

O TEATRO EXISTE?

José Maria Vieira Mendes

Sempre se reclamou um teatro que é mais teatro. O teatro certo contra o teatro errado. Aquele que «é» contra o que «não é». E por extensão, de um ou outro lado da barricada, amontoam-se verdades: que o teatro é arte comunitária que vive de e com o público, por exemplo. Ou que o teatro é uma arte viva onde podemos satisfazer o nosso (nosso?!) desejo de real. Ou que o teatro é feito da tensão entre texto e espetáculo. Ou que o texto é o que fica do teatro, aquilo que lhe garante eternidade. Ou que o teatro é a arte da ilusão. Ou que o teatro é a arte da autenticidade. Ou que o teatro é literatura. Ou que o teatro não é literatura. Ou que o teatro é dos atores. Ou dos encenadores. Ou dos escritores. Ou de todos. E também do público.

Os preconceitos são muitos e não necessariamente, e por si só, nocivos. Mais problemático é o facto de provirem de uma mesma raiz capaz de tomar conta do discurso. De conquistar uma dimensão absoluta. De secar tudo o que se produza com outro vocabulário. Como se para falar de teatro se tivesse de responder a preconceitos ou inventar novos. E com tais certezas definem-se campos, mesmo a contragosto, mesmo contra a intenção. Porque se segue, em todos os casos, um mesmo princípio: o de que há coisas que se sabem (e outras que não).

Como suposta alternativa conciliadora aparece a citação de Zola glosada e espalhada em

diferentes versões e para usos distintos: *Le théâtre n'existe pas*. (Que é o mesmo que: O teatro é tudo.) Porque há quem queira que não exista. E acrescenta-se, com ingenuidade: Sou eu que o faço. Ou somos nós (nós?!). Cava-se uma trincheira e imagina-se o heroísmo de bandeira na mão. Desconsiderando que, para afirmar que não existe, se pressupõe que outra coisa existe. (Aliás é para lá que estes caminham, para a criação da existência: o teatro não existe, mas eu inventarei a sua existência.) Para não se saber o que é, há por certo aquilo que se sabe o que é. O conhecimento está contido na ignorância. A dúvida absoluta é ilógica. Sobrevive sempre o saber que não se sabe. A moeda é a mesma. O lado é que é outro. O erro na argumentação de Moore contra os céticos, aqueles que de tudo duvidam, é, segundo Wittgenstein, o de apresentar a asserção «eu sei isso» como alternativa a «não posso saber isso». Nada adianta. Ficamos parados. Porque o defeito está no «saber». O mesmo predicado para os dois lados da quezília. O problema, explicaria Stanley Cavell, não é aquilo que emergiu de uma descrição, mas sim a própria descrição.

Nos *Marretas* (*The Muppet Show*) os velhos Statler e Waldorf, sentados no seu camarote, comentam o número musical «Manamana» a que acabaram de assistir. Diz Statler: «The question is: What is a Manamana?» E Waldorf corrige: «The question is: Who cares?!»

O encolher de ombros reformula o problema. E permite arejar o abafado da pergunta essencialista. Há alternativa. Que implica uma deslocação. Não alinhar com o domínio do saber. Nem apresentar a ignorância como resposta. Não contrapor a «O teatro é literatura» «O teatro não é literatura». O teatro faz-se. Quotidianamente. É acumulação copulativa. Faz-se e não se faz. As perguntas são outras. O problema deverá ser descrito de uma outra forma. De uma leitura de verão ficou-me o comentário a um espetáculo famoso, apresentado em tempos no Festival de Avignon, em que a dado momento se fazia entrar um grande cubo de vidro transparente ocupado por crianças de três a cinco anos. Diz o espectador e escritor que assistiu ao vivo:

De vrais enfants, comme prélevés dans une crèche, qui jouent et se meuvent comme si nous n'étions pas là, tel un morceau de réel mis sur la scène, à la manière d'un collage. Eux (...) en représentent rien. Ils sont là, ils sont, ignorants même de toute représentation. (p.36)¹

Para além do obviamente ridículo «crianças verdadeiras», fixe-me no «como se não estivessemos ali». Toda a descrição, bem como o que o autor diz experimentar, é possível apenas por o público estar ali. A mais-valia de uma suposta ausência é difícil de entender. Se o público não estivesse ali, a imagem não surpreenderia. Seria como outra qualquer de crianças a brincar numa creche. O autor não dá valor ao «como se» e enaltece a sua experiência, louvando o teatro por lhe proporcionar uma sensação exclusiva de real. Mas a curiosidade da imagem advém do contexto, da sala, do público, do teatro e, já agora, do cubo de vidro. O seu interesse é o de ser um espetáculo e não um «pedaço de real». Não se trata de uma imagem que nos põe em contacto com a vida e com o presente da representação, como quer o espectador em causa. Será sempre uma imagem numa sala de espetáculos, diante de uma plateia, num palco, num cubo de vidro.

É essa a sua realidade. Eles representam, sim, e a sua ignorância do facto não o elimina. Porque nós estamos a vê-los no Festival de Avignon.

Mas este espectador quer ver o teatro, mesmo correndo o risco de não ver o espetáculo. O que o impede de alargar o pensamento é o facto de ele saber o que é o teatro procurando no espetáculo aquilo que lho possa confirmar. Ele sabe que o teatro é uma «arte viva» capaz de ser alternativa num mundo onde tudo pretende afastar-nos do real (*sic*). Ele sabe que o teatro existe. E o espetáculo vai prová-lo. E o problema deste espectador é: Como pode então o teatro corresponder a esta missão? E a pergunta que coloca, no próprio espetáculo, é: Aquela imagem é teatro? (A pergunta é retórica porque ele já sabe que é teatro e por isso acrescenta:) Aquela imagem é teatro porquê? Como se (e usemos a mesma estratégia retórica) pudesse não ser, como se houvesse alternativa. O absurdo da pergunta revela sobretudo o desinteresse da resposta. Para quê justificar? Para quê seque o porquê? (Who cares?!) Eis a cegueira ou, se formos mais condescendentes, a miopia de um espectador limitado por aquilo que sabe ou quer saber. Esta limitação revela-se desde logo na descrição da imagem. A ingenuidade moralista roça a perversidade com a expressão «verdadeiras crianças». Porque o teatro é sobretudo falso e este espectador considera que chegou o tempo de o teatro ser verdadeiro, autêntico, supomos nós. A qualidade do momento justifica-se então por assentar nesta ideia de teatro (o título do livro: *Entre théâtre et performance...*²). Não importa o que é a verdade ou a autenticidade, claro, nem muito menos o que é o espetáculo ou as circunstâncias e contexto da sua apresentação. Importa, sim, *saber*.

Mas se partirmos do princípio de que é teatro o que vemos, ou melhor, se não precisarmos do princípio ou mudarmos o princípio (por exemplo, o princípio é: espetáculo chamado *Inferno*, concebido por Romeo Castellucci a convite do Festival de Avignon) ou se não tivermos princípio, se pusermos de lado a dúvida (ou a certeza)

e olharmos para o espetáculo, para a imagem no espetáculo, encontramos por certo outros problemas. Abandonamos a euforia sentimental e perguntamo-nos sobre a representação inconsciente (as crianças representam, sim, mesmo que o ignorem). Podemos eventualmente indignar-nos com a patine estética que pretende iludir a banalidade da ação. Ou até perguntar-nos como se pode querer que seja mais «real» crianças a brincar num cubo de vidro do que um ator a fazer de Hamlet. Ou apreciar a maldade zoológica de crianças enjauladas para os adultos verem. E podemos então confirmar que a inscrição do espetáculo no género teatro e no discurso hegemónico sobre o género simplifica a sua leitura e diminui o espetáculo. (O que não é o mesmo que dizer que esta inscrição promove uma crítica negativa ao espetáculo — o espectador Danan diminui e no entanto defende o espetáculo bem mais do que a nossa leitura, por exemplo.) Podemos enfim abrir o espetáculo e com isso a sua especificidade. Não nos fixamos em exclusivo nas suas circunstâncias mas também não as ignoramos. E dizemos que o teatro existe?

Da primeira e única vez que vi *Inland Empire* de David Lynch guardei a memória da última meia hora do filme e que tentarei descrever sem o rigor das imagens certas. Duas horas e meia haviam passado e cheira a fim. A narrativa confusa e elíptica parece concluir-se com o reali-

zador a abraçar a protagonista depois de ela representar a sua própria morte: «Nikki, you were wonderful.» Ela afasta-se lentamente (julgo que o plano se faz com efeito de *slow motion*) ao som de uma banda sonora sugestiva. Nesse momento pensei que, quando ela desaparecesse pela porta dos fundos, teríamos o fim. E ela desaparece mas o fim não acontece. Olha para uma cara que a vê. E essa cara está numa sala de cinema. E a protagonista entra na sala de cinema e vê-se a si própria na teia. Pensamos que vai então acabar, mas o fim não acontece. Sucedem-se portas e um labirinto de salas até chegar a uma gaveta onde encontra uma arma. Leva a arma consigo e pensei: É agora que acaba. Encontrará uma vítima, dispara a arma e está feito o fim. E assim acontece. E ela dispara várias vezes mas a vítima não morre. E a sua viagem continua. Encontra uma personagem que já víramos. Beijam-se. E eu pensei: É agora que acaba. O beijo final. Mas o fim não acontece. E a protagonista continua. E as possibilidades de fim sucedem-se sem que o fim aconteça. Umas atrás das outras. E o resultado: não me lembro hoje de como acaba o filme. O fim deixou de importar. Começou por existir uma pergunta que todos os espectadores se fazem: Como é que o filme acaba? E a pergunta foi-se repetindo em sucessão a cada novo falso final. Até que, por força da repetição, deixou de importar, deixou de existir.

NOTAS

- 1 Danan, Joseph (2013), *Entre théâtre et performance: La question du texte*, Actes-Sud Papiers
- 2 A propósito, leia-se a ideia de teatro da «rainha da performance», Marina Abramović: «Theatre is fake: there is a black box, you pay for a ticket, and you sit in the dark and see somebody playing somebody else's life.

The knife is not real, the blood is not real, and the emotions are not real. Performance is just the opposite: the knife is real, the blood is real, and the emotions are real.» (Robert Ayers in conversation with Marina Abramović, 10 março de 2010, disponível neste endereço 📍.)