

**— QUE SE ESPERA DIALOGUEM
ENTRE SI E COM TUDO O RESTO**

RITUAL.

REGRA.

JOGO.

**MAIS DUAS CITAÇÕES
RELATIVAMENTE EXTENSAS**

Ritual. Regra. Jogo.

Mais duas citações relativamente extensas — que se espera dialoguem entre si e com tudo o resto

Carlos Pimenta

Nota introdutória

Este texto surge após a assistência ao espetáculo *Fecundação e Alívio Neste Chão Irreduzível onde Com Gozo Me Insurjo*. Não é, obviamente, uma crítica ou análise do mesmo, mas sim a exposição de um conjunto de reflexões que o espetáculo determinou.



Fig. 1: <https://emptyeasel.com/>

1. Ritual

Encontramos as origens das manifestações teatrais do ocidente em acontecimentos de carácter festivo e ritual. Nesses acontecimentos procurava-se a criação de identidades e o estabelecimento de comunidades. Para o filósofo coreano Byung-Chul Han, os rituais permitem a demora, a permanência, um real habitar do tempo. Em *Do desaparecimento dos rituais*, Byung-Chul Han assinala o facto de se ter, de alguma forma, perdido o sentido de festa, realçando a sua importância, pois «na festa enquanto jogo a vida representa-se a si própria» (HAN, 2020).

Os teatros – os Locais de apresentações e de representações – são espaços de criação de comunidade e de fixação da atenção, permitindo a conciliação dessa comunidade com o seu presente e com o seu passado.

No entanto, segundo Platão, o acto performativo não deve imitar a realidade mas sim ser produtor de realidade. Assim, é somente pelo seu exercício que o ato performativo se completa,

incorporando as suas estratégias, acasos e descobertas. Ou seja, o ato performativo só tem dimensão no seu acontecimento e esse acontecimento é a sua realidade intrínseca, não estando investido de uma procuração para imitar ou reproduzir qualquer outra coisa. Liberto da função de reproduzir ou imitar a realidade (a vida?), o ato performativo é um produtor de “descoincidências”. Seguimos aqui o conceito de François Jullien (JULLIEN, 2017), que nos diz que é no processo de descoincidência (*Dé-coïncidence*, no original) que emerge a oportunidade e o novo. Com efeito, só “descoincidindo” se pode colocar em causa aquilo que está estabilizado. Através desse processo de “desadaptação do mundo” se pode verificar uma renovação (uma recriação?) emergente no contexto de abandono da adequação.

O ato performativo criativo é, assim, o abandono da norma que nos impede de existir fora do seu reconhecimento. Abandonar a norma é dar espaço à afirmação do novo e do desconhecido.

Em *Dé-coïncidence: d’ou viennent l’art et l’existence*, Jullien cita o Narrador de *À sombra das raparigas em flor*, de Marcel Proust:

(...) o hábito tinha-me sempre impedido de a ver: ter-me separado teve pelo menos a vantagem de fazer com que a conhecesse.

Nietzsche, em *A origem da tragédia* afirma que o teatro deve recuperar a perspectiva dionisíaca, que foi perdida em favor da perspectiva apolínea, que é mais centrada na harmonia e na forma (NIETZSCHE, 1994 [1872]).

Antonin Artaud, seguindo o pensamento de Nietzsche, escreve em *O teatro e o seu duplo*:

A fixação do teatro numa só linguagem – palavra escrita, música, luz, ruídos – pressagia a sua morte iminente, a escolha de uma qualquer linguagem única revela um gosto pelos efeitos especiais dessa linguagem. A dessecação da linguagem é simultânea dum limitação do teatro.

(ARTAUD, 2006 [1938])

Parece, no entanto, difícil que o teatro se livre da norma e da forma.

Mesmo nas manifestações rituais da Grécia Antiga existiam as regras que eram estabelecidas pelo *Archon*.

2. Regra

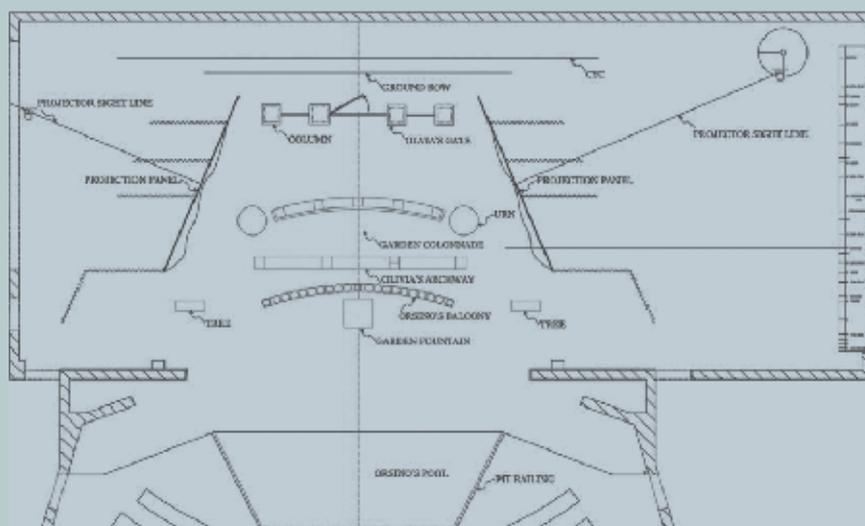


Fig. 2: <https://emptyeasel.com/>

Nesta implantação de cena de *Twelfth Night* (Noite de Reis) de William Shakespeare, estão assinalados os vários espaços onde se desenrolam as cenas da peça. É-nos dada, também, a delimitação geral do espaço, a sua relação com os espectadores, os ângulos de incidência de algumas projeções e são assinaladas as varas de iluminação bem como alguns objetos cénicos.

Chamamos a isto um “dispositivo cénico”, ou seja, o conjunto de normas que nos permitem jogar o jogo.

A encenação é a “arte do convencimento” e nada melhor do que a criação de um dispositivo para definir as regras através das quais esse convencimento é exercido. A este tipo de estruturas físicas e mentais dedicou Michel Foucault a maior parte do seu poderoso trabalho. Recorrendo ao trabalho desenvolvido pelo filósofo francês, o também filósofo Giorgio Agamben procura sintetizar em três pontos, em *What is an apparatus? And other essays* (AGAMBEN, 2009), o ponto de vista de Foucault a propósito do conceito de *dispositivo*, recorrendo a uma sua entrevista de 1977:

- 1) É um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa de linguístico e não linguístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas, etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.
- 2) O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e inscreve-se sempre numa relação de poder.
- 3) É algo de geral (um *réseau*, uma “rede”) porque inclui em si a *episteme* que, para Foucault, é aquilo que numa certa sociedade permite distinguir aquilo que é aceite como enunciado científico daquilo que não é científico.

Tanto a encenação como a coreografia se inscrevem neste conceito de dispositivo. Com efeito, o dispositivo serve essencialmente para estabelecimento de relações de poder. E quem as estabelece, no caso do teatro e dança, é o encenador e o coreógrafo. Mas que relações de poder são essas afinal? Em primeiro lugar, a delimitação de um território (um espaço onde se vai desenrolar a ação); em segundo lugar, a definição das regras do jogo (nas quais se definem quais os limites daquilo que é possível fazer, dentro de uma estratégia que procura levar ao convencimento); em terceiro lugar, a organização das “especialidades” que constituem o sistema de criação (cenografia, figurinos, música, iluminação, etc.); por último, a assunção de uma autoridade, sub-reptícia perante os intérpretes, declarada perante os espectadores (a criação artística é imposta, não é negociável).

A coreógrafa alemã Pina Bausch definia o seu processo de intervenção nos seguintes termos: «Entre a realidade e a representação dessa realidade existe uma terra de ninguém. É aí que se desenvolve o meu trabalho».

Ao colocar-se a si e aos seus bailarinos-atores numa terra de ninguém, Bausch abre todo um novo campo de possibilidades. Ou seja, a não existência de regras, a não existência de uma autoridade, possibilita a “afirmação do novo e do desconhecido”, de que nos fala Jullien. Contudo, a “terra de ninguém” é, como sabemos, uma zona de transição entre duas ordens estabelecidas. É, pois, um espaço provisório.

Recordemos a este propósito as palavras de Peter Brook, em *A porta aberta*:

... na vida nada existe sem forma. A todo o instante, especialmente quando falamos, somos forçados a procurar a forma. Mas devemos ter em mente que essa forma pode ser um obstáculo total à vida, que não tem forma em si mesma. (...) O processo de dar forma é sempre um compromisso que temos que acertar, dizendo ao mesmo tempo:

“É provisória, tem que ser renovada.”

(BROOK, 1993)

Regressemos a Pina Bausch. Embora o processo de pesquisa dos seus bailarinos-atores fosse realizado num contexto de grande emancipação e liberdade criativa, era Bausch que dava forma às pesquisas que desenvolviam. Talvez por isso as famosas *stück* sempre tenham sido consideradas como hábeis exercícios de montagem, na qual se revelava todo o potencial simultaneamente organizativo e criativo da coreógrafa alemã.

3. Jogo

Sendo o jogo sujeito à observância de regras (*i.e.*, delimitação de um espaço com balizas que o universalizam em regras que permitam a equidade entre os participantes), no caso da performance artística é precisamente na tentativa de subversão desse espaço e dessas balizas que se reconhece o papel crítico (no sentido de *crisis*) e disruptivo da arte.

No caso do teatro, a ideia de jogo está presente no inglês (*to play*), no francês (*jouer*) ou no alemão (*spiel*). No caso da língua portuguesa, a palavra *representar* remete, infelizmente, para a ideia de “tomar a vez de outro”, o que aproxima mais o conceito da perspectiva aristotélica da *verosimilhança* e o afasta da perspectiva platónica.

O jogo no teatro, apoiando-se na relação com o outro e com aquilo que essa relação biunívoca determina, é um “dispositivo” que favorece o pensar para além dos limites individuais, transformando o ato performativo num gesto e pensamento coletivo.

Nesse coletivo diluem-se (somam-se?) as estratégias individuais e emerge transitoriamente essa “terra de ninguém” de que falava Pina Bausch e que se constitui como espaço desprovido de regras no qual a utopia é possível.

Para Johan Huizinga, o jogo é algo intrínseco ao humano:

“...uma ação fictícia e situada fora da vida quotidiana, capaz de absorver completamente o jogador; uma ação desprovida de todo o interesse material e de toda a utilidade; que se realiza num tempo e num espaço expressamente circunscritos, se desenrola com ordem segundo regras pré-estabelecidas; promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem a sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes”.

Se andássemos à procura de uma definição de arte encontraríamos neste conceito de jogo muitas palavras adequadas.

Jogar é levar a cabo despreziosamente uma ação. É um divertimento. Para Huizinga “como a realidade do jogo ultrapassa a esfera da vida humana, é impossível que tenha seu fundamento em qualquer elemento racional, pois nesse caso, limitar-se-ia à humanidade.

(HUIZINGA, 2009 [1938])

Razão tem Kleist quando nos diz: «É preciso agir antes de pensar. Só depois da ação o pensamento ganha sensibilidade» (KLEIST, 2009). Pensamento este corroborado por Beckett em *À espera de Godot*:

Estragon *Eu preferia que ele dançasse, era mais divertido.*

Pozzo *Não necessariamente.*

Estragon *Não é verdade, Didi, que era mais divertido?*

Vladimir *Eu gostaria bastante de o ouvir pensar.*

Estragon *Talvez ele pudesse dançar primeiro e pensar depois, se não for pedir-lhe muito.*

Vladimir *[Para Pozzo.] É possível?*

Pozzo *Por quem é, nada mais simples. Aliás, é a ordem natural. [Ri um pouco.]*

Vladimir *Então, que dance.*

[Silêncio.]

(BECKETT, 1952. Trad. de Francisco Luís Parreira)

Talvez por isso, embora para muitos tal não pareça, Beckett tenha sido o grande mestre do jogo.



Fig. 3: Laurel and Hardy em *Way Out West* (1937)
(Metro-Goldwyn-Mayer)

4. As duas citações

O dramaturgo, ou o realizador, quereria que os espectadores vissem isto e que sentissem aquilo, que compreendessem uma certa coisa e que dela tirassem as consequências. É a lógica do pedagogo embrutecedor, a lógica da transmissão que vai directa ao idêntico: há uma certa coisa, um saber, uma capacidade, uma energia, que está de um lado – num corpo ou num espírito – e que deve passar para outro lado. O que o aluno deve aprender é o que o mestre lhe ensina. O que o espectador deve ver é o que o realizador lhe dá a ver. O que deve sentir é a energia que o realizador lhe comunica. A esta identidade da causa e do efeito, que está no centro da lógica embrutecedora, a emancipação opõe a dissociação dos dois factores. É o sentido do paradoxo do mestre ignorante: o aluno aprende do mestre algo que o próprio mestre não sabe. Aprende algo como efeito de um ensino que o obriga a procurar e a verificar essa procura. Mas não aprende o saber do mestre.

Dir-se-á que o artista, por seu lado, não quer instruir o espectador. O artista, hoje em dia, recusa-se a utilizar a cena para impor uma lição ou fazer passar uma mensagem. Quer somente produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a acção. Mas continua a supor que o que será percebido, sentido, compreendido, é aquilo que ele próprio colocou na sua dramaturgia ou na sua performance. Continua a pressupor a identidade da causa e do efeito. Esta igualdade suposta entre a causa e o efeito assenta por seu turno num princípio não igualitário: assenta no privilégio que o mestre se outorga, i.e. o conhecimento da “boa” distância e da via para a suprimir. Mas com isso confundem-se duas distâncias inteiramente diferentes. Há a distância entre o artista e o espectador, mas há também a distância inerente à própria performance, na medida em que esta se encontra – enquanto espectáculo, enquanto coisa autónoma – entre a ideia do artista e a sensação ou compreensão do espectador.

(...) A performance não é a transmissão do saber ou do respirar do artista ao espectador. É antes essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, da qual nenhum deles possui o sentido, essa terceira coisa que se mantém entre os dois, retirando ao idêntico toda e qualquer possibilidade de transmissão, afastando qualquer identificação entre causa e efeito.

Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (2010).

A mentira é a recriação de uma Verdade. O mentidor cria ou recria. Ou recreia. A fronteira entre estas duas palavras é ténue e delicada. Mas as fronteiras entre as palavras são sempre ténues e delicadas.

Entre a recriação e o recreio assenta todo o jogo. O que não quer dizer que o jogo resulte sempre. Resulte seja o que for ou do que for.

(...) O Mestre é uma personagem porque é uma pessoa e na origem da pessoa está a máscara. Além disso o Mestre usa Máscara, tem máscara, é máscara. Um dos aspectos da sua máscara (ou da sua pessoa) é ser Mestre – usa a máscara de Mestre. Não se sabe bem o que ele ensina, todavia é certo que se pode aprender muito com ele porque, embora fale pouco, ri muito. Ou faz-nos rir muito.

(...) O riso resulta trágico ou do trágico.

(...) O Mestre é para ensinar o que a gente não sabe. Ou não sabe ainda. É por isso que a Discípula tem de procurá-lo até à exaustão ou à loucura.

(...) O Mestre não sente, nem vê, nem ouve. Olha e passa para o outro lado daquilo que olha, de modo que olha sempre para fora de tudo. Olha a Discípula e os espectadores dizem: ele está apaixonado por ela. Mas o Mestre olha a Discípula aparecendo como a Dama à La Licorne escoltada pelo pagem actor e diz: ah, é o unicorne!

Quando muito vê o actor. E pergunta outra vez.

— Nunca experimentou o teatro?

Responde um espectador que também era Mestre:

— Eu não, isto é... bem vê... estou sempre a mentir, minto sistematicamente, compreende, não posso desiludir as pessoas, tenho de mascarar a verdade, porque a verdade não é humana, a mentira é que está quase sempre mais certa, é mais verdadeira afinal, mas nem todos acreditam nisso...

Porque haveriam as pessoas de acreditar na mentira se não acreditam na verdade? pergunta a Discípula.

— A mentira não é o oposto da verdade, é apenas uma sua deformação, diz o Mestre.

(...) Dantes o Mestre não ensinava que a arte é uma brincadeira e que o público é uma família de larvas: – não tenha receio quando estiver no palco pense: ninguém percebe nada, estão todos a dormir!

Mas então, Mestre, que estou eu a fazer no palco? O que é que o senhor me anda a ensinar? O Senhor é Mestre de quê? De quem? O Senhor é um Mestre?

Sim, o Senhor é um mestre. Sobe ao estrado e diz: eu não imponho nada, estou aqui só para vos guiar, uso o método socrático, a maiêutica, ou mais modernamente, a psicanálise.

PAUSA

— Ninguém tem mais nada a perguntar?

— Não, está tudo dito.

— Então, mate-se o conferencista?

O conferencista cai morto.

— *Caia o pano!*

O pano cai.

O Mestre ri-se.

Ana Hatherly, *O mestre* (1963) ↗

BIBLIOGRAFIA

Ana Hatherly, *O mestre*, Ulisseia, Lisboa 2010.

Antonin Artaud, *O teatro e o seu duplo*, Fenda, Lisboa 2006.

Byung-Chul Han, *Do desaparecimento dos rituais*, Relógio D'Água, Lisboa 2020.

François Jullien, *Dé-coïncidence: d'ou viennent l'art et l'existence*, Grasset, Paris 2017.

Friedrich Nietzsche, *A origem da tragédia*, Guimarães Editores, Lisboa 1994.

Giorgio Agamben, *"What is an apparatus?" And other essays*, Stanford University Press, Stanford 2009.

Heinrich Von Kleist, *Sobre o teatro de marionetas e outros escritos*, Antígona, Lisboa 2009.

Jacques Rancière, *O espectador emancipado*, Orfeu Negro, Lisboa 2010.

Johan Huizinga, *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*, Perspectiva, São Paulo 2009.

Peter Brook, *A porta aberta*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro 1993.



Now, i have come again / To the land of the fair, and the strong, and the wise / Brothers and sisters of the pale forest / Children of night / Who among you will run with the hunt?