

O PÚBLICO

José Maria Vieira Mendes

Max Herrmann, que, no início do século XX, fundou os Estudos Teatrais alemães, defendeu a criação de uma nova área científica independente dos estudos germanísticos com o argumento de que não era a literatura que fazia do teatro uma arte, mas sim o espetáculo, a apresentação pública (die Aufführung). Este nascimento dos Estudos ou Ciências Teatrais (Theaterwissenschaft) e a argumentação de Max Herrmann acompanham e respondem a uma reivindicação daqueles que, contemporaneamente, produzem espetáculos de teatro. Após mais de duzentos anos do reinado do teatro dramático, levantam-se vozes que reclamam uma identidade própria para o género, liberta do espartilho literário e dos dramaturgos. O teatro deixa então de olhar para a literatura como justificação ou centro, e reclama um discurso à parte. Nas palavras do encenador Gordon Craig: «the theatre must not forever rely upon having a play to perform, but must in time perform pieces of its own art.»

Este movimento de afirmação e recomposição de uma identidade de género (que nunca negou uma herança num teatro anterior e pré-romântico — o encenador Georg Fuchs chamou-lhe por isso uma «re-teatralização») está em harmonia com uma corrente de final do século XX dos Estudos Teatrais que pretende colocar no centro da análise o conceito de acontecimento, por oposição ao de obra. De um ponto de vista

mais abrangente, e tendo em conta a crescente influência do teatro nos outros géneros artísticos, negam-se assim duas condições anteriormente consideradas fundamentais para caracterizar o que se tinha por arte: a da existência do artefacto ou objeto (substituída por eventos fugazes, únicos e irrepetíveis); e a separação entre produtor e recetor (relativizada, se não mesmo eliminada, por estas novas práticas). A deslocação a que se assiste no teatro corresponde pois a uma outra, transversal a diferentes áreas artísticas, e que reage aos gostos românticos que aproximavam obra e autor de qualidades divinas e auráticas. Depois da ideia de obra acabada e perfeita que comunica uma verdade, relativiza-se o objeto e a sua leitura, com a contribuição, ao longo do século XX, dos estudos da receção e das análises estruturalistas. O sujeito que olha passa a ser tido na definição do objeto e participa num diálogo infinito com aquilo que vê.

Facilmente reconheceremos nesta descrição as lamentações do crítico e historiador de arte Michael Fried que, no conhecido ensaio «Art and Objecthood» dos anos 60 do século XX, nega estatuto às esculturas minimalistas ou «literalistas» por fazerem depender a sua leitura e existência artística da presença de um espectador (*beholder*). E se, para Fried, a arte, para além de perder a «graça», «degenera à medida que se aproxima da condição de teatro», a verdade é

que, contrariando as suas expectativas, o espectador foi sendo claramente empurrado para a ribalta, sobretudo com a emergência, nos anos 60 e 70, das vanguardas performáticas americanas e europeias. Com os artistas a produzirem acontecimentos (*happenings*, performances) que envolvem não apenas os próprios como os seus recetores, observadores e espectadores, a análise crítica, bem como os estudos teatrais e performativos, encontraram amplo campo para a produção de discurso sobre o público.

É esta a tradição invocada por Erika Fischer-Lichte em *A estética do performativo* (2004), obra amplamente traduzida e citada (Portugal é a exceção que confirma a regra), que reclama o protagonismo para um conjunto de conceitos como a caracterização do espetáculo enquanto acontecimento, com uma «materialidade líquida» cuja semiótica trabalha um «estado intermédio» (*Zwischenzustand*) ou «liminaridade» que abre a possibilidade de transformar as dicotomias clássicas disjuntivas («ou isto ou aquilo») em dicotomias copulativas («isto e aquilo»). É essa também, por exemplo, a linha seguida pelo crítico de arte Boris Groys quando designa a instalação como forma de arte privilegiada da contemporaneidade, por se sustentar em decisões e não na sua produção, decisões que são sempre contemporâneas da obra e que extravasam o objeto. Ou Hans-Thies Lehmann, autor responsável pela divulgação do carimbo «teatro pós-dramático» para quem «o espectador passou a ser, de um ponto de vista prático, mas, mais ainda, de um ponto de vista estético, a questão central do teatro, a sua praxis e a sua teoria». Os autores e obras e colóquios e ensaios sucedem-se, bem como os espetáculos e festivais e discursos artísticos, que trabalham as suas variações até ao limite. O teatro foi invadido pelo vocabulário da relação, do estado intermédio, e por um discurso com ecos pós-modernos que procura a marca distintiva das artes performativas na efemeridade, nas dificuldades de percepção, na diluição de fronteiras entre sujeito

e objeto, performance e espectador. O teatro, ou seja, o espetáculo (*die Aufführung*) é aquilo que se situa a meio caminho entre a plateia e o palco, num lugar abstrato e invisível e de fronteiras indefinidas. E é tanto mais político quanto considerar o público como fazedor de teatro — já não o fazedor participante ativo do século passado, mas agora um fazedor intelectual, cujo investimento de sentido é necessário para a validação e existência do espetáculo. (Os recentes neologismos da gíria burocrática do teatro como «criação de novos públicos», «público alvo» ou «interação com o espectador» são primos desta definição do político no teatro.)

Se tendencialmente simpatizo, ainda assim, com aquilo que contribui para nos afastarmos do peso da obra e do criador e daqueles que olham para o teatro como disciplina literária ou para as práticas artísticas como exercícios de virtuosismo ou malabarismo estético em busca de resultados e eficácia, ao ler algumas destas obras e estudos, e ao «participar» (como público) em alguns destes espetáculos, fica-me um travo seco na boca, como aquele de quem bebe e ainda assim não mata a sede. Convém que fique claro que, entre dois males, a minha simpatia irá sempre recair nos que decidem olhar para o espetáculo e se aproximam de uma indefinição do que é o teatro, do que naqueles que se limitam a vê-lo como um objeto fechado. E não é possível não concordar com Fischer-Lichte, quando esta nota que o espectador não pode parar a imagem, voltar atrás, aproximar-se ou afastar-se do palco para ver melhor, deter-se num pormenor específico durante o tempo que entender, etc. O público de teatro terá sempre de lidar com a efemeridade e confiar na sua memória, mesmo com ajudas ou complementos (as captações vídeo dos espetáculos, as fotos, o guião ou texto, as lembranças de outros espectadores, etc.) Na comparação com a análise literária, a diferença é evidente.

Trata-se porém, do meu ponto de vista, não de uma diferença de género mas sim de uma

diferença de grau. E é este aproveitamento e distorção (transformar o grau em género) que permite entender a presença ao vivo do público como marca distintiva do teatro. Procurar a marca distintiva atrapalha por si só, mas o caso de se escolher o público como alvo é mais sensível por contribuir para algo semelhante ao que Rancière denuncia como o «pressuposto comunitário» do teatro, que se antecipa ao próprio espetáculo. Achar que todo o teatro, por si só, tem uma valência comunitária (Rancière está a denunciar uma ideia de uma esquerda paternalista que vê no teatro um microcosmo de uma sociedade possível) não apenas impõe ao espetáculo uma necessidade de comunhão, como, de um modo mais abrangente, limita o género, num gesto contraditório com o que foi conquistado pelas mesmas vanguardas que se citam com orgulho: o da indefinição e permanente reconstrução dos géneros artísticos. É este mesmo pensamento preconceituoso que se encontra em quem entende o público como protagonista do novo teatro, e quem no fundo postula que a ideia de espectador precede o espetáculo. Como se fosse condição necessária para se definir um espetáculo definir o seu espectador. E não é?

O encenador Peter Brook descreveu como premissas necessárias para a existência de um ato teatral uma pessoa que entra num espaço vazio a ser observada por outra pessoa. Uma definição aparentemente consensual. No entanto, igualmente válida para definir a existência de uma pessoa que entra num espaço vazio a ser observada por outra pessoa. Porque a necessidade da presença do outro para validar a minha existência é uma evidência. O público é tão fundamental para o espetáculo como os olhos que observam a árvore que cai na floresta. E nesse sentido, o leitor é igualmente fundamental para a existência do livro ou o ouvinte para a existência da música. Não se trata pois de uma qualidade própria ou exclusiva do teatro, de uma marca distintiva, de uma diferença de género. É, quanto muito, e em certos espetáculos e épocas, motivo para tema e

insistência, uma escolha própria do espetáculo em focar-se no papel do seu público. Esim, é compreensível que se escreva sobre o público no teatro, e os espetáculos o pensem, mas não que o teatro se caracterize por uma materialidade líquida ou que a crítica deva estar refém da efemeridade e da relação entre sujeito e objeto. E, já agora, de que público se fala quando se reclama o seu protagonismo no teatro contemporâneo?

O, chamemos-lhe, «pressuposto público» parece supor uma qualidade definida para o espectador. Aliás, lendo, por exemplo, *O espectador emancipado* de Rancière ou *A estética do performativo* de Fischer-Lichte (ou tantos outros), ficamos com a ideia de que nem todos os que veem um espetáculo podem ser público. É que o espectador tem de demonstrar uma disposição para o diálogo e uma abertura para a comunicação, e estar pronto a juntar-se ao espetáculo. Só é público quem pensa o espetáculo, quem for parte ativa neste jogo de trocas, abrindo-se com este critério uma necessidade de avaliação da disposição pública — quem mede a inteligência do espectador, a sua implicação intelectual no espetáculo ou a sua entrega, a partir de que ponto somos espectador? (Encontro semelhanças neste preconceito com um outro mais comum, aquele que considera que todas as pessoas precisam de arte e cultura, mesmo as que dizem que não.)

Parece-me pois difícil exigir do público, do teatro e dos estudos teatrais mais do que aquilo que Max Herrmann propôs há cem anos atrás: o objeto de análise deve ser o espetáculo, aquilo que não sabemos à partida o que será. Enquanto público circunstancial desse acontecimento ou objeto (o título pouco importa), resta-nos a consolação de sermos um Outro, o espelho que reflete a imagem de um sujeito, de uma árvore que cai numa floresta, de um espetáculo que começa e acaba.

O público é o segundo daquilo que se supõe poder vir a ser uma série de quatro textos sobre teatro e literatura.