

Regulação geral e teatralidade funcional: do contra-regra como modelo social

Jorge Croce Rivera
Universidade de Évora

Em que sentido devemos tomar a época contemporânea como a “era do indivíduo”? Que significam e valem os indivíduos nas sociedades contemporâneas? Que são os indivíduos que vivem em sociedade? – sujeitos de vigilância e de controle (Foucault), seres em devir (Deleuze), entidades comunicacionais (Habermas)? Integram as redes e os mecanismos sociais ou constituem apenas a sua atmosfera (Luhmann)? Identificam-se os indivíduos com os *socii*, a extensão mínima das comunidades que constituem a sociedade?

É a utilização mesma de terminologias teatrais nas ciências sociais, a existência de “actores” e “protagonistas” sociais, de “público” e de “críticos”, a consideração dos acontecimentos históricos como realizando “épicas” ou “tragédias”, surgindo como “dramas” ou “comédias”, que torna problemática a identificação dos indivíduos com os *socii*, a extensão mínima das comunidades que constituem a sociedade, pois desse modo se realça a teatralidade da vida social, o seu carácter performativo, a especularidade do exercício do poder.

Não é, todavia, o próprio do teatro o exercício do poder, não é essa mesma a decisiva relação que estabelece com o social?

Antes mesmo da referência ao humano de todo o horizonte ontológico, evidência especificamente contemporânea – em que deuses, demónios e mortos, as paisagens, as coisas e os animais, as acções, os valores e os juízos são agora enquanto são para o homem – a sociedade insere-se numa dimensão comum de limites entre seres distintos, mas que evidenciam *diferenças*: de modos e capacidades de ser, de idades, de géneros, de inteligência e de disponibilidades emocionais, de capacidade ou aparência física, de estatuto económico e simbólico. O social, o próprio da sociedade, não instaura todavia os indivíduos, não tem poder ontológico senão derivado: ele articula os limites do que multimodamente é posto em comum, limites que individualizam os seres e os diferenciam ontologicamente, pelo que o social indica os modos sempre reiterados e renovados da conjunção

e recriação dos *limites* entre as formas de individuação. Não há pois uma essência que sustenha a sociedade, mas uma reiterada e renovada reconstituição do social, numa contínua conjugação e diferenciação axiológica que emerge como *poder*.

Que significa neste âmbito o *poder*? Antes de ser o mando e a forma de obediência, na diversidade infinita de graus e modos, o poder é a correlação entre o que se apresenta e o que se representa: correlação entre o que se manifesta – nos actos, nos discursos ou nos símbolos – e o que se percebe, intui, imagina, deseja.

O exercício do poder é, por isso, mais vasto que o da assunção, aquisição ou uso da autoridade e do seu correlato negativo: a sua ausência, dependência ou submissão. Poder não é apenas a possibilidade de determinar a vontade de outros, mas também genericamente saber e dominar os modos de representação; ele é antes de mais poder de linguagem – da sua gramática, dialéctica e retórica – e de significação dos actos – comportamentos e acções que se tornam relevantes; ele é, antes de mais, poder sobre os limites, enquanto modos de apresentação e de representação: poder de matar e de fazer nascer, de dar e de tirar, de fazer terminar o silêncio ou silenciar, de iniciar e concluir uma acção.

Nesta acepção, é social o que, representado, é possível de ser apresentado; o que, apresentado, é possível de ser representado, excluindo-se pois, nos diferentes registos em que o social se diferencia, o que não cabe nos diferentes modos de correlação: assim a intimidade silenciosa do corpo ou os sentimentos evanescentes.

Se o poder emerge da instauração de *limites* e os limites indicam modos de apresentação de representação, o teatro indica o *exercício manifesto* do poder, a correlação *simultânea* da apresentação e da representação.

Reconhecemos esse exercício no fascínio do espectáculo sobre a audiência; no domínio dos actores sobre o seu corpo, a voz, os gestos e a corporeidade dos objectos; na capacidade do discurso dramático para sugerir as acções e as intenções das personagens, desenvolvimentos e desenlaces; da eficácia do aparato técnico: cenários, figurinos, adereços, movimentação cénica; mas igualmente exercício dos espectadores sobre si: de atenção e de interpretação, de memória e de judicção.

Suscitar as “emoções”, as representações, através de esquemas perceptivos e imagéticos: exercício do poder, em dois modos, correlatos: da apresentação sobre a representação e da representação sobre a apresentação sem que nenhum faça desaparecer o outro e queira anular o exercício de poder que nessa correlação se joga.

Dizemos, então, próprio do teatro o exercício *manifesto* do poder que configura uma *simultânea correlação* da apresentação e da representação. Tal simultaneidade da correlação determina um *acontecimento* delimitado no espaço e no tempo, animado de um exercício que tanto reafirma o poder dos limites, mostrando a prevalência social da correlação entre a apresentação e a representação, como o mostra efêmero, sempre dependente do problemático estabelecimento das relações de verdade da apresentação e da representação.

Instaurando uma correlação efêmera, mas intrinsecamente necessária, o teatral gera um *acontecimento*, que devemos distinguir dos eventos, dos efectivos espectáculos que o inserem na vida societal. É este acontecimento a possibilidade desses eventos, não sendo um intervalo de duração, mas um modo dinâmico de relacionar um espaço e um tempo: um espaço em *transe*, no movimento que vai da plateia e dos bastidores para o palco e neles se reverte.

Determina igualmente este acontecimento um tempo pulsátil, animado por diversas temporalidades: uma orientada para o futuro, o tempo das provas e dos ensaios; outra, que se centra numa temporalidade simultaneamente progressiva e regressiva, de um passado orientado para um futuro e de um futuro para um passado, o tempo cadenciado de cada actuação; e, finalmente, ou ainda, de uma posterioridade dirigida a um pretérito, o tempo que emerge da experiência acumulada e manifesta nas evocações mitologizantes que afectam peças, actores, autores, edifícios teatrais.

Se, tal como o social, o teatro não tem capacidade ontológica, mas recolhe reformula o já ontologicamente estabelecido, e o teatro joga-se nas modalidades liminares da verdade, na relação da verdade com os limites e os modos de individuação: no jogo do que se mostra e se vela, no espaço e no tempo; na verosimilhança e discrepância dos discursos e das acções. Sobre o palco, as decisões surgem como enunciações operatórias que visam uma resolução, um fim que coincida com o termo do acontecimento, num processo em que o que se apresenta depende funcionalmente do que se representa e vice-versa, pois diversamente das cerimónias políticas ou litúrgicas, no exercício teatral não há a subordinação da apresentação e da representação, joga-se na dupla iniciativa de ambas: o domínio técnico do actor, das suas competências e aptidões, precisa do acolhimento e reconhecimento do espectador; as características técnicas do espaço teatral condicionam a apresentação dramática.

Em certo sentido, há uma socialização do teatro: nada do que é social é alheio ao teatral, a hierarquia societal mostra-se na diferenciação de poderes, tanto de apresentação como de representação: hierarquia de

lugares na plateia e de relevância dos actores, como na hierarquia técnica, do encenador ao carregador de adereços. Noutro, o teatro insere-se no social, mas autonomiza-se de uma determinada sociedade em que historicamente surgiu pois as relações de verdade que o acontecimento teatral gera conferem-lhe autonomia.

O poder do teatro advém deste exercício de correlação: todas as determinações que se apresentam como poderosas se revelam, não apenas verosimilhantes, mas verdadeiramente efêmeras. Se por haver tal homologia entre o teatral e o social, pode haver a *mimésis* reconhecida por Aristóteles, a efemeridade e inconsistência ontológica mostram a *violência social*, denunciada por Artaud.

O teatro é então a revelação do mecanismo de exercício de poder: não só a tradição do teatro dentro do teatro, como a revelação mesma do exercício do poder como conjugação da apresentação da representação, de que encontramos dois exemplos no teatro contemporâneo, surgidos no início da instauração da “democratização” como modelo societal na Europa após a Segunda Guerra Mundial: *Les Bonnes* de Jean Genet, de 1947¹, e *The Servant*, segundo a novela de Robin Maugham, adaptada por Harold Pinter e transposta para cinema por Joseph Losey em 1963². Em ambas as peças a inversão – entre as criadas, “les bonnes” e a senhora, “madame”, entre o empregado, o “servant” e o patrão, o “master”, a apropriação invertida dos papéis sociais revela-se mortífera, mesmo suicidária para

¹ Clara e Solange são as criadas da Senhora, para quem trabalham dedicadamente há muito; quando a Senhora se ausenta, elas vestem as suas roupas, Clara faz-se passar pela Senhora e Solange assume o papel da irmã. A Senhora mantém uma relação amorosa com o Senhor, que as criadas denunciaram falsamente à polícia, por vingança de uma relação do Senhor com uma das criadas. O Senhor é contudo libertado e virá visitar a amante, pelo que as criadas, para não serem desmascaradas, resolvem matar a Senhora, envenenando o chá de tília que ela toma habitualmente. A Senhora prefere não o tomar e as irmãs, de novo a sós, retomam o seu jogo de papéis: Clara, assumindo-se como a Senhora, toma o chá envenenado e morre, enquanto Solange aguarda a vinda da polícia.

² O aristocrático Tony (interpretado por James Fox) muda-se para Londres e escolhe como empregado para a sua nova casa Hugo Barrett (interpretado por Dirk Bogard). Barrett parece ser um criado leal e competente, mas a namorada de Tony, Susan, não o aprecia e pede a Tony para afastá-lo. Quando Barrett traz a sua irmã Vera para trabalhar e viver em casa, Tony tem um breve caso com ela. Após passarem uma temporada fora de Londres, Tony e Susan, retornando inesperadamente a casa, encontram Barrett e Vera, que são realmente amantes, no quarto de Tony. Os dois empregados são despedidos e Susan, tomando conhecimento da relação do namorado com Vera, rompe com Tony. Alguns dias mais tarde, Tony, desamparado, encontra Barrett sozinho num bar e emprega-o de novo. Instalado em casa de Tony, Barrett vai progressivamente invertendo a anterior hierarquia: o empregado passa lentamente a dominar o patrão, enquanto o senhor vai perdendo a autoridade até ficar escravizado pelo empregado.

todos os protagonistas, sem que tal resolução altere os modos do exercício do poder, que se perpetuam ou renovam.

2. Mas atendendo ao conteúdo dramático das peças, à disposição hierarquizada do público, à qualidade dos edifícios de espectáculo ou mesmo à micro-sociologias das companhias de teatro, ver-se-á tudo da relação do teatral e do social? Não nos sugerem estas mesmas peças que atentemos à figura do *contra-regra*, que tipifica a *servitude* dos técnicos à actuação dramática, cobrindo uma diversidade de funções auxiliares e coadjuvantes da *performance* teatral?

Que significa o contra-regra? Recolhendo do nome da sua posição junto aos “reguladores”, estrutura do proscénio que separa os bastidores do palco, o contra-regra dá as indicações de entrada e saída dos actores, recordando-lhes as primeiras palavras das suas falas e verificando o estado dos actores antes de entrarem em palco; é aquele que controla a luzes e verifica a colocação ou substituição de cenários e adereços; as suas funções confundem-se com as do sonoplasta e as do ponto, por vezes com as do auxiliar que carrega e instala os artefactos, funções que também exerce em companhias de pequenas dimensões ou recursos, nas quais pode igualmente vender os bilhetes ao público antes do espectáculo.

Detectando as suas funções em outros léxicos teatrais europeus, ele é, na tradição francesa, o *avertisseur*, que complementa ou substitui o ponto, *prompter*, na terminologia anglo-saxónica, o *traspunte*, na espanhola, mas pode também ser o mensageiro (*callboy*) que avisa os actores nos vestuários e camarins da iminente entrada em cena, e o que, além de fazer entrar e sair os actores do palco, assegura a segurança, restringindo a entrada de estranhos, como indica a amplitude de significados de *buttafuori*, na terminologia italiana.

Se a descrição destas funções o revelam crescentemente como o *factotum* da “retrocena”, o empenhado num exercício físico ou mental maquinal, é certo que o contra-regra corresponde também, em direcção inversa, à figura que herda o papel do *didaskalos* na teatro grego e o do *meneur de jeu* medieval, mas sobretudo nela se explicita o demorado e complexo processo de especificação das funções teatrais, *a separação do actor e do autor, do director de cena e do encenador*.

A rigor, como se reconhece no léxico inglês, o *stage-manager* gere os bastidores, assiste a todos as provas, ensaios e actuações, apontando faltas e falhas e verificando o estado de higiene e de conveniência de sons e fumos e efeitos no palco; é ele que contrata actores secundários, figurantes e técnicos. A amplitude de tais funções aproximam-no do *ence-*

nador (*director*, na terminologia anglo-saxónica), como se reconhece no termo castelhano de *regidor* e no português *director de cena*. Esta função *reguladora* concretiza-se na elaborada redacção do “contra-regra” enquanto “livro de cena”, que em inglês tome o nome de “the bible” ou “the book”, no qual são anotadas as indicações técnicas de cada cena: entrada e saída de actores, adereços e cenários, figurantes, luz, som e outros efeitos de palco. Complementarmente, tem de preencher os formulários oficiais que fazem o registo de cada actuação, indicando a presença e ausência de actores, a ocorrência de doenças, anomalias e outras perturbações.

Se as funções do encenador e do segurança, do ponto ou do aderecista se especificaram historicamente, elas mantêm uma equívoca articulação, que age na sua mesma descontinuidade: a situação do contra-regra não cobre a totalidade das funções técnicas, mas pode nela reconhecer-se a instauração matricial, não unívoca mas *plurimodal* do que possibilita tecnicamente o acontecimento teatral.

Tal pluramodalidade equívoca define-se pela situação *liminar* em que o contra-regra se coloca: entre o palco e a plateia, entre o palco e os bastidores, e genericamente entre o teatro como *acontecimento* e o tempo social em que esse acontecimento se insere, mas que parece suspender. Ante o espectáculo do público e do palco, ele está numa posição ambivalente: sabe o texto desde a sua regulamentação cénica, interessa-lhe o público quando a actuação reactiva deste possa interferir com a execução da peça (aplausos e apupos, desacatos e perturbações imprevistas); vê o público sem ser visto; surge à boca de cena para fazer anunciar alterações ou dar explicações, faz subir o pano, no final dos actos ou do espectáculo, interpretando as reacções do público à actuação. O olhar é todavia dúplice: no limiar dos reguladores, ele controla nos bastidores actores e figurantes, aderecistas e sonoplastas; incentiva-os e estabelece o ritmo e a cadência das sucessivas intervenções, mas impõe a correcção de todas as actuações, de acordo com “the bible”.

O contra-regra estatui uma modalidade de funções que não tem uma univocidade essencial, mas uma equivocidade funcional – que atravessa as incumbências do *call boy* às do encenador –, cuja univocidade se estabelece pela sua posição *liminar* ante e desde o espaço teatral. Esta situação é simultaneamente *teórica* – o contra-regra assiste ao espectáculo, atentando ao palco, à plateia e os bastidores, e *prática* – ele assegura o cumprimento da regulamentação geral posta pelo encenador e a normatividade jurídica; ela é *crítica* – aponta as deficiências e procura corrigi-las, compensá-las, caso haja discrepâncias, e *subordiná-las* a um arbítrio que se torna *regedor*.

Ela é *rítmica*, descontínua, totalmente convencional, mas visa criar uma *atmosfera* de naturalidade.

A sua situação liminar estabelece, não apenas a articulação entre espaços de qualidades diferentes, mas dele depende a sua *boa* articulação que possibilite a geração da atmosfera propícia ao espectáculo; é ela que lhe exige conhecer e dominar os processos retóricos da actuação, permitindo a resolução célere de imprevistos e anomalias imprevistas que se possam reflectir sobre o palco, ao mesmo tempo que conhece a intimidade física e psicológica dos actores, figurantes e técnicos, devido à exiguidade dos vestuários e camarins e à celeridade imposta pelo desenvolvimento do espectáculo.

3. Posta esta descrição sucinta das funções do contra-regra, e reconhecida a convergência contemporânea da teatralização do social e a socialização do teatral, que indicia o contra-regra da situação contemporânea dos indivíduos, que significa a transposição da regulação geral e da teatralidade funcional para o âmbito social?

O que surge como equivocidade funcional do contra-regra não se estabelece fora do âmbito social, mas como instauração liminar entre espaços sociais, numa liminaridade *instantânea* que mantém a *correlação* permanente – do palco e da plateia, do palco e dos bastidores, dos bastidores e da plateia, sem que haja a precedência axiológica ou ontológica de um deles. O acontecimento teatral tornado social é todo o acontecimento e não há princípios que os indivíduos reconheçam fora da correlação destes espaços.

Reconhecida a matriz funcional do contra-regra, que impende não só sobre a diversidade de outras funções teatrais, mas que se reflecte extrinsecamente, em funções cuja origem teatral se perdeu, como no caso do *call boy*, eufemismo para prostituto, ou dos *buttafuori*, que designam as entidades privadas de segurança, a transposição social do contra-regra sugere que, apesar da enorme diversidade de situações sociais, os indivíduos mantêm entre si e com o acontecimento uma *cumplicidade* gerada pela equivocidade funcional, cumplicidade que lhes é imposta, desde a situação liminar do contra-regra: tal cumplicidade torna a posição social dos indivíduos *ambivalente*, passível de uma permanente reformulação funcional: nalgumas situações, os indivíduos estão subordinados, noutras, encontram-se em posição de dominância; por vezes, executam tarefas maquinais, noutras, gerem em silêncio, conduzem e decidem em situações imprevistas; animam e auxiliam, mas também políam e despedem. A importância para todos os intervenientes da continuação do acontecimento

e a sua rigorosa regulamentação faz alterar funcionalmente as hierarquias estritamente económicas ou de estatuto social: o actor estrelado obedece às determinações do *stage-manager* ou mesmo às do *callboy*, o contra-regra nada pode fazer, durante uma actuação, perante a prestação desastrosa dos actores ou dos figurantes; as reacções do público podem ser controladas até um certo ponto pelas adequadas intervenções do contra-regra.

A situação liminar que o contra-regra estabelece, *requer* e é *requerida* pela articulação do que acontece nos espaços que instantaneamente medeia – plateia, palco, bastidores –, sem a qual se romperia a consonância de modos de apresentação e de representação, de esforços e de espontaneidade, isto é, se perturbaria a processualidade temporal do acontecimento teatral que atrás sugerimos. Apesar de o contra-regra ser em geral invisível e só vir ao palco ocasionalmente, o acontecimento teatral depende decisivamente da *resolução liminar* que ele assegura, e tal revela, transposto para o estritamente social, que os indivíduos se tornam ao mesmo tempo, muito frágeis e muito poderosos, singulares e substituíveis.

Na teatralização social, os indivíduos estão implicados, não apenas como espectadores ou como actores de um drama de autoria indeterminada, mas como “contra-regras” – sejam encenadores ou gestores, pontos ou carregadores, luminotécnicos ou aderecistas, seguranças ou mensageiros, como tipos exemplares de actividades sociais – exercendo uma regulação, não apenas segundo com os regulamentos e a normas estatuídas cuja aplicação policiam, mas sobretudo segundo o que os próprios vão redigindo no “livro” de referência ou improvisadamente definindo.

Perspectivada desde o exercício da verdade, a posição liminar conhece intrinsecamente os processos retóricos dos mecanismos cénicos e os expedientes necessários para que o espectáculo prossiga. Para o contra-regra, na sua posição rigorosamente *obscena*, os bastidores tornam-se um outro palco, em que exercem a vigilância e controle sobre a competência e aptidão dos que funcionalmente lhe estão subordinados, até à banalização ou devassa da intimidade.

Mas esta correlação liminar, indica o quê? Que os indivíduos sabem do carácter simultaneamente *ficcional* e *grave* do que se passa em palco, não ignorando, estando nos bastidores, os mecanismos retóricos da linguagem teatral, os modos de simulação e dissimulação habituais ou ocasionais para a prossecução do espectáculo. Tudo o que se apresenta é construído operatoricamente: sobre o palco, como adereços ou cenários, não estão coisas – espadas, jóias, árvores ou casas, mesmo que efectivamente elas lá estejam –, mas o que suscita uma *operação cognitiva* que se pretende conduza a um juízo perceptivo que as tome como tais coisas.

Se na consciência contemporânea emerge a consciência e mesmo o fascínio da construção do acontecimento e da invenção da identidade – invenção de um país, de uma cidade, do real, a liminaridade geral indica um sentido de individuação sem indivíduo e a cumplicidade geral provoca uma generalizada má-consciência, consciência da encenação de tudo o que é público, pelo entendimento suspeito da obscenidade constitutiva dos processos que se afiguram nos palcos sociais. O contra-regra deixa perceber o sentido de uma *regulação* geral, performativa e distendida, que afecta todas as formas de expressividade e todas as acções, processo, a um tempo, eminentemente cultural, convencional e aleatório, e, a outro, espontâneo, natural e irremissível.

