez trata esta mudança através da descrição de uma passagem da “política ideológica” para uma crescente importância de “políticas de confiança” (THOMPSON, 2008:33). Enquanto para Thompson este deslocamento, responsável por uma transformação do contexto social da política se acentuou na segunda metade do século XX, – devido sobretudo ao “declínio das indústrias tradicionais, como carvão e aço, e ao crescimento do setor de serviços de uma gama de indústrias baseadas em conhecimento específico”(Ibid.) – Sennett procura suas raízes no declínio do Antigo Regime.

A credibilidade e confiança caminham juntas, e portanto, seja a hipótese do esvaziamento da esfera pública pela

superposição da vida íntima (SENNETT,1988), seja a constatação do número crescente de eleitores indecisos pois:

os partidos políticos não podiam mais depender das velhas classes sociais que um dia garantiram o núcleo de sua sustentação (...) as divisões doutrinárias foram atenuadas, e cada vez mais os partidos e seus líderes tinham que batalhar para conquistar o apoio de um crescente grupo de eleitores indecisos (THOMPSON,2008:33)

constituem explicações válidas sobre a personalização da política, explicando o porque as pessoas estão mais preocupadas com o caráter dos indivíduos que são (ou podem vir a ser) seus líderes e estão ainda mais preocupadas com a confiabilidade deles, pois é o melhor parâmetro para garantir que as promessas políticas sejam mantidas e que as decisões diante da complexidade sejam tomadas com base num julgamento racional (THOMPSON,2008). Emergem desta contraposição dois processos distintos que parecem sobrepor-se durante certo período histórico, enquanto Thompson procura uma motivação na história mais recente, Sennett observa como ponto de mudança um momento especial na história: a revolução de 1848. É neste contexto revolucionário que a atenção, ao ver alguém em público, dirigia-se às intenções e à personalidade "de tal modo que a verdade daquilo que se dizia parecia depender do

tipo de pessoal de que se tratava”(SENNETT,1988:42). É neste contexto que para o autor “o sistema de expressão pública se tornou um sistema de representação pessoal; uma figura pública apresenta aos outros aquilo que sente” (Ibid.), ou seja, a representação antes de tudo de um sentimento, antes mesmo de estar num mandato representativo.

Há uma passagem crucial descrita pelo autor sobre a qual é oportuno debruçar-nos antes de aprofundar a questão da mudança do público teatral e o seu reflexo na mudança mais ampla da sociedade contemporânea e da visibilidade do poder nela. A complexidade do conceito de representação, como veremos, não está somente – como já apontamos – na sua dualidade intrínseca e constituinte enquanto representação e representatividade, representante e representado e na sua diferenciação entre o representar perante o poder e *nele*; mas já no embrião da mudança verso uma personalização da representação política que se prenunciava no século XIX. O movimento complexo e contraditório, observado pelo autor, relata de um lado um mecanismo de defesa contra o desvendamento involuntário da personalidade e contra a superposição do imaginário privado e público, por outro, neste mesmo momento em que as pessoas procuravam parecer mais

discretas, exigia-se no teatro uma representação que expusesse com “indicadores claros e precisos os tipos de personalidades, das histórias de vida e da posição social das *dramatis personae*” (SENNETT,1988:43). É neste duplo movimento de ordem concêntrica e oposta que sobressai o paradoxo da visibilidade e do isolamento, enquanto no palco e entre os artistas era sempre mais exigida uma “ostentação de personalidade vigorosa, excitante, moralmente suspeita”(Ibid.), por outro iniciava a imperar nas capitais europeias, Paris e Londres, em meados do século XIX a noção do silêncio na vida pública, ou seja, que estranhos passavam a não se falar, pois “o silêncio em público se tornou o único modo pelo qual se poderia experimentar a vida pública, especialmente a vida nas ruas, sem se sentir esmagado”(Ibid.).

O paradoxo da visibilidade e do isolamento apresentados pelo autor pode remeter também ao argumento apresentando por Foucault em *Vigiar e Punir*¹⁷ a propósito das relações entre visibilidade e poder nas sociedades ocidentais. O argumento de Foucault, esquematicamente, verte sobre uma análise do tipo de sociedade presente no Antigo Regime, uma sociedade de espetáculo na qual o exercício do poder era atrelado às

¹⁷ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, Vozes, 1977

manifestações públicas de força por parte do soberano. O que o autor argumenta é que até o século XVI poucos eram visíveis para muitos, e esta proporção de visibilidade estruturava a forma em que o poder era exercido, de poucos sobre muitos. É nesta passagem de século que para Foucault a manifestação espetacular do poder cedeu seu lugar para novas formas de manifestações, através da disciplina e vigilância, ou seja, cedeu o posto para um tipo de visibilidade de muitos por poucos, onde o controle que antes acontecia através de uma apresentação 'espetacular' do soberano é substituído por um poder 'normatizante do olhar', através da imagem do Panóptico¹⁸.(FOUCAULT,1977). O modelo de 'panopticismo' desenvolvido pelo autor, ressalta que, cada vez mais, se está envolvidos em um sistema de poder em que a visibilidade é uma forma de controle. A questão do poder e da visibilidade para Foucault, porém, está associada a perda da testemunha do espetáculo para uma era onde múltiplos olhares cruzados controlam o comportamento através da vigilância. A relação

¹⁸ A imagem do presídio 'Panóptico' provém do projeto do filósofo e jurista Jeremy Bentham, responsável pela reforma de uma prisão inglesa. Em 1791 publica uma planta do que seria uma penitenciária ideal. O Panóptico 'que tudo vê' graças a sua forma radiocêntrica um único guarda poderia observar todos os prisioneiros através de uma torre interna, as celas em forma concêntricas possuiriam duas janelas, uma externa para a iluminação e outra interna para o controle. Enquanto a visão da vigilância seria plena, os encarcerados não saberiam se seriam ou não observados todo o tempo, mas teriam esta impressão. Para Bentham esta seria a melhor forma para corrigir o comportamento. Este estado de visibilidade perene é o que asseguraria o funcionamento do poder.

entre poder e visibilidade é vista de outra forma por Thompson, para o autor os meios de comunicação são fundamentais para reverter a ótica do panopticismo. Para o autor

a mídia permite que poucos estejam visíveis para muitos: graças à mídia, basicamente aqueles que exercem o poder, mais do que aqueles sobre os quais o poder se aplica, é que estão sujeitos a um novo tipo de visibilidade (THOMPSON,2008:27)

É pertinente pensar também que os olhares múltiplos têm se multiplicado ainda mais com a super exposição pública – dos indivíduos –, quase incontrolável, facilitada pela Internet, esta era da visibilidade talvez seja aquela do controle de muitos sobre muitos.

A mudança da visibilidade é o que pode ter causado o retraimento do homem para a vida privada. Com a auto-representação Sennett observa que os homens “tornavam-se atores mais sérios e menos expressivos do que seus antepassados” (SENNETT,1988:241), desta forma a representação de si passou uma espécie de novo credo, obsessivo, como se fora possível ler o caráter de uma pessoa de acordo com os seus signos representativos. Há uma emergência da personalidade, como origem do processo de personalização, pois esta passa a ser o princípio social mais distinto; o conceito de sociedade pode estar em crise, seguindo a crítica do autor,

pois em meio a estas mudanças a coletividade parece caminhar rumo a uma coleção de personalidades.

Eis que com a transição pós Antigo Regime começa a instauração do que o autor denomina "tirania da intimidade". Para procurar indicações desta mudança Sennett volta-se para o teatro, observa que até o século XVIII o teatro era um lócus de interação, discussão, debate e algazarra, até que no século XIX este se torna o templo do silêncio, reina uma espécie de encantamento e admiração com a personalidade mais forte, a do ator. Enquanto nas ruas e em sociedade havia-se suprimido ao máximo a própria manifestação da personalidade – até como um retraimento do perigo da intimidade exposta, o público ia ao teatro para encontrar aquilo que se havia perdido nas ruas. Para Sennett o silêncio era uma outra forma de defesa contra a possibilidade de encontrar um estranho, de ter que se engajar em uma relação social – fora do campo da intimidade. O silêncio, para o autor, era uma outra forma de se manter alheio à sociedade, eis aí o começo do estar em público e ao mesmo tempo sozinho, o início de uma configuração típica das relações nos grandes centros urbanos. Esta vacuidade do senso de sociedade que começa no século XIX é explicitada sobretudo pela mudança no comportamento do público teatral, quase

alheio e ao mesmo tempo fascinado pelo que é representado, é o princípio do que Sennett denomina de 'incivilidade', ou seja "sobrecarregar os outros com o eu de alguém (...) um descenso de sociabilidade para com os outros criado por essa sobrecarga da personalidade"(SENNETT, 1988: 324).

O conceito de incivilidade está relacionado diretamente com a perda da teatralidade e o avanço da tirania da intimidade. Os dois aspectos que constituem a incivilidade definida pelo autor podem servir como base para se pensar também o que Thompson denomina uma "intimidade não-recíproca à distancia"(THOMPSON, 2008:19). A primeira manifestação desta incivilidade é a construção do líder carismático moderno que:

destrói qualquer distanciamento entre os seus próprios sentimentos e impulsos e aqueles de sua platéia, e desse modo, concentrando os seus seguidores nas motivações que são dele, desvia-os da possibilidade de que meçam por seus atos (...) Os meios de comunicação eletrônica desempenham um papel crucial nessa deflexão super-expondo a vida pessoal do líder, simultaneamente ao obscurecimento de seu trabalho em seu posto (SENNETT,1988:324)

A observação de Sennett é retomada por Thompson trinta anos mais tarde, desta vez sob o olhar da teoria social da comunicação. O autor observa como este tipo de visibilidade cria um senso de "intimidade não-recíproca à distância". Ou seja um

senso de intimidade é criado no público, entre os espectadores, em relação aos seus líderes por serem expostos, ou super-expostos, no que diz respeito à 'incivilidade' da esfera pessoal, da intimidade e da personalidade. Cria-se uma falsa ilusão de intimidade, e este tipo de relação, até ilusória, é o que confere poder de certa forma nas ações políticas na contemporaneidade. A respeito deste tipo de relação é interessante conhecer o trabalho do autor sobre os escândalos políticos, como estes eventos têm peso nas tomadas de decisões políticas, destituições de cargo etc.¹⁹ Mas retornado à relação entre a manifestação dos líderes carismáticos e a intimidade não-recíproca à distância, pode conferir uma estetização na relação política seja no que diz respeito à relação entre representantes e representados, mas sobretudo, na própria manifestação de poder. Esta estetização não significa uma 'teatralização' das relações, ao contrário, veremos agora como, para Sennett, a teatralização é uma forma mais social de interação, uma forma que antecedeu a tirania da intimidade. Uma relação que é íntima – porém não recíproca e ainda mais à distância, confere manifestações de poder bem distintas. Se por um lado este tipo de relação pode beneficiar os líderes políticos pois há a ilusão de uma proximidade com o

¹⁹ THOMPSON, J.B. *Political Scandal: Power and Visibility in the Media Age*. Cambridge: Polity, 2000.

eleitorado, ou em geral com o povo, por outro, esta relação – pela sua natureza unidirecional – coloca quem está sob os holofotes numa posição mais vulnerável já que a exposição de uma construção baseada na ideia de intimidade coloca o representante mais a risco de um possível escândalo. Ainda assim, mesmo com a proliferação de escândalos políticos na época contemporânea muitos líderes parecem beneficiar-se do elo de intimidade não recíproca à distância, já que esta proximidade, muitas vezes, é responsável por criar situações de absolvição bem mais rápidas do que esperar-se-ia, mesmo nos casos que num primeiro momento causam um forte impacto na opinião pública²⁰.

O tipo de visibilidade mediática e monológica, direcionada a um número grande e desconhecido de receptores, é considerada por Thompson como uma quase-interação, pois “cria um certo tipo de situação social em que os indivíduos se conectam num processo de comunicação e troca simbólica” embora não tenha o mesmo nível de reciprocidade e de especificidade interpessoais de outras formas de interação, a

²⁰ Pensamos aqui em diversos tipos de escândalo, entre os mais comuns talvez aqueles de corrupção e escândalo sexual. Só para citarmos entre os casos mais recentes no Brasil: o *mensalão*, escândalo dos correios, operação Satiagraha (Daniel Dantas), a venda da Brasil Telecom ou; na Itália: grupo Parmalat, Telecom Italia, mais uma série de escândalos sexuais do primeiro ministro Silvio Berlusconi.

quase-interação mediada é, de qualquer modo, uma forma de interação(THOMPSON, 2008:19).

A segunda indicação de incivilidade indicada pelo autor é de cunho psicológico, pois interpreta que “quanto mais estreito for o escopo de uma comunidade formada pela personalidade coletiva, mais destrutiva se tornará a experiência do sentimento fraterno” (SENNETT,1988:325). Este sintoma se manifesta na formação do que o autor denomina “comunidades destrutivas” em que os homens temerosos a construir relações sociais se enclausuram em micro-círculos sociais fechados, essa visão de comunidade, enfim, exclui a possibilidade de pensar na política de forma mais ampla, em suma: “a procura por interesses comuns é destruída pela busca de uma identidade comum” (SENNETT, 1988:307) há uma proporcionalidade na incivilidade com a qual o autor conclui “quanto maior a intimidade, menor a sociabilidade” (SENNETT,1988:325). Enfim a crítica maior do autor é contra a perda da capacidade lúdica do jogo, muito presente nas artes dramáticas.

A sociedade tiranizada pela intimidade não possui mais um espaço impessoal onde representar, perde o que havia sido estabelecido pela tradição clássica do *Theatrum Mundi*, que havia equacionado a sociedade com o teatro, a ação cotidiana com a

atuação, ou seja, a vida em termos estéticos. A única ressalva de Sennett em relação a esta interpretação é a sua desvinculação da análise histórica, que não só permeia como sustenta toda a obra do autor. A passagem definitiva para a modernidade que abrigou o avanço da tirania da intimidade, ou em outros termos o deslocamento do foco de visibilidade da vida político social para uma ilusão de intimidade saturada de auto-representações de agregações de personalidades acontece no século XIX, o século que descobriu

um povo que estava gradativamente perdendo a crença em seus próprios poderes expressivos ,que , ao contrário, elevou o artista à condição de pessoa especial, porque poderia fazer aquilo que a as pessoas comuns não podiam fazer na vida diária; ele exprimia sentimentos críveis de modo claro e livre em público. (...) a visão da vida social como vida estética, que dirigiu o imaginário clássico do *Theatrum Mundi*, contem algo de verdadeiro. As relações sociais podem ser relações estéticas (SENNETT,1988:326).

Trataremos no próximo capítulo, aproximando-nos ao teatro do século XX, o que é o público e o que o diferencia e o separa dos atores e de que forma mais ampla o teatro contemporâneo pode nos ajudar a pensar a representação política. Nos serviremos das teorias da representação teatral desenvolvidas por Stanislavski, Brecht e Grotowski para lançarmos mão, como com uma ferramenta heurística, de um

aprofundamento da discussão sobre a representação política, procurando pontos de encontro e pontes de diálogo entre estas distintas formas de representação: o teatro e a política. Serviremo-nos desta metáfora para expandirmos o conceito de público adotado por Manin e para pensarmos como a experiência do teatro pode auxiliar em alavancar novas idéias que esclareçam a transformação da representação política na democracia.

Capítulo 2

Representação, política e dramaturgia

2.1

A Relação Ator/ Público no século XX: entre o realismo e o teatro épico

Começamos nossa pesquisa por um dos maiores dramaturgos do teatro ocidental: Constantin Stanislavski. O escritor e professor de artes dramáticas russo é responsável pela revolução de um tipo de atuação dramática, seu método de atuação é, até hoje, um dos mais populares e respeitados no mundo. Para o nosso escopo é interessante analisar os tipos de reações que provocaram estas mudanças inovadoras, qual era sua visão de espetáculo e, sobretudo, como mudaria a relação entre atores e público através do seu método de atuação.

Para Stanislavski a dramaturgia havia abarcado uma transformação tal que não era mais possível atuar como se havia feito no passado; textos como os de Ibsen, Tchecov e Strindberg pediam por uma nova apropriação da arte dramática, pois colocavam em pauta o realismo. Stella Adler, sua discípula norte-americana, explica como o realismo no teatro é algo artesanal. Real é o que se vê, o que se toca, mas no palco se traduz enquanto técnica

Realism is also a technique, a craft. It's an art form that asks the actor to reach and then reveal the truth. Realism teaches us the idea of the play is the first consideration. You play the play you play the character to reveal the author's idea. You never play yourself. The actor's aim is to serve the theatre (ADLER,2000:238)

Stanislavski situa seu trabalho no que chama de realismo social, neste tipo de dramaturgia a figura do herói desaparece. O teatro não é mais composto por heróis e vilões, todos os personagens são heróis, o autor apresenta tipos de bons e maus comportamentos e é o público quem elege suas próprias verdades. Este é um primeiro vínculo com a mudança apontada por Sennett sobre a personalização e a centralização do caráter como fatores importantes. Eis que, com Stanislavski, surge uma primeira interessante elucidação sobre a realidade apresentada sobre o palco e o comprometimento do público em valorá-la. Uma história é representada mas a resolução moral do conflito não é mais algo apresentado de forma tão clara para os espectadores, estes, portanto, não somente assistem à representação mas processam, de contínuo, os acontecimentos cênicos dentro de uma escala de valores interna. Certamente o desenvolver da trama e os conflitos dos personagens serão

evidenciados durante o espetáculo, os filtros da verdade serão os próprios personagens, no centro permanece a obra e a intenção do dramaturgo; o público é responsável por tirar suas próprias conclusões. Stella Adler explica:

the main objective of Realism is to overthrow the lies of the public and private life. Realism deals with the middle class. It finds out why the middle class is infected with the disease of inherited values, that is, values received through gossip, through the church, through education, through government (Ibid.)

O teatro do Realismo de Stanislavski, com sua capacidade de revelar as verdades humanas e o tipo de vida que leva a classe média, faz algo revolucionário não somente para o teatro mas para a organização da vida social. A classe média entra num processo de auto-percepção através da representação teatral, é o início de uma meta-representação. O realismo de Stanislavski é algo completamente inovador nas artes dramáticas. Assim com ele a platéia se inicia em um processo de silêncio (SENNETT,1988), o teatro passa a não ser mais o lugar do encontro e da algazarra, mas torna-se um lócus de observação da sociedade representada. A aproximação causada pelo objeto teatral representado – a classe média – é análoga àquela entre representantes e público ditada pela personalização da

representação política. O contínuo fluxo de informações sobre os candidatos e os representantes, durante e antes das eleições, no período dos seus mandatos, causam um efeito similar a identificação teatral, um efeito de aproximação pela intimidade não-recíproca à distância. A super exposição da personalização acaba revelando semelhanças e fomentando este processo. A aproximação existente gera também uma falsa percepção de proximidade com que acontece no meio político, assim como nas peças realistas representadas pelos atores de Stanislavski,

what the Realistic playwright is often saying is that the family, despite its lack of pretention, despite what they think as a the simple honesty of their behavior, is fare more complicated than the monarchy(ADLER,2000:239)

As relações mais íntimas tornam-se também mais interessantes, há uma obsessão pela visibilidade. No Realismo teatral o público é responsável por seus próprios julgamentos, por suas observações e conclusões a respeito do que observam no palco, mas há uma grande diferença em relação ao tipo de atuação adotada pelos atores de Stanislavski. Os atores, no Realismo, não se dirigem mais diretamente ao público como faziam no passado, mas entram em “comunhão” uns com os outros e comunicam-se com o público de forma indireta. É aqui, possivelmente, que surge o silêncio dos espectadores que são

convidados a participarem somente com o olhar, uma situação de intimidade quase voyeur. O público sente-se próximo aos personagens, mas não aos atores, de novo parecem surgir mecanismos de uma intimidade não-recíproca à distância. Somente três tipos de atuação são aceitos no sistema Stanislavski: (1) a comunicação direta com um objeto do palco (2) a auto – comunicação e enfim, (3) a comunicação com um objeto ausente e imaginário²¹. Por um lado os atores devem, em sua interpretação, esforçar-se para comungar uns com os outros – tendo sempre em mente a personagem e eliminando todos os resquícios do comportamento pessoal – por outro devem envolver o público sem se comunicar diretamente com ele. Como na relação apresentada por Thompson na política, uma dupla comunicação: uma direta e outra mediada. O ator entrega-se completamente à personagem, para Stanislavski é muito mais difícil comungar com o parceiro de palco do que representar a si mesmo em relação com ele. A relação próxima existe somente entre os atores, *“I see how the relation between actors can be mutual, but not the bond between the actor and the public”* (STANISLAVKI,1936:292) o realismo de Stanislavski coincide com as mudanças observadas por Sennett em relação à tirania

²¹ Stanislavski, Constantin. *An Actor Prepares*. New York: Theatre Art Books, Routledge, 1936. p. 225

da intimidade e a representação das emoções. Seguindo adiante e relembramos, como já havíamos citado anteriormente que, para Stanislavski, o público, ainda que não comungue com os atores – é essencial: atuar sem ele seria como cantar num quarto sem ressonância, assim o público, no teatro, é a ressonância acústica das emoções. O conselho do diretor para os seus atores é bem claro: *“If you’re going to put yourself in a direct relationship with the public, you better dominate it”*(Ibid.) O estado de comunhão que é criado entre os atores facilita a absorção, por parte do público, da cena, pois cria-se uma identificação; para Stanislavski não haveria algum motivo para o público de estar presente se não fosse acometido por esta absorção, não haveria razão de ser público sem descobrir os pensamentos e as emoções dos personagens em cena.

Qual é o tipo de envolvimento e participação deste público? Voltando nossa metáfora para o domínio político, estaríamos, com Stanislavski, tratando um tipo de representação *mimética* ainda que teatral. Teríamos um público se emocionando e julgando algo muito próximo a sua própria realidade social, porém, ao mesmo tempo, não consciente sobre a representação da realidade, este seria um público tomado por uma espécie de

catarse²² cênica, deixando ao esquecimento o estar presente diante de uma farsa. Para Stanislavski quando,

the spectator is present during such an emotional and intellectual change, he is like a witness to a conversation [...] he has a silent part in their [the actors'] Exchange of feelings, and is excited by their experiences. But the spectators in the theatre can understand and indirectly participate in what goes on, on the stage, while this intercourse continues among actors

(STANISLAVSKI,1936:214)

O público de Stanislavski, no contexto do realismo social, parece ocupar uma função de voyeurismo, pois observa a ação teatral e não somente não pode participar dela, mas também permanece tão absorvido pela farsa que sequer pode recordar-se onde está, o que está vendo, enfim, não pode transcender seu desígnio de espectador – não se torna plenamente público. Seguindo a metáfora teatral que decidimos adotar, podemos dizer que sob esta luz, o Realismo social desenvolvido por Constantin Stanislavski, aproxima-se mais da visão negativa sobre a personalização da política. Há um domínio exercido através da identificação e semelhança. Poderíamos criar um paralelo entre o

²² Seguimos aqui o verbete do dicionário da língua portuguesa, Houaiss: estética teatral, purificação do espírito do espectador através da purgação de suas paixões.

tipo de atuação, a comunhão existente entre os atores realistas, diante de um público voyeur, com o tipo de representação política espetacular e temida, por exemplo, por Giovanni Sartori ou Guy Dubord (SARTORI,2001;DUBORD,1997).

O que acontece com a representação teatral, realista, no momento em que o público não se identifica mais com a cena que observa? Qual seria o rumo a ser tomado, ainda que público se identifique com a encenação, mas permaneça consciente do seu estar assistindo a uma *mise-en-scène*?

2.2

Brecht e o distanciamento

Trinta e seis anos mais novo do que Stanislavski, Bertoldt Brecht foi outro revolucionário no âmbito da dramaturgia. Com Brecht a relação ator/espectador é fortemente alterada, enquanto na dramaturgia o autor vivia sob a categoria da causalidade, o autor épico vive o âmbito da substancialidade. No drama cada momento deve ser mote da ação seguinte, na obra épica cada momento tem seus direitos próprios, enquanto o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença do autor na obra épica, o narrador – dono da história – tem direito a intervir. No teatro épico de Brecht os atores não representam para o espectador, mas se confrontam com ele (JANUZELLI,2006).

Bertoldt Brecht estava interessado na entronização do princípio científico em seu pensamento teatral, embora este princípio pertencesse ao naturalismo não poderia vigorar no drama naturalista se não de maneira acidental, como na figura de um *dramatis personae*(SZONDI,2003)²³. As formas dramática e épica distinguem-se estruturalmente, embora suas estruturas

²³ Szondi, Peter. Teoria do Drama Moderno [1880-1950]. São Paulo, Cosac & Naify, 2003. Também *dramatis personae*, como já observado por Alessandro Pizzorno, literalmente em grego a máscara do drama.

não devem ser impostas como esquemas normativos. Na primeira a *dramatis personae* imita por gestos e palavras os acontecimentos, como se a ação estivesse acontecendo no presente. Na última, há uma grande mobilidade dos eventos em espaço e tempo, e é um narrador que relata os acontecimentos, como já acontecidos. Em contraposição à forma dramática, a forma épica destaca a variedade e amplitude do mundo narrado e, com isso, a relativa autonomia das partes. Anatol Rosenfeld, em *Teatro Moderno* (ROSENFELD,1977), retrata como a autonomia das partes constitui o caráter principal do poema épico, enquanto o drama avança de forma ininterrupta, o poema épico avança e retrocede. A mesma autonomia que distingue o teatro épico pode-se relacionar de forma análoga à autonomia dos representantes perante os representados, um dos princípios representativos levantados por Bernard Manin. A grande mudança na dramaturgia contemporânea é fruto das ideias estéticas consolidadas por Brecht, pois a fim de se compreender os acontecimentos – e não apenas permanecer hipnotizados por eles – é preciso acentuar de uma forma ampla e significativa o que o autor denota como “mundo ambiente” , ou seja, a tempestade que inclina as velas. Isto somente é possível quando o palco – além dos atores – inicia a narrar. Abrindo esta nova possibilidade no teatro, Brecht também abre uma possibilidade

para pensar sobre a representação política, antecipa no teatro uma crise política de representação que veio à tona em dois momentos, antes com o período dos grandes regimes autoritários – entre as duas Grandes Guerras – e agora com a nova configuração da representação política, a democracia de público. O processo sobre o palco já não esgota completamente a encenação, ao contrário do que se dava no drama, o processo é, agora, o objeto de narrativa do teatro. O processo se relaciona ao teatro como o narrador épico faz com o seu objeto: só da contraposição de ambos é que resulta a totalidade do espetáculo.

A teoria do distanciamento em Brecht é enriquecedora, pois em contraste com o que ocorria no palco realista de Stanislavski, assim como na transição de público apontada por Richard Sennett pós Antigo Regime – a transição ao silêncio –; com Brecht o público não pode mais se colocar de forma cômoda e voyeur, envolvendo-se catarticamente com a cena. Brecht chama a atenção do público. Todas as ações no palco acontecem de forma para revelar o *imbróglio* ao espectador, que se sente tão envolvido, porém de uma forma distinta, pois ele pode até sentir o ímpeto de sair do seu silêncio e avisar o ator – personagem – sobre um outro ator que está tentando trapaceá-

lo. O fato de que a dramaturgia de Brecht insira constantes quebras em suas peças, o fato que os atores se refiram diretamente ao público deixa os espectadores suspensos entre o envolvimento catártico, com a cena, e a confusão entre o papel e o ator: a final quem é o ator que se dirige ao público? É outra personagem? É o ator em si? Esta técnica serve também para deixar o público em constante estado de alerta, talvez como a metáfora que vimos anteriormente sobre a política "*on demand*". Na cena brechtiniana o público não pode acomodar-se em seu lugar, na timidez do silêncio e do escuro e observar uma representação da vida social, pois ao mesmo tempo em que ele assiste à cena é também questionado sobre os conteúdos sociais e dramáticos.

Com Brecht o espectador não é deixado de fora do espetáculo, tampouco é sugestivamente envolvido nele – iludido segundo o realismo social de Stanislavski. Ele é confrontado pelo processo criativo, este lhe é apresentado como objeto. Não é só a dramatização de um evento, mas é todo o seu processo de construção. Aqui também podemos pensar nos autores que analisamos no primeiro capítulo, a visibilidade conferida a um processo – que seja o processo da democracia, ou o processo eleitoral – é algo que de alguma forma o legitima. A visibilidade

nos processos de representação política é algo que aproxima representantes se representados de outra forma. A visibilidade naturalista stanislavskiana, é a mesma visibilidade do aspecto pessoal do caráter manifestado por um representante, este tipo de visibilidade é o que facilita a tão temida tirania da intimidade apontada por Richard Sennett: não é uma visibilidade do processo mas uma visibilidade da pessoa, da sua singularidade. O ponto de vista brechtiniano do distanciamento é algo que permite a visualização de um processo, de forma que a representação teatral e dramatúrgica não está associada somente com os seus personagens, mas com os atores – que interpretam personagens – e com o processo de uma construção simbólica rica de significados. Esta sim uma verdadeira representação estética e não mimética, para colocarmos a questão nos termos de Ankersmit.

Visto que a ação da obra não se constitui em domínio exclusivo, ela já não pode mais metamorfosear o tempo da representação em uma sequência absoluta do presente – como no drama. O presente da representação é como que mais largo do que a ação; por isso o olhar fica atento não apenas ao desfecho mas também ao andamento, e ao que já ocorreu. No lugar da direção dramática, com objetivos definidos, entra a

liberdade épica de demorar-se a repensar²⁴. A forma épica é tematicamente deslocada, passa de fato do problema da forma ao problema do conteúdo; preocupando com um novo tipo de forma que privilegie a visibilidade do processo. O novo princípio que rege o espetáculo consiste na distância reveladora entre o homem e este elemento questionável. Há uma contraposição épica entre sujeito e objeto, no teatro de Brecht, que adota uma modalidade de pedagogia do científico. Para criar o distanciamento, o ator brechtiniano deve *mostrar* o seu personagem e não se limitar a vivenciá-lo; em princípio seus sentimentos não devem ser os sentimentos da sua personagem para que os sentimentos do público não se moldem àqueles da personagem. O efeito criado pelo distanciamento é de um afastamento ou “*desfamiliarização*”, a distância procura, portanto, produzir aquele estado de admiração e estranhamento que para os gregos se apresentava como o início da investigação científica do conhecimento. Os recursos sugeridos para criar este efeito são a ironia, a paródia, o tratamento diferente da linguagem e da estrutura das peças.

²⁴ Sobre a obra e teorias de B. Brecht analisadas referimo-nos a [ROSENFELD 1977; SZONDI 2003; BENTLEY 1987; BONFITTO 2006].

As escolhas ditadas pelo distanciamento no teatro são fruto de uma vontade de colocar em evidência o conteúdo, alertando de forma contínua o público que ele está assistindo a uma representação da realidade, a uma farsa e procurar fomentar o raciocínio sobre o que observa em detrimento ao envolvimento emocional e catártico. Porém as escolhas constituídas em função do conteúdo têm também uma função estética, uma função que privilegia a forma. Assim como a vontade dos eleitores, observada por Schumpeter, é construída, ou como citado acima, manufaturada. Poderíamos pensar nela pelo prisma do conceito, mais contemporâneo, de *design*.

2.3

Sobre Grotowski e a representação política

Jerzy Grotowski foi considerado, mais do que um dramaturgo, um “criador de signos”. Seu trabalho no teatro transcendeu o estudo cênico, pois foi, segundo Kris Satala, um exercício de composição “de densas estruturas semióticas , encobertas por camadas de significado usando somente o mínimo possível dos recursos teatrais”²⁵. Para o pesquisador de origem polonesa, Kris Satala, os signos apresentados sobre o palco de Grotowski eram articulados de forma clara, separados entre si por sincopação, contraste e deslocamento. Eram signos entregues ao público com muita velocidade e eficiência construindo não somente um texto sintagmático de performance, mas múltiplos textos, todos oferecidos ao público de forma simultânea, como em um palimpsesto. Este denso jogo de signos criava uma ressonância paradigmática na qual uma multiplicidade de significados revelava-se de forma simultânea²⁶.

Enquanto a relevância do trabalho de Stanislavski e de Brecht, em um primeiro momento, mostrou-se mais evidente,

²⁵ Satala, Kris. “Towards the Non-(re)presentational Actor: From Grotowski do Richards”. *The Drama Review*, 52:2, *New York University and MIT*. Summer 2008. P. 108

²⁶ Ibid.

como recurso heurístico, para se pensar a representação política, a inserção de Grotowski neste debate pode provocar, em princípio, um estranhamento. O que pode o Teatro Pobre desenvolvido pelo pesquisador acrescentar ao repertório que mobilizamos até agora? Entre os aspectos revolucionários aportado ao teatro por Grotowski o que mais nos interessa neste momento é seu quinhão mais vanguardista, ou seja, o desenvolvimento de uma compreensão de espaço totalmente distinta do que havia até então. O espaço, assim como o tempo, é uma componente importante para pensarmos a visibilidade (THOMPSON,2008) e, de consequência a relação entre visibilidade e poder. O compartilhar do mesmo espaço para o público e para os atores altera completamente a natureza da relação entre os dois grupos, e é esta a mudança de perspectiva que trataremos para elucidar algumas possibilidades – ou mesmo alguns perigos – da representação política na era da democracia de público.

É importante recordarmos que o trabalho desenvolvido pelo dramaturgo polonês pode ser dividido em três principais fases, ou períodos. O primeiro período, aquele das produções teatrais, durou de 1959 a 1969 e terminou com a peça *Apocalypsis cum figuris*. Nos trinta anos que seguiram a esta produção, até o fim de sua vida, ou seja, até 1999, Grotowski

perpetuou um tipo de pesquisa sem o público, tendo como foco principalmente o trabalho do ator. Nesta fase desenvolveu um tipo de trabalho que se preocupava com o envolvimento da platéia de forma participativa. Entre 1969 e 1978 Grotowski desenvolveu o Parateatro e a Cultura Ativa, com estas duas pesquisas teatrais focou no envolvimento do público e em suas representações, teve-o como participante e não somente como espectador. No período entre 1976 e 1982 Grotowski trabalhou com atores de diversas culturas do mundo, centrando então sua pesquisa sobre práticas tradicionais de representação teatral, tirando destas alguns recursos para trabalhar a preparação individual de seus atores. A partir de 1982 Grotowski trabalhou pela Universidade de Irvine, na Califórnia, com o projeto *Objective Drama*, este foi certamente um estágio de transição para o seu trabalho final, desenvolvido na Itália e perpetuado por Thomas Richards. Esta última fase de seu trabalho concentrou-se sobretudo sobre o conceito de artesanato da performance, além de estruturar um tipo de pesquisa auto-referencial para os atores, este último alcance da pesquisa foi denominado "Arte como veículo".

O que nos interessa da pesquisa teatral de Grotowski, refere-se não somente à relação entre atores e público, mas também a este elo sob o prisma da questão espacial da

visibilidade: o que muda nesta relação sendo o ator visto por todos os pontos de vista, fora do palco, de cima, de baixo em todos os seus lados. Outro aspecto interessante é a mudança de ótica e reestruturação da dinâmica relacional mostrada pela pesquisa de Grotowski. Se por um lado ao espectador é dada uma visão mais ampla do ator, para o ator também há uma grande revolução – e aqui também podemos citar o trabalho de Peter Brook – pois “cai a quarta parede”. Isto significa que o ator também não está mais protegido pelas condições em que atuava no teatro de Stanislavski e Brecht. Em ambos os atores situavam-se sobre um lugar bem conhecido: no palco baixo as luzes dos refletores. Com Grotowski há uma nova revolução, pois há um deslocamento, o ator desce do palco, e não somente refere-se ao público mas vê o seu público nos olhos – caem as mediações. Há um regresso a situação do teatro de rua e com a queda da quarta parede pode-se esperar muitas reações do público, não somente as inquietações provocadas por Brecht quanto ao raciocínio e interpretação da situação dramática; com Grotowski há um retorno à comunicação *vis-à-vis*. Como metáfora podemos pensar na revolução teatral de Grotowski como uma época pós-mediação, ou pelo menos, pós super-mediação, uma época distinta daquela conhecida como a da intimidade não-recíproca à distância. Ainda que não se possa

declarar uma 'intimidade' entre atores e público, no teatro pobre de Grotowski seja o ator que o espectador devem estar prontos para um encontro muito mais íntimo e pouco mediado: fora do palco, cara a cara. Este contato muitas vezes assusta o público, pois é muito mais cômodo e seguro observar a ação à distância e "on demand". Assusta também o ator, no livro *A Porta Aberta* de Peter Brook, um de seus atores mais famosos e reconhecidos, Bruce Myers, relata o susto em apresentar-se pela primeira vez com o teatro de rua depois de tantos anos passados sobre o palco, sob os refletores. Talvez, voltando à política, também para os representantes a super-mediação seja uma posição cômoda e distante, já que voltar a fazer campanha ou mesmo somente se encontrar com seus constituintes não é uma tarefa simples.

O que de fato apresentou este pesquisador de tão inovador em relação à fruição do espetáculo por parte do público? A redução adotada pelo pesquisador subverteu a função exercida por ambas as partes. De certa forma o que Grotowski fez, foi caminhar por uma trilha inversa àquela adotada por Brecht, ainda assim indicando uma mudança muito distinta do que havia sido apresentado anteriormente por outro marco do estudo teatral, a teoria desenvolvida por Stanislavski. A aproximação proposta por Grotowski desabilita a distância existente em um segundo nível de leitura da performance e de sua narrativa –

como, por exemplo, o distanciamento de Brecht – forçando assim o espectador a encarar a densidade do trabalho como um todo. O público torna-se *testemunha* do espetáculo e da leitura. Para Grotowski, notará Satala, o mais importante produtor de signos será sempre o ator, mas ao contrário do que propunha Stanislavski, o pesquisador polonês não construía a ênfase de seu trabalho teatral sobre a ilusão; para Grotowski “o ator não se escondia [atrás da personagem] mas expunha seu trabalho de produtor de signos, oferecendo suas ações orgânicas para que o diretor pudesse suturá-las na partitura da apresentação”²⁷. Há um movimento duplo em direções distintas, por um lado nega-se o distanciamento proposto por Brecht, por outro recusa-se fazer uso do recurso da ilusão proposto por Stanislavski, ou seja, o público não se distancia do espetáculo mas continua consciente do ofício do ator – não deixa de vê-lo como um criador de signos.

A transformação da relação entre ator e público vista pela contaminação de espaços oferecida por Grotowski é a essência da inovação em termos de representação teatral apresentadas pelo Teatro Pobre. É deste ponto que gostaríamos de partir para pensar também sobre a relação entre representantes e

²⁷ Satala, Kris. *Op. Cit.* p. 108-109.

representados. Se na visão de Stanislavski predomina a catarse e a ilusão dando margem ao completo envolvimento com o drama por parte da platéia, e na visão brechtiana insere-se o distanciamento entre a representação da ficção e atuação dos atores alertando o público para a natureza do jogo representativo em cena – ou seja, envolvendo-o não pela identificação emocional, mas pela consciência despertada pelo drama, fazendo-o parte do espetáculo por compartilhar quase como um interlocutor do ator que dirige-se diretamente a ele (espectador) – chegamos enfim ao Teatro Pobre de Grotowski no qual todo o contorno do teatro pode ser eliminado, exceto o ator e o público, para o qual perde-se a importância de situar os atores sobre o palco, nasce então um paradigma relacional, se o espaço da representação pode ser o mesmo, o que ainda diferencia o ator do espectador e de que forma isso altera sua relação? Em entrevista concedida²⁸ à rede de televisão polonesa Grotowski declarou sobre os dois processos presentes em sua pesquisa teatral:

²⁸ Entrevista, TVP Polonia <http://www.tvp.pl/polonia>
transcrição da legenda em inglês da entrevista sem data registrada:
<http://www.youtube.com/watch?gl=US&v=y1nA4HCa6zI> consultadas em janeiro de 2010.

The entire theatrical approach was based on two processes. Firstly a reduction to what is the essence of the theatre and secondly breaking down the walls of the theatre. Starting with the first, the Idea was to eliminate everything that was artificial, things that may be useful or helpful but which are not essential. This was the point of departure. So If we eliminate lighting effects, and we just leave the lights, which are necessary to see properly, IF we eliminate the kind of effects from the so-called 'total theatre', circus effects, rich mechanical scenery, changing decorations. If we eliminate everything, even characterizations what will remain are to groups of people, the actors and the audience

A redução do teatro à dupla ator e público por um lado nos ajuda a concentrar sobre o que há de mais essencial em qualquer representação, o mínimo denominador para que haja um espetáculo, assim como na democracia representativa o elo da confirmação ou rejeição eleitoral. O abatimento da divisão de espaço que separa o público dos atores é entre as contribuições mais ímpares trazidas pela teoria de Grotowski, a qual pode ser usada para pensar a evolução da representação política e, sobretudo, a questão da visibilidade e do poder na política.

Grotowski é responsável por trazer abaixo os muros do teatro, vemos um desmantelamento do que por Ortega Y Gasset (ORTEGA Y GASSET, 2007) havia caracterizado como teatro. Grotowski reitera na mesma entrevista concedida à TVP:

[...] And then from here other elements, it becomes possible to remove the division between stage and spectators, it's possible to have an action that takes place in the entire space, so that everything encompasses the audience, they are among people, around people, they enter the space and exit the space. So for each specific performance we wanted to create a common space for actors and audience [...] So if we take out the supporting elements, and what remains is only the essential situation, those who are the audience and those who are the actors [...] This is the principle of reduction, to see what can be removed and find the essence of theatre. Actors and audience, fundamentally an interpersonal situation, we called this kind of 'theatrical doctrine' – The Poor Theatre.

A grande virada na evolução dos estudos de Grotowski é a mudança de foco sobre a função do ator como criador de signos – enquanto símbolos – para signos como sintomas. O termo sintoma denota uma predileção pelo real diante da dimensão dramática da performance, há em Grotowski a busca pela vida orgânica que se revela na apresentação. Esta mudança é observada por Satala com a transição de uma dimensão simbólica da performance para outra sintomática, do significante. Esta mudança no trabalho de Grotowski representa também uma crise da figura do diretor, que segundo o autor, usurpava o encontro entre ator e espectador²⁹; e quem seria

²⁹ Satala, Kris. Op. Cit. p. 110

esta figura frente a nossa discussão sobre as abordagens estéticas da representação política? Talvez os meios de comunicação, talvez a tirania da intimidade, talvez os próprios eleitores. Nesta nova configuração teatral o ator se coloca diante ao público para encontrá-lo, não como um construtor de signos, mas como uma *pessoa* que, através da performance, retira-se de seu papel e traz para cena “algo real” que há nele mesmo. O encontro entre ator e público para Grotowski, nesta segunda fase, somente pode ocorrer perante o abandono da (re)apresentação³⁰. Esta distinção entre a primeira e segunda fase demarca a predileção do diretor pela passagem da atuação (como representação) para a ação – o fazer, mas também a transição de um tipo de recepção mediada para outra, direta. Levando às últimas consequências suas ideias, Grotowski passou a trabalhar sem o público em suas apresentações, a fragilidade exposta pra o autor, é aquela de quem “faz”, não representa. Podemos observar como a teoria de Grotowski apresenta, num primeiro momento, um ideal interessante a ser explorado enquanto metáfora para representação política, ao despir a representação teatral de tantos outros elementos, deixando-a composta somente pelo ator e o espectador.

³⁰ Satala, Kris. *Op. Cit.* p.110

Considerações Finais

Há algo na dramaturgia que antecipe as reconfigurações da democracia representativa?

A posição adotada por um autor, no interior dos limites estabelecidos pelo conceito de representação, dependerá de sua metapolítica – sua concepção ampla sobre a natureza humana, a sociedade humana e a vida política. Sua visão da representação não será escolhida arbitrariamente, mas estará inserida no, e dependente do padrão de seu pensamento político (PITKIN, 1967: 167)

A epígrafe de Wilfred Bion, psicanalista inglês, usada no começo deste trabalho: “Há pensamentos e fatos reais que existem, e estão à espera de um pensador para pensá-los”; serviu-nos de inspiração para o início da pesquisa. Quando ainda tentávamos situá-la e situar-nos na bibliografia, tentando assim pensar nos primeiros elos entre a estética e a representação política, antes mesmo de termo-nos aproximado à metáfora teatral; a existência de pensamentos e fatos reais em busca de um pensador parecia-nos o melhor estímulo e encorajamento para adentrarmos este campo.

O terreno da pesquisa sobre a representação política é de natureza híbrida, dialoga-se com autores de formação interdisciplinar certificando-se que mantenham o interesse pela representação, pela questão da visibilidade e pela visibilidade do poder. Após uma breve introdução ao debate contemporâneo

sobre representação política, parte constitutiva de um uma discussão ainda maior sobre a democracia, abrimos o campo para a discussão introduzindo os nossos principais interlocutores.

Com Ankersmit aprofundamos a metáfora pictórica para pensar a representação política (ANKERSMIT 1996,2002). O autor escolhe usar a representação como elo para poder aproximar a estética da política, pois para ele é a representação que habita o coração da democracia parlamentar. O ponto de tensão na representação política, para Ankersmit, é o que o autor denomina *aesthetic gap*, ou seja um hiato estético entre os representados e a representação. Para o autor este hiato é o que legitima o poder político e toda sua criatividade. É através desta metáfora que o autor justifica a função do representante – que não é um mandatário, mas um *delegate* (representante delegado) – o qual possui certa autonomia em relação ao eleitor, na mesma forma em que um quadro possui certa autonomia em relação ao que retrata. A representação possui uma natureza estética pois é sempre um apresentar de novo algo e de outra forma.

Entre as outras recentes contribuições ao debate sobre a representação política, escolhemos analisar e dialogar com o diagnóstico apresentado por Bernard Manin. Após uma detalhada

elaboração histórica sobre a evolução da representação política partindo de quatro imutáveis princípios fundamentais (MANIN,1997) , o autor contrasta a literatura que aponta a uma suposta crise da representação (NOVARO, 2000), justificando que o que há é uma reconfiguração desta modalidade de governo. Como no passado passara-se da representação parlamentarista liberal aos partidos de massa, agora, para o autor, há uma reconfiguração da representação política em termos de democracia de público. Manin constrói sua metáfora comparando a relação entre representantes e representados como a relação entre o público e os atores. Para o autor o público é reativo as informações, estímulos e propostas apresentadas pelos atores que habitam o palco político, esta relação seria articulada preponderantemente pelos meios de comunicação – segundo o autor neutros aos acontecimentos. Como consequência desta reformulação a democracia de público, *audience democracy*, seria responsável por uma personalização da representação política.

Embora interessante, a metáfora de Manin deixa em aberto alguns aspectos importantes sobre democracia de público. Em primeiro lugar o autor não aprofunda de forma mais substantiva a relação dos meios de comunicação com a política,

ignora o poder de *agenda-setting*, agendamento, exercido pelos meios de comunicação e não trata de forma sistemática a questão da visibilidade na representação política, aspecto que possui uma ligação explícita e intrínseca com a teoria da comunicação e o funcionamento das mídias. Para indagar mais sobre estes aspectos fundamentais, num primeiro momento, confrontamos estas duas lacunas apropriando-nos de outros autores, J.B. Thompson e R. Sennett para discutir o papel dos meios de comunicação em relação ao governo representativo e, também, para observar as mudanças no campo da visibilidade e sua relação com o poder político. Estes aspectos pareceram-nos como peças-chave para consolidar uma abordagem estético-dramatúrgica da representação política. Desta especulação emergiram alguns aspectos importantes como a discussão de Thompson sobre a visibilidade do poder e a sua mudança com o desenvolvimento das mídias – antes historicamente – até atualidade. As observações de Thompson encontraram certa complementaridade naquelas de Sennett, como o conceito de tirania da intimidade ligado à intimidade não-recíproca à distância.

Enfim tentamos mostrar a nossa abordagem estética para discutir a representação política; abrindo um caminho traçado

por uma apropriação da dramaturgia, o que nos possibilitou um alargamento de visão em relação aos temas mais importantes, já abordados por outros autores. Constatamos a similitude do mesmo realismo usado no teatro por Stanislavski e retratado por Sennett no momento da transição entre a descrição da vida pública, o silêncio das platéias e a superposição dos aspectos da intimidade e do caráter pessoal, da esfera privada, sobre aquela pública. A sociedade que se vê representada pelo naturalismo dramático remete também ao conceito de Thompson sobre a intimidade não-recíproca à distância e ao fluxo contínuo de informações e imagens que geram uma ilusão de proximidade entre representantes e representados, público e atores, quase como num sistema de estrelato.

A contribuição mais original que talvez conseguimos vislumbrar é aquela aportada pela observação e o estudo do método de trabalho teatral de Grotowski. O desmoronamento da quarta parede, a perda da super-mediação, à volta a um tipo de comunicação vis-à-vis entre ator e público, representante e representado ainda suscita uma grande inquietação científica, terá que ser abordada mais aprofundadamente em outra ocasião.

Referências bibliográficas

ADLER, Stella. *The Art of Acting*. New York, Applause Theatre & Cinema Books, 2000.

ALONGE, R. *Nuovo Manuale della Storia del Teatro: Quell' oscuro Oggetto del desiderio*, Torino: UTET, 2008.

ANKERSMIT, Frank. *Aesthetic Politics: Political Philosophy Beyond Fact and Value*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

_____ "Danto on Representation, identity and indiscernibles" *History and Theory*. Vol 37 no. 4, theme issue Danto and his Critics (dec. 1998), Blackwell Publishing for Wesleyan University.

_____ *Political Representation*. Stanford. Stanford University Press, 2002.

ARAÚJO, Cícero. "Representação, Retrato e Drama". *Lua Nova Revista de Cultura Política*. Cedec: n. 67, (2006): 229-260.

BALANDIER, G. *O Poder em Cena*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1982.

BENTELY, Eric. *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.

BOBBIO, N. *Le Ideologie e il Potere in Crisi*. Firenze: Felice Le Monnier, 1981

_____. *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*, translation Richard Nice. Cambridge: Harvard University Press, 1984. Pp. 397-465.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. Sao Paulo, Perspectiva, 2006.

BOURDIEU, P. *L'opinione pubblica non esiste. Problemi dell'informazione*. Il Mulino, Bologna, 1976.

D'AMICO, M. *Storia del teatro inglese*. Newton & Compton, Roma: 1996.

DAHL, R. *Poliarquia: Participação e Oposição*. São Paulo, Edusp, 1977.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEFLEUR M. L., BALL-ROKEACH S. J. *Teorie delle comunicazioni di massa*, Bologna, Il Mulino, 1995.

D. SHAW, M. McCombs, *The Emergence of American Political Issues: the Agenda-Setting Function of the Press*, St. Paul, Minnesota, West Publishing Company, 1974.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, Vozes, 1977

FUSER, Igor - "A mídia como ator político e a teoria da 'democracia de platéia' de Bernard Manin", 2007 - II Congresso da Compólitica (Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política)

_____. "A mídia como ator político: crítica à teoria da "democracia de plateia" de Manin", 2009 - 33º Encontro Anual da Anpocs..

HAUSER, A., *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino, 1973.

HAUSER, A., *Storia Sociale dell'Arte (Dario Fo, Mistero buffo) 2 vol.*, Einaudi, Torino, 2003.

JANUZELLI, Antonio. *A aprendizagem do ator*. Sao Paulo, Editora Atica, 2006.

LAVAREDA, A. Entrevista "Dize-me quem es e te direi em quem votas" cedida a Fabio Dutra, revista Poder: Joyce Pascowitch, no.22 dezembro 2009

LIJPHART, A. *Democracies: Patterns of Majoritarian & Consensus Government in Twenty-one Countries*. New Haven: Yale University Press, 1984

LIMA, Julia Coutinho Costa . "Solidão e contemporaneidade no contexto das classes trabalhadoras". *Psicol. cienc.* prof. v.21 n.4 Brasília dez. 2001

MANIN, Bernard. "As Metamorfoses do Governo Representativo". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 29, ano 10, p. 5-34, out. 1995.

MANIN, Bernard. *The Principles of Representative Government*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

MAURI, L. Penati, C. *Pagine aperte 2. Strumenti di Conoscenza e di Gestione del Cambiamento*. Milano: FrancoAngeli, 1996.

NOVARO, Marcos. *Representación y liderazgo en las Democracias contemporáneas*. Rosario: HomoSapiens, 2000.

ORTEGA Y GASSET. *A desumanização da Arte*. São Paulo: Editora Cortez, 2005.

_____. *A idéia de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

PIRANDELLO, Luigi. *Maschere nude: La nuova colonia. Lazzaro. I giganti della montagna, introduzione di Nino Borsellino, prefazione e note di Marziano Guglielminetti*, Milano: Garzanti, 2003.

PIRANDELLO, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV*, Milano: Mondadori, 2006.

PITKIN, Hanna F. *The Concept of Representation*. Berkeley: University Of California Press, 1967.

PIZZORNO, Alessandro. *Sulla Maschera*. Bologna, Il Mulino, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

SARTORI, Giovanni. *Homo videns. Televisão e pos-pensamento.*

Bauru: Edusc Editora, 2001.

SATALA, Kris. "Towards the Non-(re)presentational Actor: From Grotowski do Richards". *The Drama Review*, 52:2, New York University and MIT. Summer 2008.

SCHUMPETER, J. *Capitalism, socialism and democracy.* London, George Allen & Unwin, 1976.

STANISLAVISKI, Constantin. *An Actor Prepares.* New York, Rutledge, 1936.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950].* Sao Paulo, Cosac & Naify, 2003.

URBINATI, Nadia. *Representative Democracy. Principles and Genealogy.* Chicago/London: The University of Chicago Press, 2006.