

## **Realpolitik: Uma leitura política da trilogia *The Inequalities*, de Alexander Zeldin**

*Realpolitik: A Political Reading of Alexander Zeldin's The Inequalities Trilogy*

**Bruno Henriques**

brunohenriques81@gmail.com

**Palavras-chave:** Zeldin, Inglaterra, teatro, política, precariedade.  
**Keywords:** Zeldin, England, theatre, politics, precarity.

Numa conversa com Giorgio Barberio Corsetti<sup>1</sup>, publicada em Junho de 2020, durante a pandemia da Covid-19, Alexander Zeldin declarava: “*They are not political plays. They’re plays about intimate life, and the experience of this political situation [austerity]; not about the ideas, they’re about the humans – people*”<sup>2</sup> (11:16-11:27). O nome da trilogia de textos dramáticos a que Zeldin se refere, *The Inequalities*, compromete a identidade exegética que o dramaturgo se esforça por impor através da iteração<sup>3</sup>. No entanto, embora o nome da trilogia acentue as feições política e social dos textos e dos seus contextos de produção, os títulos das peças que a constituem – *Beyond Caring* (2014), *LOVE* (2016), *Faith, Hope and Charity* (2019)<sup>4</sup> – remetem para um universo referencial afectuoso, o que parece homologar a leitura de Zeldin. Ora, neste trabalho, pretendo, primeiro, rastrear o que Alexander Zeldin entende por teatro político, para, depois, aventurar uma possibilidade crítica que sabota a intenção autoral: as peças de *The Inequalities* são mecanismos dramáticos, logo políticos, visto que põem em cena, isto é, tornam pública a existência dos que, no Reino Unido, foram precarizados pelas políticas de austeridade dos governos conservadores das últimas décadas.

<sup>1</sup> Ator, encenador e dramaturgo italiano.

<sup>2</sup> Zeldin, A. (2024/09/10). Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=vxiLJZv52W0>.

<sup>3</sup> Nomeadamente, se se tiver em conta que as desigualdades sociais se agravaram depois da implementação das políticas neoliberais de austeridade dos governos conservadores de David Cameron e Theresa May.

<sup>4</sup> Datas das respectivas estreias, não da publicação dos textos em livro.

Atentando nas palavras supracitadas de Zeldin, torna-se lídimo afirmar que o teatro merece o apodo político quando se dedica à encenação das ideias, à exposição dramática dos grandes conflitos ideológicos, empreendimento que não o atrai e do qual quis deliberadamente afastar-se. E, ainda que Zeldin esteja, por um lado, interessado em interrogar a situação nacional e, por outro, empenhado em aferir o impacto devastador das decisões políticas e económicas dos macro-agentes (trans)nacionais na intimidade das suas personagens, os heróis das suas peças, segundo o autor, não representam conceitos: “The Inequalities plays are about our national situation. They’re plays about the heroes and heroines of our time going through a trajectory that is representative of the experience of being alive in Tory Britain”<sup>5</sup>. De um certo ponto de vista, Zeldin apresenta o palco como uma extensão da realidade, em vez de um local onde se dá uma reflexão sobre a mesma. É, apenas, um outro espaço de visibilidade.

Em *Stages in the Revolution. Political Theater in Britain Since 1968*, Catherine Itzin afirma que, na década que se seguiu a 1968, momento-charneira da história contemporânea<sup>6</sup>, muitos dos mais importantes agentes teatrais do Reino Unido porfiavam na esperança de um regime socialista que instaurasse uma sociedade mais igualitária. Por conseguinte, entendiam o teatro como uma contribuição para o processo revolucionário; assim, não é de estranhar a índole radical das suas convicções estéticas e políticas, que se sobrepujam e se consubstanciam: “Everything is political. All theatre is political. But the significant British theatre of 1968–1978 was primarily theatre of political change” (Itzin, 1982, p. x). Os ventos da revolução socialista sopravam fervorosamente na década de 70 em terras de Sua Majestade e incrementaram a politização do teatro: os agentes deste universo – os actores, os dramaturgos, os produtores, entre tantos outros – empreenderam lutas – debates, manifestações, greves – e conseguiram melhorar as condições de trabalho existentes, negociar contratos laborais mais vantajosos e garantir fundos governamentais, conquistas que viriam a cimentar a natureza *mainstream* da índole revolucionária do teatro britânico dos anos 70.

Apesar das diferenças estéticas, a obra dramática de Edward Bond, David Edgar, Howard Barker, David Hare e Caryl Churchill – os mais importantes dramaturgos britânicos da década de 70 – radica num ideário comum, numa convicção política fundacional: “[they were] people who *did* think that capitalism is absurd and damaging, but who also believed that minds could be changed” (Itzin, 1982, p. x). O posicionamento político, ético e estético desta geração de fazedores de teatro seria derrotado nos anos 80, momento de consagração das políticas neoliberais que viriam a determinar o contexto ideológico do século XXI, o da precarização, condição que Zeldin reproduz de forma realista para que

<sup>5</sup> Zeldin, A. (2024/09/10). Retirado de: <https://www.theguardian.com/stage/2023/oct/15/alexander-zeldin-playwright-confessions-national-theatre-inequalities-trilogy-interview>.

<sup>6</sup> 1968 é o ano da invasão da Checoslováquia pela União Soviética, das manifestações estudantis em França, do homicídio de Martin Luther King e Robert Kennedy, do triunfo da Revolução Cultural chinesa, etc.

o espectador medite (Owen, 2022, p. 9) sobre a situação que está a testemunhar e da qual faz parte concomitantemente.

Louise Owen, num pequeno ensaio que serve de introdução a *Beyond Caring*, recorda alguns dos comentários que têm sido feitos sobre o realismo da peça, característica que define não só o texto mas também a encenação *prínceps*, que foi concebida por Zeldin. Segundo Owen, o discurso crítico produzido sobre *Beyond Caring* tem destacado o seu naturalismo ostensivo, chegando alguns autores a aproximar o trabalho de Zeldin do realismo social de Mike Leigh (Owen, 2022, p. 11). Ora, a escolha do termo realismo vincula o trabalho de Alexander Zeldin a um conjunto de estratégias miméticas que, na esteira do modernismo, vieram a ser desprezadas pela putativa credulidade que implicavam: “the word realism is often used condescendingly, to refer to a writer’s naïve belief in ‘reference’, or in other words, in the power of language to reflect reality. The idea is that the realist writer is too unsophisticated to realize that words never ‘catch’ reality” (Moi, 2006, p. 23)<sup>7</sup>. Por sua vez, na esteira do pensamento que Toril Moi desenvolveu acerca destas temáticas, o naturalismo surgiu quando alguns artistas realistas questionaram o idealismo – corrente filosófica e crença estética que informou o romantismo e parte do movimento realista – e a trindade platónica que o sustentava, isto é, a equivalência entre o belo, o bom e o verdadeiro. Quando os artistas realistas se comprometeram com a produção da verdade em detrimento do belo, o realismo deu lugar ao naturalismo (Moi, 2006, p. 89).

De acordo com Louise Owen, esta inscrição genológica, estética, política e ética permite uma compreensão mais profunda da originalidade dramatúrgica desta trilogia de Alexander Zeldin. A professora recorda o carácter revolucionário e iconoclasta do naturalismo no século XIX e reconhece em *Beyond Caring* e, por extensão, nas restantes peças da trilogia ecos do naturalismo vibrante de Ibsen e Strindberg (2022, p. 12). Todavia, estas reverberações não se ficam, apenas, pela forma, uma vez que, para Owen, as afinidades são também temáticas: “[one may suggest] a strong connection between the socioeconomic and industrial conditions of the late-nineteenth century and the early twenty-first” (2022, p. 13). Aliás, a continuidade entre os dois momentos históricos é reforçada pela escolha do universo representado em todas as peças da trilogia: em vez de explorar as consequências políticas, sociais, laborais e afectivas da austeridade no domínio da desmaterialização digital do mundo contemporâneo, Zeldin prefere, de forma deliberada, a materialidade do tecido produtivo, a realidade física dos trabalhadores e dos espaços que estes habitam (Owen, 2022, p. 11).

Em “Introduction to *LOVE: Have a Heart*”, Daniel Loayza questiona o chamado “*trompe-l’oeil* realism”, rótulo que críticos e espectadores têm aplicado ao trabalho de Zeldin de uma forma muito curiosa: “Zeldin’s work is not a *trompe-l’oeil* because it does not mean to ‘deceive’ the ‘eye’” (2022, p. 65). Estará Loayza a sugerir uma indistinção entre o que é representado e a realidade, uma sobre-

---

<sup>7</sup> A este propósito, convém lembrar Berolt Brecht (1898-1856), que introduziu o *verfremdungseffekt* como dispositivo que visava impedir a identificação anódina do espectador com a ilusão teatral, sabotando, assim, o rasto do realismo aristotélico que teimava em fazer escola.

posição entre a mimese teatral e a vida, ou uma refutação estética, e ética, da lição brechtiana do *verfremdungseffekt*? Reduzido a um conjunto de dispositivos metateatrais reconhecidos quer pelos fazedores de teatro quer pelos espectadores, o efeito de estranhamento/ distanciamento brechtiano esgotou-se, assevera o professor francês para quem Zeldin assume, em relação a este assunto/ fazer, uma posição assaz curiosa: “Not only has Zeldin not forgotten that this is (only) theater – he doesn’t try to make us forget it either, nor to remind us of it. As playwright and as director, he trusts his audience. The challenge he presents is of a different nature” (Loayza, 2022, p. 65). A particularidade da experiência dramática e teatral de Zeldin radica na pobreza, no carácter aviltante da privação material a que as suas personagens são sujeitas. Produtos das políticas de austeridade, os pobres que Zeldin põe em cena não se enquadram na experiência burguesa do lazer, que tende a assumir um cariz alienante: “Such is the obscenity of poverty – exposed in its full nakedness, is it not ugliness itself, one of the limbs that the social body most urgently tries to cover up?” (Loayza, 2022, p. 66). Loayza chama a atenção para a depauperação absoluta que a precarização neoliberal instituiu e que se reflecte, por exemplo, na tibieza linguística das personagens: “Zeldin’s characters have no such command of language. The syntax is tentative, their utterances few and often broken (sometimes reduced to a single dot, which in Zeldin’s personal symbolic notation indicates ‘a thought that does not become a word’)” (Loayza, 2022, p. 64). Por conseguinte, ainda que as convenções teatrais vigentes sejam de natureza aristotélica, Zeldin transforma a experiência das mesmas, privilegiando, à semelhança dos naturalistas do século XIX, a dimensão ética em detrimento da sua congénere estética (Loayza, 2022, p. 67).

Umas das estratégias que Zeldin utiliza para operar esta guinada experencial é a forma como trabalha a duração. Para Loayza, a dramaturgia de Zeldin caracteriza-se pela baixa intensidade (2022, p. 66): a ação desenrola-se ao longo de dias (*Beyond Caring*), semanas (*LOVE*) e meses (*Faith, Hope and Charity*). O espectador acompanha, que é como quem diz testemunha, a banalidade quotidiana de um conjunto de personagens que vivem as consequências da insegurança laboral e da subsequente precariedade social, relacional e até existencial, se o mínimo de condições houvesse para que esta dimensão se desenvolvesse e manifestasse. Como o tempo dos pobres foi sitiado e minado por imperativos burocráticos (Loayza, 2022, p. 66) que decorrem da condição de sujeição económica e laboral a que foram sujeitos pelas políticas neoliberais de austeridade, a única forma de compreender as dificuldades que uma trabalhadora com artrite reumatóide enfrenta para tomar a medicação que a impede de se contorcer com dores durante um turno com poucas ou nenhuma pausas é acompanhá-la (*Beyond Caring*) durante essa experiência de exploração laboral<sup>8</sup>.

De acordo com a leitura de Loayza, Zeldin consegue evitar, por um lado, a distância burguesa de segurança que a quarta parede institui e, por outro lado, uma experiência teatral violenta e incómoda que levaria o espectador a desviar

---

<sup>8</sup> A duração da peça não corresponde à duração do turno, mas o espectador acompanha tarefas, pausas, conversas, silêncios constrangedores e momentos de desespero.

o olhar (2022, p. 66). As peças demoram. Os espectadores acompanham as personagens enquanto estas cozinharam e comem uma refeição inteira, limpam uma máquina, descansam, entre tantos outros momentos. Só assim se estabelece entre os que vêm e aqueles que são vistos uma intimidade. Se não antes, pelo menos no fim, todos nos conhecemos e nos reconhecemos como parte de um sistema que nos devora.

Num artigo de Outubro de 2023, publicado a propósito de *The Confessions*, o trabalho mais recente de Alexander Zeldin, Sarah Crompton apresenta o dramaturgo da seguinte maneira:

Zeldin is best known for The Inequalities trilogy, a series of plays that cast a compassionate but unflinching eye on the lives of people worst affected by austerity. *Beyond Caring* from 2014 was a devastating portrait of those struggling to survive on minimum wage, zero-hours contracts. It was followed by *Love*, about the suffering and dignity of homeless families forced to live in temporary accommodation, and then by *Faith, Hope and Charity*, in 2019, where the focus fell on the users of a crumbling community centre.<sup>9</sup>

Mais uma vez, Zeldin é recordado pela natureza política do seu trabalho e pelas circunstâncias históricas que motivaram as três peças que constituem *The Inequalities*. Deste modo, porque é que Zeldin teima em afastar o seu trabalho dessa categoria a que chamamos teatro político? Terá o rótulo perdido credibilidade, pertinência ou até validade? Será desadequado?

Dan Rebellato começa o capítulo “From the State of the Nation to Globalization: Shifting Political Agendas in Contemporary British Playwriting” com uma pergunta: “What is political theatre?” (2013, p. 245). Para o professor inglês, a questão voltou à ribalta crítica em 1999, depois de Sarah Hemming ter classificado *Some Explicit Polaroids*, uma peça de Mark Ravenhill, como teatro político. Esta ousadia exegética assarapantou os críticos, que inesperadamente se viram forçados a recuperar uma terminologia que, à época, parecia ultrapassada. Aberta a caixa de Pandora, Benedict Nightingale, na esteira da leitura de Hemming, afirmou que *Some Explicit Polaroids* assinalava o regresso de um género desaparecido: “the state-of-England play” (2013, p. 245). Rebellato apressa-se a precisar o momento histórico – a década de 70 – em que estas peças atingiram não só um fulgor criativo mas também um apreço crítico e popular que, desde então, definhou.

Embora não exista uma definição sedimentada e operante de “state-of-the-nation play”, Rebellato deduz um conjunto de traços distintivos a partir de um *corpus* de peças de teatro que, nos anos 70, foram tidas como exemplos deste género dramático; a saber: “(a) large-cast plays, with (b) a panoramic range of public (and sometimes private) settings, employing (c) epic time-spans (years rather than hours or days), and (d) usually performed in large theatres, preferably theatres with a national profile” (2013, p. 246). O fito dos cultores deste género era

---

<sup>9</sup> Zeldin, A. (2024/09/10). Retirado de: <https://www.theguardian.com/stage/2023/oct/15/alexander-zeldin-playwright-confessions-national-theatre-inequalities-trilogy-interview>.

afastar-se dos ambientes domésticos naturalistas que tinham tomado de assalto a dramaturgia inglesa nos anos 50 e 60 e que punham em cena uma mundividência profundamente individualista (2013, p. 246) que colidia com as convicções socialistas de dramaturgos como David Edgar e David Hare.

Violando a leitura autoral, penso que, como exercício especulativo, seria interessante aferir se esta trilogia de Zeldin poderia ser entendida como uma expressão dramática serôdia desse género moribundo: *the state-of-the-nation play*. Se considerarmos as três peças como um todo, o elenco é bastante extenso. Os espaços são de natureza social e profissional. No que diz respeito à duração, a acção de *Beyond Caring* desenrola-se ao longo de alguns dias, mas os acontecimentos de *LOVE* e, sobretudo, de *Faith, Hope and Charity* arrastam-se durante semanas. Por fim, ainda que *Beyond Caring* se tenha estreado, primeiro, no Yard Theatre (2014), em Londres, o espectáculo foi, alguns meses depois, transferido para o National Theatre (2015), onde *Faith, Hope and Charity* se estreou em 2019. Tendo isto em conta, a trilogia de Zeldin pode ser lida como uma actualização de um género teatral de feição política que foi definido na década de 70 e que assoma inesperadamente na segunda década do século XXI, num momento em que o Reino Unido sofria as consequências das políticas neoliberais de austeridade.

Ao invés dos seus pares, que nos anos 70 professavam, através do teatro que criavam, a sua fé numa alternativa política, social, económica e cultural, o socialismo, Zeldin não se compromete nem com o sistema vigente nem com qualquer outro. Depois da queda do muro de Berlim e do fim da União Soviética, a viabilidade política, social e económica do modelo socialista foi paulatinamente obliterada e descredibilizada. Segundo Noam Chomsky<sup>10</sup>, vivemos, desde os anos 80, a universalização do neoliberalismo, um termo que, embora não reúna consenso, resume uma doutrina política, social e económica que apresenta um conjunto de traços distintivos que convém trazer à colação: “‘neoliberalism’ is now generally thought to label the philosophical view that a society’s political and economic institutions should be robustly liberal and capitalist, but supplemented by a constitutionally limited democracy and a modest welfare state”<sup>11</sup>. De acordo com o professor norte-americano, o neoliberalismo é a fase mais recente da luta de classes<sup>12</sup>, logo do capitalismo. Chomsky atribui o sucesso da doutrina e das políticas neoliberais não só aos lucros milionários que estas geram para os agentes financeiros mas também aos regimes de protecção e resgate que garantem para as empresas e para os seus accionistas. Ademais, o filósofo norte-americano defende que o estado foi instrumentalizado e a sua função pervertida: “the state-corporate managers of the system insist upon a very powerful state that can protect their interests internationally and provide them with massive bailouts and subsidies when their programs collapse, as they do regularly”<sup>13</sup>. As medidas de austeridade dos governos conservadores de David Cameron (2010-2016) e de Theresa

<sup>10</sup> Chomsky, N. (2024/09/10). Retirado de: <https://chomsky.info/20211013/>.

<sup>11</sup> Vallier, K. (2024/09/10). Retirado de: <https://plato.stanford.edu/entries/neoliberalism/#ExplChalTerm>.

<sup>12</sup> Chomsky, N. (2024/09/10). Retirado de <https://chomsky.info/20211013/>.

<sup>13</sup> Chomsky, N. (2024/09/10). Retirado de <https://chomsky.info/20211013/>.

May (2016-2019) surgiram no seguimento da crise financeira de 2007-2008, que se caracterizou pelo resgate público dos riscos financeiros e imobiliários que a banca internacional assumiu de forma irresponsável. Nas palavras de Michael Billington, *Beyond Caring, LOVE e Faith, Hope and Charity* tornaram-se um registo da nova era da austeridade: “a world of food banks, depleted social services and closures of civic amenities”<sup>14</sup>. Contudo, se, perante a des/reconfiguração que o programa de austeridade originou, Zeldin insiste em explorar as consequências vividas pelos concidadãos sem nunca enfrentar as ideias, o programa político, a doutrina que coloca as suas personagens num regime de precariedade política, social, económica, relacional e existencial, não estará o dramaturgo a colocar-se do lado do opressor na luta de classes? Será que a dimensão ética que Daniel Loayza identifica (2022, p. 67) não passa de um dispositivo teatral gizado para, de forma cínica e, como tal, pusilânime, proporcionar um alívio moral ao espectador, que, deste modo, se reconhece impotente ante um sistema inexorável que também o precariza?

Talvez seja mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, diz Mark Fisher, que, na esteira de Marx, apresenta este sistema como o corolário do desinvestimento simbólico: “Capitalism is what is left when beliefs have collapsed at the level of ritual or symbolic elaboration, and all that is left is the consumer-spectator, trudging through the ruins and the relics” (2009. p. 4). Se assim for, talvez a feição hiper-realista do teatro de Zeldin represente, afinal, uma posição política, ideológica até. De acordo com Fisher, o realismo capitalista é um regime de desinvestimento simbólico, porque a esperança representa uma perigosa ilusão, um possível alinhamento com o totalitarismo socialista e o seu terror político. E, ainda que a viabilidade política do socialismo pareça ter expirado e este já não constitua uma ameaça ao capitalismo, qualquer alternativa a um regime que reduziu os cidadãos a consumidores e a espectadores tem de ser debelada; logo, torna-se mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, que é como quem diz uma alternativa.

A proximidade ética (Loayza 2022, p. 67) que é exigida a quem vai ao teatro ver qualquer uma das três peças que constituem *The Inequalities* obriga o espectador a reconhecer o carácter delinquente, facínora e flagicioso do capitalismo. E, ainda que não se apresentem soluções, talvez ainda consigamos, instalados desconfortavelmente no seio do crime, imaginar outro caminho. Talvez o testemunho seja o momento que antecede a deflagração do incêndio da consciência.

## Referências bibliográficas

- Billington, M. (2024/09/10). Retirado de: <https://www.theguardian.com/stage/2019/sep/18/faith-hope-and-charity-review-dorfman-london-alexander-zeldin>.
- Chomsky, N. (2024/09/10). Retirado de: <https://chomsky.info/20211013/>.
- Itzin, Catherine. (1982). *Stages in the Revolution. Political Theatre in Britain Since 1968*. Londres: Methuen.

<sup>14</sup> Billington, M. (2024/09/10). Retirado de: <https://www.theguardian.com/stage/2019/sep/18/faith-hope-and-charity-review-dorfman-london-alexander-zeldin>.

- Fisher, M. (2009). *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* Winchester: Zero Books.
- Loayza, D. (2022). Introduction to *LOVE: Have a Heart*. In A. Zeldin (Autor), *The Inequalities*. (pp. 63-67). Londres: Methuen Drama.
- Moi, T. (2006). *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*. Oxford: Oxford University Press.
- Owen, L. (2022). Introduction to *Beyond Caring*: ‘How Does Theatre Represent Economic Systems?’ In A. Zeldin (Autor), *The Inequalities*. (pp. 1-16). Londres: Methuen Drama.
- Rebellato, D. (2008). From the State of the Nation to Globalization: Shifting Political Agendas in Contemporary British Playwriting. In N. Holdsworth e M. Luckhurst (Eds.), *A Concise Companion to British and Irish Drama*. (pp. 245-262). Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Vallier, K. (2024/09/10). Neoliberalism. Retirado de: <https://plato.stanford.edu/entries/neoliberalism/#ExplChalTerm>.
- Zeldin, A. (2022). *The Inequalities*. Londres: Methuen Drama.
- Zeldin, A. (2024/09/10). Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=vxiLJZv52W0>.
- Zeldin, A. (2024/09/10). Retirado de: <https://www.theguardian.com/stage/2023/oct/15/alexander-zeldin-playwright-confessions-national-theatre-inequalities-trilogy-interview>.

## Resumo

Em *The Inequalities*, Alexander Zeldin mostra como a injustiça, resultado de um processo violento de exploração capitalista, governa, de forma prepotente, a vida daqueles que lutam para sobreviver à Inglaterra da última década: uma distopia desumanizante levada a cabo pelo partido conservador. Obliterados pela precariedade laboral, económica, social, política e ontológica, os jornaleiros esfomeados encontram, no teatro de Zeldin, uma oportunidade para forjar uma voz comunal de resistência, que é como quem diz de tomada de consciência política. Zeldin, no entanto, repudia este adjetivo, sente-o como um apodo do qual tenta libertar o seu teatro, porque, no seu entender, *Beyond Caring*, *LOVE*, e *Faith, Hope and Charity* põem em cena heróis e heroínas, não ideias ou programas de cunho ideológico. Neste estudo, tentarei compreender e problematizar as razões que subbjazem à resistência de Zeldin, autor de um teatro que considero ser assaz político.

## Abstract

In *The Inequalities*, Alexander Zeldin shows how injustice, the result of a violent process of capitalist exploitation, arrogantly governs the lives of those struggling to survive in England over the past decade: a dehumanizing dystopia carried out by the Conservative Party. Obliterated by labor, economic, social, political, and ontological precarity, the starving day laborers find, in Zeldin’s theatre, an opportunity to forge a communal voice of resistance — which is to say, a voice of political awakening. Zeldin, however, rejects this adjective; he feels it as a label from which he tries to free his theatre, because in his view, *Beyond Caring*, *LOVE*, and *Faith, Hope and Charity* stage heroes and heroines, not ideas or ideologically driven programs. In this paper, I will attempt to understand and question the reasons underlying Zeldin’s resistance. Alexander Zeldin is a playwright/ theater maker I consider deeply political.