

MANUFATURANDO DISSIDÊNCIA: PERFORMANCE E POLÍTICA EM *THE NOAM CHOMSKY LECTURES*

Sonia Torres

Universidade Federal Fluminense

Resumo

Este ensaio discute a peça *The Noam Chomsky Lectures*, escrita e encenada pelos atores canadenses Guillermo Verdecchia e Daniel Brooks. Concebida como um “workshop perpétuo”, a obra dos dois autores/atores, em forma de “palestra” sobre a obra do conhecido intelectual Noam Chomsky, aponta para o político enquanto necessidade do dia-a-dia, ou política como “performatividade”, e encena/ensina como resistir à “manufatura do consentimento”. Através de uma forma original de fazer teatro político, a dupla de atores/personagens desenvolve uma maneira alternativa de alertar a platéia para o bombardeio gradual e uniforme da informação, cujos conteúdos são filtrados e homogeneizados, em detrimento das políticas de diversidade do mundo atual, e desconstrói as “ilusões necessárias” do povo canadense, de não-cumplicidade com este modelo.

Palavras-chaves: performance e mídia; teatro político; teatro didático; “manufatura do consentimento”; “ilusões necessárias”; EUA e Canadá; política externa.

Abstract

This essay discusses *The Chomsky Lectures*, written and performed by Guillermo Verdecchia and Daniel Brooks. Conceived as a “perpetual workshop”, and structured around “lectures” on Chomsky’s ideas, the

Ilha do Desterro	Florianópolis	nº 48	p.157-170	jan./jun. 2005
------------------	---------------	-------	-----------	----------------

play endeavors to point to the political as an everyday necessity, or to politics as performativity, acting out/teaching how to resist the manufacture of consent. Through this form of political theater, the Canadian duo develops an alternative way to alert the audience to the gradual and uniform bombardment of information, whose filtered and homogenized contents are detrimental to contemporary policies of diversity, at the same time that they deconstruct the Canadian citizens' "necessary illusions" about their role vis-a-vis this model.

Keywords: performance and the media; political theater; didactic theater; "manufacturing of consent"; "necessary illusions"; U.S. and Canada; foreign policy.

The beauty of the system [...] is that [...] dissent and inconvenient information are kept within bounds and at the margins, so that while their presence shows that the system is not monolithic, they are not large enough to interfere unduly with the domination of the official agenda.

Manufacturing Consent (Edward S. Herman e Noam Chomsky, 2002)

Do disobey, disrupt, and dissent.

[...]

Don't be fooled by the "new" in new world order.

The Noam Chomsky Lectures (Guillermo Verdecchia e Daniel Brooks, 2001)

The Noam Chomsky Lectures, peça escrita e encenada pelos atores canadenses Guillermo Verdecchia e Daniel Brooks, é uma dramatização das idéias políticas do professor de lingüística e filosofia do Massachusetts Institute of Technology, *fellow* da American Academy of Arts and Sciences, autor de inúmeros livros e artigos sobre lingüística, filosofia e história intelectual — e conhecido, sobretudo, por sua crítica radical da política externa estadunidense. A peça de Verdecchia e Brooks (que tem cerca de uma hora de duração, com pequenas variações a cada temporada) levanta uma série de questões cruciais em torno do que Chomsky denomina "ilusões necessárias" — ou seja, os antolhos usados pelo cidadão em sua relação com os governos e instituições sociais — e abre com um *slide* projetado em uma tela, contendo a seguinte citação do intelectual norte-americano: "Citizens of democratic countries should undertake a

course of intellectual self-defense to protect themselves from manipulation and control" (*Lectures* 11).¹

De saída, os dois atores explicam que a peça será "uma tentativa de trazer para vocês algumas das idéias presentes nos escritos políticos do estimado Professor Noam Chomsky, assim como alguma informação com a qual vocês podem não estar familiarizados" (*Lectures* 14). A peça é estruturada em torno de diálogos entre Verdecchia e Brooks, baseados nos temas mais caros a Chomsky, tais como as intervenções dos EUA na América Latina e no Iraque, terrorismo de estado e, mais predominantemente, o conceito de "manufatura de consentimento" (*manufacturing of consent*)² e a prática de *doublespeak* por parte da mídia dos EUA.

Na versão impressa da peça, essas explicações aparecem sob o subtítulo ou seção "Terms of The Show" — logo após "Introductions", em que os dois atores/personagens se apresentam; e "Clarifications", uma hilariante conversa com os críticos teatrais canadenses. Os comentários envolvendo os críticos teatrais apontam para a dificuldade por parte da crítica de classificar a peça, evidente quando Verdecchia esclarece para a platéia não se tratar de uma sátira; nem de uma homenagem ao Wooster Group³; e que, tampouco, seria uma performance "South American Style" (provável referência à origem argentina de Verdecchia), "because, Mr. Conlogue, there is no such thing"⁴ (*Lectures*, 12).

Tais comentários servem, portanto, para representar e problematizar os padrões pré-estabelecidos da crítica, e seu poder de desqualificar, através da mídia, determinada produção teatral, por não corresponder a suas expectativas estéticas. Tal tipo de controle ou julgamento do que vem a ser uma peça "de qualidade" (em especial, no que tange a "teatro político"), é representado por uma vara, a *Artstick*, um "bizarro instrumento autóctone" empregado pelos atores, sempre que um deles pega o outro "atravessando a tênue linha entre arte e demagogia" (*Lectures* 13) — tematizando, dessa forma, os perigos de se misturar estética e política; e apontando, ao mesmo tempo, para o fato de o teatro, da mesma maneira que a política, sofrer a influência de

determinados fatores ideológicos. Há um texto subjacente, que assinala a importância de se compreender a manufatura do consentimento, o controle que a mídia exerce sobre o pensamento, e que também permeia a recepção da obra de arte.

A seção “Clarifications” estabelece, assim, o caráter auto-consciente e meta-teatral da obra de Verdecchia e Brooks, na medida em que discute o gênero performático pelo qual optaram, de obra em constante processo:

BROOKS: First let me state that *The Noam Chomsky Letters* is a perpetual workshop, an unfinished play, a fourth draft, a work in progress; hence, you are a workshop audience, an unfinished audience, a fourth-draft audience, an audience in progress; hence, this is not a real play, you are not a real audience – so let’s sit back and have a whale of a good time. (*Lectures 12*)

Essa forma de fazer teatro facilita a adaptação do texto ao contexto social do momento em que a peça está sendo representada. A versão impressa da peça corresponde a sua apresentação no Theatre Passe Muraille, em Toronto (1991), acompanhada de trechos de apresentações anteriores, na forma de notas de fim. A estrutura geral é sempre mantida, mas o conteúdo de algumas das seções é atualizado, para incluir “eventos mundiais atuais, mudanças no cenário cultural local e as circunstâncias da produção (o teatro onde estamos atuando, o patrocinador do evento, etc.) e, enfim, todas as conexões entre esses elementos” (*Lectures 67*).

A ação de *Lectures* consiste em uma investida de informações históricas, com a intenção de levar a platéia a questionar suas pressuposições sobre políticas governamentais e a mídia. As conversas entre Verdecchia e Brooks são entrecortadas de comentários ocasionais dirigidos à platéia, e da projeção de *slides* mostrando citações tiradas de fontes diversas; estatísticas; e exemplos da cobertura de mídia de eventos da atualidade (na versão impressa, há fartas referências à Guerra

do Golfo, que coincide com a época da apresentação da peça no Passe Muraille). Os diálogos são divididos em 19 seções, ou cenas: Introduction; Clarifications; Terms of the Show; History; A Play within the Play; History, Part Two; Universal Wit Factor; Intermission; Lecture; Manufacturing Consent; Response to Critics; The Auction; Audience Opinion Poll; Silence and Falling; Digression; Marketing Plan; Public Service Announcements; Dramaturgy; e Last Part. O *set* compreende uma mesa, sobre a qual estão arrumados os livros de Chomsky, um projetor de *slides* e alguns outros objetos.

Lançando mão de uma linguagem simples e direta, a dupla de atores torna a vasta obra de Chomsky acessível e palatável ao público, sem, contudo, abrir mão da lógica e do rigor empregados pelo intelectual norte-americano. A técnica de exposição consiste em incorporar o estilo retórico do próprio Chomsky; qual seja, de acompanhar cada afirmativa por uma lista com numerosos exemplos⁵— e, não infreqüentemente, tabelas e fluxogramas.

Vejamos um trecho de *Manufacturing Consent*:

Since 1990, a wave of massive deals and rapid globalization have left the media industries further centralized in nine transnational conglomerates—Disney, AOL Time Warner, Viacom (owner of CBS), News Corporation, Bertelsmann, General Electric (owner of NBC), Sony, AT&T-Liberty Media, and Vivendi Universal. These giants own all the world's major film studios, TV networks, and music companies, and a sizable fraction of the most important cable channels, cable systems, magazines, major-market TV stations, and book publishers. The largest, the recently merged AOL Time Warner, has integrated the leading Internet portal into the traditional media system. Another fifteen firms round out the system, meaning that two dozen firms control nearly the entirety of media experienced by most U.S. citizens. (Chomsky and Herman xiii)

Para quem conhece a obra de Chomsky e Herman, não é difícil estabelecer o paralelo entre a lista de corporações que controlam a mídia dos EUA, apresentada no capítulo “Updating the Propaganda Model”, de *Manufacturing Consent*, e o fluxograma⁶ demonstrando os vínculos entre a mídia e as principais firmas canadenses, apresentado por Verdecchia e Brooks:

VERDECCHIA: [apontando para o fluxograma]

[...]

Here we have Standard Broadcasting, which owns a number of radio stations, among other things. The president of Standard Broadcasting is also a director for the Canadian Imperial Bank of Commerce, or CIBC, which we can see is also connected to Power Corporation and the *Toronto Star*. The CIBC also has connections to the local theatre community. The Canadian Stage Company (Toronto’s largest not-for-profit theatre) pays some three hundred thousand dollars annually to the CIBC in interest payments alone. The CIBC also holds part of the mortgage for this building—that’s Theatre Passe Muraille—and the CIBC is the official bank of *The Noam Chomsky Lectures*. The CIBC recently pulled some advertising from a CBC television programme because of some pressure from the British Columbia Forest Industry. A spokesperson for the CIBC explained that they were sensitive to the concerns of their business clients. Daniel, perhaps you and I can exert some pressure on the CIBC by threatening to withdraw the remaining \$47.26 from *The Noam Chomsky Lectures* account.

To return to the chart: the president of Standard Broadcasting is also a director of Argus Corporation, which holds the controlling interest in Standard Broadcasting. Are you following this? Argus is owned by one Conrad Black who owns, among many other things, Hollinger Corporation.

Hollinger Corporation, among many, many other things, owns *The Jerusalem Post*. *The Jerusalem Post* would show up on a chart in a different country. One of the directors of Hollinger Corporation is former Canadian ambassador to the United States, one of the “architects of Free Trade”, and head of the Canada Council, Mr. Allan Gotlieb. Interestingly enough, Mr. Gotlieb, head of the largest public-sector funding body for the arts in Canada, is also director of an American publishing firm, MacMillan Inc. Hmm. Also a director of Hollinger is former American Secretary of state Henry Kissinger. Hmm hmm. (Lecture 18-19)

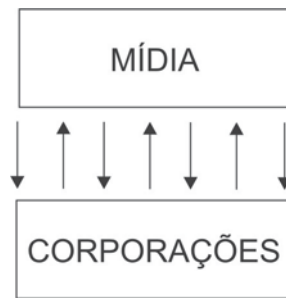
A fim de torná-la relevante para o público-alvo, Verdecchia adapta a lista de conglomerados estadunidenses apresentada por Chomsky, contextualizando-a dentro da realidade canadense. Ao mesmo tempo, desvela as relações entre o Canadá e a chamada *corporate America*. Se a obra de Chomsky interpela seu país, os EUA, no sentido de conclamar seus cidadãos a terem “a integridade de olhar no espelho sem evasão” e “a honestidade de encarar a realidade”, a fim de reconhecer sua responsabilidade moral perante o mundo (Chomsky 1988, 3), *The Chomsky Letters* convida os cidadãos canadenses a uma tomada de posição, no sentido de desconstruirmos alguns de seus mitos – entre eles o de que pertencem a uma nação política e ecologicamente correta, que privilegia a diversidade, o multiculturalismo, e a igualdade “In the parts of Toronto that I frequent, homosexuals, people of colour, and women still face daily harrassment, discrimination, and the threat of physical violence” (*Lectures* 59). Mas a meta principal das “palestras” é examinar instâncias históricas que desafiam o suposto pacifismo do estado-nação canadense, demonstrando, através de exemplos, sua aquiescência com a política externa intervencionista estadunidense. Diz Verdecchia, por intermédio de sua *persona* performática:

The examples cited here as well as the recent activities of our government reveal that the real Canadian traditions

are quiet complicity and hypocritical moral posturing. This nation of quiet diplomats, of peacekeepers, is in fact a nation of quiet profiteers, a nation that has enriched itself on the misery and destruction of millions of lives all over the globe. (Lectures 33)

Os exemplos desafiados, no decorrer da peça, são contundentes — tais como o papel duvidoso do governo canadense na guerra do Vietnã, usando sua posição como membro do International Control Commission (ICC) para impedir que as eleições naquele país se realizassem, ou testando o Agente Laranja em New Brunswick, antes de ele ser introduzido na selva do sudeste asiático; ou, ainda, vendendo material bélico para os EUA bombardearem o Vietnã e, mais tarde, o Timor Leste; e votando a favor da invasão do Panamá pelos EUA. O efeito da técnica de demonstração através da enumeração exaustiva de exemplos empregada pelos atores — além de ecoar, evidentemente, a técnica do próprio Chomsky — é o de fornecer maiores subsídios para a discussão de tais contextos históricos e políticos, em uma situação teatral. Vemos, ao mesmo tempo, que o (con)texto subjacente é o de que talvez os cidadãos canadenses não estejam familiarizados com os fatos sendo narrados porque a informação é filtrada pela mídia (“Because the Western Press consistently caters to the interests of Big Business, because the Western Press *is* Big Business”) (*Lectures 15*, ênfase dos autores), sugerindo que a intervenção midiática merece ser examinada com mais cuidado.

Ao mesmo tempo, na análise das relações entre os complexos midiáticos e os dos negócios, representadas através de um slide com o seguinte fluxograma —



— las setas indicam a “relação dinâmica entre os dois blocos”, ou “[a] profunda interpenetração, se preferirem” (cf. *Lectures 20*), demonstrando que a mídia influencia não somente os eventos políticos como também os culturais, uma vez que cultura também é *Big Business*. Isso fica evidenciado nos apartes de Verdecchia para Brooks, no trecho citado acima, sobre o Canadian Imperial Bank of Commerce ter ligações tanto com o jornal *Toronto Star* quanto com a comunidade teatral local, sendo o banco oficial da própria *Noam Chomsky Lectures*. Tais comentários e recursos visuais, em diálogo com a seção em que os atores “conversam” com os críticos teatrais, fazem do palco uma arena propícia para examinar, também, as pressuposições sobre o teatro enquanto instituição, examinando os paradoxos e conflitos de interesse que surgem, na relação “dinâmica” ilustrada no quadro acima. Ao trazer à baila a interpenetração entre o teatro e a mídia, Verdecchia e Brooks alcançam uma forma de fazer teatro que objetiva (e consegue, a meu ver) demonstrar e discutir a manufatura do consentimento não somente na informação veiculada/filtrada pela mídia, como também no próprio teatro enquanto instituição cultural, a mercê tanto da mídia quanto das empresas patrocinadoras que mantém controle dos principais meios de comunicação. Ao mesmo tempo, apontam para a possibilidade de se romper a barreira, de se decodificar o bombardeio de informação, em que os conteúdos diferentes são nivelados e perdem sua diversidade, em que o recipiente das mensagens das *mass media* recebe apenas uma lição ideológica; qual seja, uma apelo à passividade narcótica.

Nesse sentido, a opção pelo estilo performático é importante para a mensagem sendo transmitida; pela relação que essa forma de fazer teatral tem com o recipiente da mensagem. Os praticantes da *performance* não costumam basear seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, e sim em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas experiências em determinada cultura. Essas experiências tornam-se performáticas no próprio processo de mostrá-las para quem assiste. Segundo Joseph Chaikin, a presença do ator diante da platéia é a essência que define o teatro, e o uso que ele/ela faz dessa presença define a ideologia do teatro sendo feito (Cf. Auslander). Como, na arte performática, a ênfase é no corpo do ator, que é central à apresentação, ela utiliza, tipicamente, poucos acessórios: os cenários elaborados de um palco tradicional encontram-se ausentes, sendo utilizado apenas algum material de apoio, como uma ou outra peça de mobília (Carlson 6). No caso de *The Chomsky Lectures*, são dignos de destaque os slides e fluxogramas, o “artstick”, o “apito da indignação” (também usado quando um dos atores se empolga e ultrapassa os limites) — e, claro, os livros de Chomsky. Embora a peça evidentemente funcione como tal (i.e., como espetáculo e encenação), os sinais de uma palestra são bastante visíveis, através desses acessórios de apoio. Assim como não há uma linha divisória clara, como vemos, entre atores/personagens; a linha entre teatro/palestra também é borrada. Nesse sentido, a linha entre entretenimento/aula também (con)funde-se, brincando com a própria definição de teatro.

Além de os artistas incorporarem, de forma meta-teatral, resenhas da crítica local sobre a peça (incluindo um trecho em que ambos buscam avaliar o sucesso de *Lectures* empregando o Universal Wit Factor Chart, e aplicando o quociente “*yucks per buck*” — risadas por minuto — criado por um crítico teatral canadense para avaliar produções teatrais), também tecem comentários sobre como tornar a peça mais viável economicamente — especialmente na seção cômica do “plano de marketing”, que inclui, entre outras coisas, convidar um artista popular para fazer o papel do Chomsky (como se faz atualmente no

teatro brasileiro, convidando artistas “globais” para atuar como protagonistas de peças “sérias”, a fim de atrair o público); ou incrementar o “conteúdo sexual” da peça, convencendo o Verdecchia (estereotipando-o no *physique de rôle de Latin lover*) a tirar a camisa a cada apresentação. Há algumas instâncias em que os atores buscam explicitamente definir o que é teatro e, à determinada altura, Verdecchia dirige-se à platéia: “Some of you may be thinking that what we have embarked on here is not theater. Well, that’s too bad. I would like to say this: if the theater is to survive, it must become something other than an expensive alternative to television” (*Lectures* 59).

Marvin Carlson observa que os projetos atuais em torno de performance compartilham muitas das preocupações intelectuais, culturais e sociais de outras áreas (como etnografia, sociologia, psicologia e até lingüística), tais como o que significa ser pós-moderno, a busca por uma subjetividade e identidade contemporâneas, a relação da arte com estruturas de poder, e os desafios de gênero/*gender*, raça e etnia (Carlson 7). O trabalho de Guillermo Verdecchia e Daniel Brooks busca articular o próprio fazer teatral “performático” com questões políticas da máxima urgência.

Lectures remete para os comentários de Coco Fusco sobre performance; sobre seu potencial para ser um modelo comunicativo de mudança (Ugwu 158-75). Segundo Jameson, a função primordial do artista político, na pós-modernidade, é pedagógica, no sentido de fornecer o que ele chama de “mapas cognitivos” que auxiliem na retomada de nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e de nossa capacidade de agir e lutar (Jameson 91). No que diz respeito mais diretamente ao teatro, Foster argumenta que uma prática estético-política de resistência pode funcionar para expor tendências contra-hegemônicas dentro do discurso dominante, e até para propor uma visão “utópica ou, melhor dizendo, desejável”, juntamente com a desconstrução de processos de controle cultural (Auslander 60-61). Os criadores/atores de *The Chomsky Lectures*, ao convidarem os canadenses a tornarem-se mais bem informados, mais sensíveis ao mundo

ao redor, expondo as idéias de Chomsky, apagam dessa forma, a distinção entre teatro e realidade.

Através desse fazer teatral, que podemos denominar pós-moderno, Verdecchia e Brooks expõem o colapso da antiga oposição estrutural entre o cultural e o econômico, em que o primeiro tornou-se mercadoria e o segundo tornou-se simbólico. O achatamento do mundo atual faz com que a leitura do mundo se torne cada vez mais limitada, com o risco de ele tornar-se ilegível, a não ser através da transmissão e recepção de sinais audio-visuais incessantes. A solução estético-política de Verdecchia e Brooks é fornecer, através da “leitura dinâmica” da obra de Chomsky, mapas cognitivos (representados pelos inúmeros mapas ou fluxogramas de que lançam mão durante a apresentação) para ajudar os cidadãos canadenses a perceberem em que medida são governados pela mídia. A mensagem é clara: contra a “mediocracia”, a solução é manufaturar dissidência.

Notas

- 1 cf. CHOMSKY, 1989. A obra é composta de cinco capítulos; na verdade, versões revisadas de uma série de palestras proferidas por Chomsky na rádio da CBC (Canadian Broadcasting Corporation), em novembro de 1988.
- 2 Cabe notar que a expressão “*manufacturing of consent*” não foi cunhada por Chomsky; ele a retirou do livro de Walter Lippman, *Public Opinion*, de 1921.
- 3 Grupo pós-moderno de teatro norte-americano, conhecido por seus *table plays* – leituras de peças em torno de uma mesa. Seu trabalho mais polêmico talvez seja *LSD (...Just the High Points...)*, uma recriação de *The Crucible*, de Arthur Miller, cuja leitura, à certa altura, era feita sob os efeitos de LSD. A peça gerou polêmica, e o grupo foi processado pelo próprio Miller. Em Janeiro de 1985, sua apresentação foi suspensa por uma ordem de “*cease and desist*”. A referência de Verdecchia parece ter relação com seu comentário, de que ele e Brooks não pretendem que *The Chomsky Lectures* se torne “*just another silly postmodern push-up*” (*Lectures* 14), sugerindo que não consideram o projeto performático do Wooster Group como teatro político.

- 4 Conlogue é um conhecido crítico do jornal canadense *The Globe and Mail*, onde, em 13 de Junho de 1990, escreveu que *Lectures* é evidência convincente da necessidade de uma Polícia Estética. Referências a essa resenha em *Lectures*, p. 13. Cabe ressaltar que, apesar de Conlogue, Patterson e Crew, a peça recebeu o Chalmers Outstanding Play Award em 1993; e foi indicada para o Governor General's Award for Drama – prêmio que Verdecchia iria receber dois anos mais tarde, por seu *one-man-show Fronteras americanas/American borders* cf. TORRES, Sonia. "Fronteras Moverdas Inter-americanas. *Fronteras Americanas/American Borders* de Guillermo Verdecchia".
- 5 No final da versão publicada da peça, há uma bibliografia selecionada, que inclui as fontes pesquisadas, listadas da seguinte forma: obras de Noam Chomsky (várias com Edward S. Herman); livros de especialistas em mídia; sobre o Canadá; Oriente Médio; e América Latina. As demais fontes estão listadas como: "Outros Livros", "Publicações" (que inclui desde *The Economist* ao *Americas Watch Report*; e relatórios de várias corporações), "Jornais de Circulação Diária" (dos EUA e Canadá), e "Consultas Com" (que abrange desde o Gabinete do Primeiro Ministro, até "fofoca com amigos").
- 6 Embora confuso, a ponto de ser hilariante, o fluxograma é um documento real, retirado do livro de Wallace Clement *The Canadian Corporate Elite*, de 1991.

Referências bibliográficas

- Auslander, Philip. *From Acting to Performance*. London & New York: Routledge, 1997.
- Carlson, Marvin. *Performance; a critical introduction*. London & New York: Routledge, 1996.
- Chomsky, Noam & Herman, Edward S. *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. New York: Pantheon Books, 1ª ed. 1988.
- _____. Prefácio. *The Culture of Terrorism*. Montreal/New York: Black Rose Books, 1988.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review*, 146: 53-92, 1984.

Torres, Sonia. "Fronteiras Movediças Inter-americanas. *Fronteras Americanas/ American Borders* de Guillermo Verdecchia". In PORTO, Bernadette, org. *Identities em Trânsito*. Niterói: Eduff (no prelo).

Ugwu, Cathrine, org. *Let's Get It On: The Politics of Black Performance*. Seattle: Bay Press, 1995, pp. 158-75.

Verdecchia, Guillermo & Brooks, Daniel. *The Noam Chomsky Lectures*. Vancouver: Talonbooks, 2001, [2ª ed.] 1ª ed. Talonbooks 1998; 1ª ed. Coachhouse Press, 1991.