

A CRÍTICA DA ECONOMIA POLÍTICA NA DRAMATURGIA: AS REPRESENTAÇÕES DO CAPITALISMO EM CENA

DE NADAI, Daniel L.

Graduando de Ciências Econômicas da Universidade Federal Rio de Janeiro – UFRJ e Coordenador da Escola de Teatro Popular - RJ

E-mail: misternadai7@gmail.com

BORJA, Bruno

Professor da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

Pesquisador do Coletivo Marxista da Rural (MAR/UFRRJ).

E-mail: borja.bruno@gmail.com

Introdução

O texto em questão parte da experiência da Escola de Teatro Popular – RJ e tem como objetivo discutir o conceito de fetichismo na arte e na dramaturgia. Para isso, apresentaremos brevemente alguns conceitos fundamentais da crítica da economia política, tais como valor, trabalho abstrato e fetichismo da mercadoria, escritos por Marx no livro 1 de O Capital. A interdisciplinaridade é um elemento central do marxismo já que a realidade concreta é um todo que se relaciona. Os objetivos desse trabalho são: (1) aprofundar a análise estética da relação entre arte e produção capitalista; (2) tornar mais conscientes as formas pelas quais o capitalismo é representado na dramaturgia; (3) analisar modelos de dramaturgia que possam ser usados como ferramenta pedagógica pelos arte-educadores e artistas que pretendem se aprofundar numa abordagem dialética.

2. Fundamentação teórica

Aqui, fazemos as considerações de Raymond Williams (2011), no artigo *Base e superestrutura na teoria cultural marxista*, que considera como base a produção e reprodução real da vida material, capturadas pela forma-mercadoria. Ainda segundo Williams (2011), a cultura é determinada por essas relações sociais que produzem e reproduzem a vida material no sentido em que elas impõem limites e pressões – de maneira nenhuma num sentido de uma determinação completa e unilateral.

A arte, enquanto elemento da cultura, também pode ser pensada a partir dessa perspectiva, de maneira que a subjetividade do autor sofre desses limites e pressões. No entanto, também é verdade que, se recusamos a noção determinista da arte como simples

reflexo, podemos falar na possibilidade consciente – ou não-consciente – da obra representar a vida de maneira não-fetichizada.

Primeiro, nos detemos na apresentação de alguns pontos da teoria do valor de Marx e um de seus principais desdobramentos – “o caráter fetichista da mercadoria e seus segredos”. A mercadoria é a expressão da unidade dialética entre valor de uso e valor – que é também dizer que ela deve ser considerada “sob um duplo ponto de vista: o da qualidade e o da quantidade” (MARX, 2014, p. 97). As qualidades são incomparáveis. No entanto, ainda sim comparamos diversas mercadorias a fim de trocá-las.

A propriedade em comum entre as diversas qualidades de mercadorias – com seus diversos valores de uso – que as tornam quantificáveis é o fato de serem resultado de trabalho humano *abstrato*. Se o trabalho *concreto*, o que cria os valores de uso específicos, é diferente para as diferentes mercadorias, o que as torna comparáveis é o fato de serem “reduzidos a trabalho humano igual, a trabalho humano abstrato”, ou ainda a “dispêndio de força de trabalho humano, sem consideração pela forma de seu dispêndio”.

O valor é, portanto, essa objetividade abstrata, cuja grandeza quantitativa é definida pelo tempo de trabalho socialmente necessário para a produção de um valor de uso. Vivemos nesse mundo em que as abstrações – os valores – se impõem e reduzem a realidade concreta. O sentido da produção social é aumentar infinitamente a quantidade global de valor e, para isso, importa pouco a qualidade - valor de uso - desse produto.

Nas relações sociais sob o capitalismo, o trabalho abstrato, como determinante do valor, se sobrepõe e reduz o trabalho concreto. Isto é o fetichismo da mercadoria, que opera da seguinte forma: “as relações sociais entre os próprios homens (...) assumem, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (MARX, 2014, p. 122). Por isso, a mercadoria oculta as especificidades das relações sociais que a produziram. É uma realidade objetiva que nos induz a considerar como determinantes essenciais aqueles elementos que são determinantes aparentes. Trata-se de investigar e revelar os determinantes por detrás, mas também de compreender como a aparência atua sobre os indivíduos na realidade objetiva.

Agora podemos nos ater às formas teatrais do drama e do épico a fim de percebê-las como produto histórico do seu tempo e observar como contribuem para velar ou desvelar as determinações essenciais, a saber, as relações humanas. Para tal, a narrativa não será analisada apenas a partir do “enunciado do conteúdo” – o que seria identificar se

os personagens são da burguesia ou da classe trabalhadora, se são brancos ou negros, se narram uma greve ou uma viagem romântica. Nos deteremos principalmente na *forma* de narrar essas histórias – nesse sentido, não há uma história a priori, destituída de sua forma, pois a forma é conteúdo precipitado (SZONDI, 2001).

O drama moderno é construído centralmente pelo diálogo intersubjetivo. Suas cenas aparecem como tendo um auto movimento que constrói uma cena depois da outra – reforçado pela continuidade temporal e espacial das cenas. Parece que não há um autor que escreveu essas cenas ou mesmo um narrador que conta sob um determinado ponto de vista. É como se as próprias falas das personagens não tivessem sido criadas pelo autor, mas decisões da vontade individual das personagens – ou mesmo como se não fossem dirigidas a um público.

Aqui, as peças e a teoria de Brecht têm um papel fundamental para descobrir formas de representação que permanentemente relembrem ao espectador que aquilo não é a realidade tal qual. A inserção de interrupções (*gestus social*, coro, narração, música, etc.), assim como a ideia de que o “o mostrador (o ator em si) deve ser mostrado” (BENJAMIN, 2017, p. 19)¹, contribuem para romper com o fetichismo. Sendo assim, esperamos ter argumentado o papel da forma em revelar aspectos ocultos do conteúdo: “deve-se mostrar as exigências técnicas do drama como reflexo de exigências existenciais, e a totalidade que ele projeta não é de essência sistemática mas filosófico-histórica” (SZONDI, 2001, P. 26).

2. Resultados alcançados

A partir dessas formulações estéticas e da prática na Escola de Teatro Popular, procuramos trabalhar exatamente a identificação do fetichismo em muitas cenas famosas em contraposição a propostas antifetichistas. Tratamos como isso ocorre no filme estadunidense “*Pantera Negra*”² e no mexicano “*Y tu mamá también*”³, para depois apresentar um exercício desenvolvido na Escola de Teatro Popular.

¹ No drama é diferente: “A relação ator-papel de modo algum deve ser visível” (SZONDI, 2001).

² O trecho selecionado está disponível aqui: <https://drive.google.com/file/d/1wH5mnW-593Z4emzsCEGLZ7E2n5bRlfX1/view?usp=sharing> (tradução da Escola de Teatro Popular)

³ O trecho selecionado está disponível aqui: https://drive.google.com/file/d/1kEwxEBcL_7Z8G4r1fg7IC_xRkxVg9Pc9/view?usp=sharing (tradução da Escola de Teatro Popular)

No primeiro, o Pantera Negra extrai sua ex-namorada de uma missão secreta para participar da sua cerimônia de coroação. Ela estava disfarçada entre um grupo de mulheres sequestradas. Depois do confronto, ambos se retiram numa aeronave super tecnológica, enquanto as jovens deixadas no meio da floresta olham maravilhadas. O que é pouco importante na narrativa do filme são as mulheres sequestradas, um dos temas mais centrais do continente africano. Assim, o tráfico de mulheres e a exploração sexual são usados apenas como pano de fundo da história principal, e as mulheres são personagens que estão apenas a servir de trampolim ou a segurar os holofotes para os principais. Quem são aquelas mulheres e se elas serão sequestradas novamente são perguntas descartáveis no enredo.

O filme mexicano, por sua vez, tem como enredo a história de dois jovens de famílias pequeno-burguesas entediados quando suas namoradas partem em viagem. Conhecem Luísa, uma mulher mais velha, e a convidam com segundas intenções para viajar rumo a Boca del Cielo, uma praia paradisíaca. Tudo conforme o roteiro de uma comédia romântica, desses filmes da forma e conteúdo hegemônicos com que as histórias são normalmente contadas. Contudo, em diversos momentos, o roteirista e diretor Cuarón insere interrupções na narrativa principal, que nos mostram outras personagens que ficariam normalmente debaixo do tapete. Na cena em particular, que se segue ao tão esperado encontro com a ilha paradisíaca e o prazer de banhar-se no mar, suspende-se o som da filmagem. É com a “voz em *off*” que nos damos conta das pessoas que os transportavam de barco – que tem nome, família e história:

Ao fim do ano, Chuy e sua família terão que abandonar seu lugar, quando começará a construção de um hotel de luxo em San Bernabé. Se mudarão para os arredores de Santa María Colotepec. Chuy tentará realizar serviço de passeios de barco com turistas, mas será bloqueado por um grupo de barqueiros sindicalizados, recém-chegados a Acapulco, favorecidos pelo Conselho Local de Turismo. Dois anos depois, acabará como empregado de limpeza de um hotel. Jamais voltará a pescar. (CUARÓN, 2001, 80’43”. Tradução da Escola de Teatro Popular)

Em seguida, como ocorre nas demais interrupções, a história principal volta a tomar a centralidade, mas nosso olhar sobre a história não permanece o mesmo. Com esse recurso, Cuarón evidencia as relações sociais por detrás. A história apresenta-se mais contraditória e não mais como uma totalidade fechada que não conhece nada além de si mesma, desligada do resto da realidade (SZONDI, 2014). São essas interrupções que buscam encerrar o encantamento da realidade enquadrada, ao mostrar que ela não se

constrói magicamente por conta própria, e que ela só existe porque é atravessada permanentemente por outras histórias.

A partir dessa análise estética, elaboramos na oficina da Escola de Teatro Popular um exercício de improvisação teatral⁴ que consistia em tomar cenas de filmes muito conhecidos (como *Cinderella*, *Super-Homem*, etc.) e revelar o que há por trás do que é mostrado. A cena da dança altamente romântica e de sensualidade aristocrática entre o príncipe e a Cinderella, que ao dançar trocavam elogios, acontecia em simultâneo com o plano dos músicos que reclamavam entre si sobre o quanto estavam lhes pagando e o quanto estavam famintos. Funcionava como um movimento entre dois planos: o romance aristocrata e o trio de trabalhadores-músicos. Essa cena também revelou as relações sociais por detrás dessas histórias populares e nos ajudou a refletir sobre como muitas dramaturgias podem contribuir para a mistificação da realidade.

Conclusões

Esperamos ter apresentado o forte e potencial campo de estudo da dramaturgia e da arte diretamente a partir da crítica da economia política. Tal perspectiva possibilita a abertura de muitas inquietações para dar sequência à pesquisa. A primeira delas é investigar mais a fundo as semelhanças e diferenças conceituais entre forma e conteúdo na estética. A segunda é dar sequência ao entrelaçamento entre as formas de representação do capitalismo e as teorias econômicas, especialmente a crítica da economia política.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht (primeira versão). In: Ensaio sobre Brecht. São Paulo: Boitempo, 2017.

MARX, Karl. O Capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2014.

PANTERA Negra. Direção de Ryan Coogler – Estados Unidos: Marvel Studios, 2018. 134 minutos, 1 DVD.

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

WILLIAMS, R. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. In: Cultura e materialismo, São Paulo, Editora UNESP, 2011.

⁴ Essa oficina foi realizada junto com Julian Boal em fevereiro de 2020 no Centro de Teatro do Oprimido.



Y TU MAMÁ también. Dirección de Alfonso Cuarón – México: Producciones Anhelos Besame Mucho Pictures, 2001. 106 minutos, 1 DVD.