UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
DOUTORADO EM ARTES CÊNICAS

METAMORFOSES DO VISÍVEL E DO INVISÍVEL: VISUALIDADE E EMULSÃO NA POÉTICA DO *CLUB NOIR* E DA *SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO*

MARCUS WESLEY GUIMARÃES ROSA

RIO DE JANEIRO, 2018

METAMORFOSES DO VISÍVEL E DO INVISÍVEL: VISUALIDADE E EMULSÃO NA POÉTICA DO *CLUB NOIR* E DA *SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO*

por

Marcus Wesley Guimarães Rosa

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob orientação da Profª Drª Zalinda Cartaxo.

Rio de Janeiro, 2018

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

Rosa, Marcus Wesley Guimarães
R788 M Metamorfoses do Invisível e do Invisível: Visualidade e Emulsão na poética do Club Noir e da Societas Raffaello Sanzio / Marcus Wesley Guimarães Rosa. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2018.
244

Orientadora: Zalinda Elisa Carneiro Cartaxo Cartaxo.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2018.

1. artes cênicas. 2. artes visuais. 3. visualidades. I. Cartaxo, Zalinda Elisa Carneiro Cartaxo, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

ATA DA DEFESA DE TESE PARA CONCESSÃO DO GRAU DE DOUTOR

LOCAL: Sala Audiovisual
REALIZADA EM: 09 de Abril de 2018

CANDIDATO: **MARCUS WESLEY GUIMARÃES ROSA**

BANCA EXAMINADORA:

Profª. Drª. ZALINDA ELISA CARNEIRO CARTAXO – (Orientadora)
Profª. Drª. SÔNIA SALCEDO CASTILHO(FUNARTE)
Prof. Dr. ALEXANDRE COSTA(UFRJ)
Profª. Drª. VANESSA TEIXEIRA DE OLIVEIRA(UNIRIO)
Profª. Drª. LIDIA KOSOVSKI(UNIRIO)

TÍTULO DA TESE: "**METAMORFOSES DO VISÍVEL E DO INVISÍVEL: VISUALIDADE E EMULSÃO NA CENA DO *CLUB NOIR* E DA *SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO*.**".

A sessão pública foi iniciada às 15:05 horas. Após a exposição de cerca de quarenta, o(a) candidato(a) foi argüido(a) oralmente pelos membros da banca durante 03 horas. A Banca, após a avaliação, considerou o(a) candidato(a) aprovado com louvor, tecendo os seguintes comentários:

A banca considerou que o candidato cumpriu todos os requisitos para a obtenção do grau de doutor: relevância do tema, qualidade da escrita e originalidade da abordagem. Para efeito de publicação a banca sugere a revisão do texto segundo as considerações tecidas pela banca (mesma).

A sessão foi encerrada às 19h. Na forma regulamentar foi lavrada a presente ata que é assinada pelos membros da Banca e pelo(a) candidato(a).

Zalinda C.
Sônia Salcedo
Vanessa T. de Oliveira
Alexandre
MWG Rosa

ROSA, Marcus W. G. *Metamorfoses do Visível e do Invisível: visualidade e emulsão na poética do Club Noir e da Societas Raffaello Sanzio*. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta tese se debruça sobre a relação entre visível e invisível nas artes cênicas, elegendo como contraponto de leitura elementos das artes visuais, sobretudo, provenientes da pintura. Com esse enfoque, são abordadas a poética cênica da cia. paulistana *Club Noir* e a da cia. italiana *Societas Raffaello Sanzio*. Antes, no primeiro capítulo são abordadas questões acerca do visível, lançam se a bases de entendimento da noção de emulsão – aparente mistura de elementos imiscíveis, apropriada da química – para tratar da precipitação do invisível por meio do visível, da instituição formal como luta com a sombra: emulsão como um arranjo precário, a envolver aderência e disjunção. Por meio desse desenvolvimento conceitual, valendo-se de autores como Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Georges Didi-Huberman e Marie-José Mondzain, desenvolve-se a noção de emulsão visível-invisível destacada em seu sentido precário, não instabilizável e trágico, opondo-a à busca emulsificante por perenizar aquilo que se postergaria apenas de forma amortecida, embalsamada; nessa abordagem emulsiva, resulta crucial a passagem do corpo vivido (com função emulsificante) a um corpo desfuncionalizado, a caminho do "corpo-sem-órgão" de Antonin Artaud. Nos segundo e terceiro capítulos, aplicando o aporte conceitual da emulsão visível-invisível, trata-se de circunscrever a poética cênica do *Club Noir* e a da *Societas Raffaello Sanzio.*

Palavras-chave: Artes Cênicas; Artes Visuais; Visualidade.

ROSA, Marcus W. G. *Metamorphosis of the Visible and the Invisible: visuality and emulsion in the poetics of Club Noir and Societas Raffaello Sanzio.* 2018. Thesis (Doctorate Degree in Performing Arts) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This thesis focuses on the relationship between the visible and the invisible in the performing arts, using elements from the visual arts, especially painting, as a counterpoint. From this perspective, the research addresses several aspects of the stage poetics of the Brazilian theatre company *Club Noir* and the Italian theatre company *Societas Raffaello Sanzio*. The first chapter examines questions related to the visible, developing the notion of emulsion, an apparent mixture of immiscible elements, borrowed from chemistry, to discuss the precipitation of the invisible through the visible. This concept serves to understand the formal constitution of the artwork as a struggle with the shadow: emulsion as a precarious arrangement involving both adhesion and disjunction. Through this conceptual development, the notion of a visible-invisible emulsion is elaborated in a precarious, non-stabilizing, and tragic sense, in opposition to an emulsifying drive that seeks to perpetuate what would otherwise only be deferred in a damped, embalmed manner. Within this emulsive approach, the transition from the lived body (with an emulsifying function) to a de-functionalized body, approaching Antonin Artaud's "body without organs," is crucial. The second and third chapters apply this conceptual framework of visible-invisible emulsion in order to delineate the stage poetics of *Club Noir* and *Societas Raffaello Sanzio*.

Keywords: Performing Arts; Visual Arts; Visuality.

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, Sandra Mara Guimarães e José Donizeti Rosa, a quem devo tudo, o amor e a cumplicidade mesmo quando não me entendem ou não concordam comigo; e ao meu mano, Marcelo, desde sempre, parceiro de todas as horas.

Agradeço à Raquel Gaio, pelo carinho, pela troca poética e por ter gentilmente acompanhado a impressão e a entrega da tese e à Rute Frare que fez uma leitura. Aos amigos queridos Júlia Bicalho Mendes, Viviani Leite, Marco Antônio Machado, a quem devo aprendizados e trocas intelectuais e artísticas que (de)formam minha percepção de mundo.

Agradeço imensamente à Profª Drª Zalinda Cartaxo, que me orientou nesta pesquisa de doutoramento e na redação desta tese. Artista versátil e intelectual generosa, Zalinda foi só generosidade, intuição e paciência, seus comentários e indicações de leitura sempre insuflaram ousadia e vigor no que eu trazia como possibilidade confusa.

Agradeço à Profª Drª Sônia Salcedo pelo acompanhamento generoso deste trabalho, ao participar do exame de qualificação e da defesa, ocasiões em que fez considerações de grande valia ao desenvolvimento e à redação final deste trabalho. Ao Profº Drº Alexandre Costa, intelectual que admiro e amigo generoso, e igualmente à Profª Drª Lídia Kosovski e Prof. Drª Vanessa Teixeira de Oliveira, os quais estiveram presentes na banca de defesa e trouxeram considerações importantes. Agradeço ainda ao Profº Drº Walder Virgulino de Souza, em cujas disciplinas principiei a escrita deste trabalho, e ao Profº Drº José da Costa por ter participado do exame de qualificação.

À Profª Drª Mariana Monteiro, orientadora durante o mestrado, pela generosa convivência intelectual, cujos aprendizados felizmente carrego comigo. Devo agradecer ao professor Antônio Rogério Toscano, em cujas aulas de história do teatro brasileiro, na Escola Livre de Teatro em Santo André, com mais clareza entendi como pode ser proveitosa a leitura das artes cênicas em contraponto com as artes visuais.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ……. 08

Capítulo 1 – VISIBILIDADE E EMULSÃO ……..…….....… 21

1.1 De quando o que está oculto dá valor ao que está à mostra …….. 21

1.2 Sobre misturas precárias e visão emulsiva……. 32

1.2.1 Metamorfose ……. 32

1.2.2 Emulsão …… 40

1.2.3 Visão emulsiva …….. 49

1.2.4 Performatividade visual …… 56

Capítulo 2 – A POÉTICA DO CLUB NOIR …… 64

2.1 Estética do Apagamento ……..….. 64

2.1.1 Controle e Intencionalidade: a gênese dos planos de escuridão …….. 64

2.1.2 Planos de escuridão, imobilidade relativa e visão emulsiva …….……... 70

2.2 Analogias entre procedimentos pictóricos e cênicos …… 88

2.2.1 Carne Musical: dos planos pictóricos aos planos vocais…….. 88

2.2.2 Dramaturgia e Planos vocais …… 93

Capítulo 3 – A POÉTICA DA SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO ……. 105

3.1 Retórica Carnal …… 105

3.2 Carnalidade da Cena …… 128

3.3 Estuário de Olhares …….. 147

3.4 Visível e Invisível na SRS …… 162

3.5 Para além da Frontalidade …… 191

CONCLUSÃO ……. 202

Referências Bibliográficas …….. 213

INTRODUÇÃO

"Por isso afirmo sem medo que um rosto é um escândalo."
George Bataille (*Ânus Solar*)

Era uma vez a pessoa que percebe não se enxergando mais na poça d'água que mandou instalar na parede. Densa camada de poeira lhe impede a visão da própria imagem. Começa a limpeza com uma toalha. Não demora a se dar conta de que o que parecia poeira é mais precisamente rastros, unhadas, fúria de um animal sonâmbulo que havia agitado as águas calmas onde essa pessoa costumava se mirar todas as manhãs, lavando o rosto e escovando os dentes. Na impossibilidade de uma fuga imediata, ela observa que há nuances naquelas unhadas. Traços mais fortes contornam o que se pode distinguir como uma feição humana. Talvez seja este o homem vitruviano. Tal pessoa pode também abrir o chuveiro e desenhar um abismo embaçado, de sete buracos, sobre o suor que o bafo quente deixa naquela placa de metal opaco. Talvez não seja uma pessoa tão simétrica assim. Ela pode ainda anotar ali, entre hematomas, um recado escrevendo com batom a palavra: r_o_s_t_o.

Há uma obra de Jaspers Jonhs chamada *Fool's House* (1964): constituída basicamente de manchas cinzas e amarelas, algumas palavras e uma vassoura (o objeto colado) no centro, essa obra pode ser tomada como um emblema da problematização do espaço tridimensional pela arte moderna. Neste caso, não só se problematiza, mas estritamente se nega entrada ao olhar que busca ver ali algo como se diante de uma janela[1]. É a porta fechada de uma casa: o olhar educado pelo regime da representação bate e não é bem-vindo. Essa obra de Jaspers Jonhs apresenta ainda a proposta de trabalhar numa tridimensionalidade inversa: desfaz a dita "planaridade" do quadro, ao se insinuar como escultura, vazando o espaço pictórico com a colagem de uma "vassoura-pincel".

Sobressalto!

Ao elaborar a ideia metafórica de uma "vassoura-pincel", reconheço já instaurar uma leitura representacional da obra, mesmo – ao fazê-lo negativamente – projetando ali a visão de

1 O tema vasariano do quadro como janela serve como signo de uma replicação do mundo: olhar para um quadro como uma janela é equivalente a se buscar num espelho, é solidário ao entendimento segundo o qual "a arte seria a conquista progressiva da aparência visual, do domínio de estratégias por meio das quais o efeito das superfícies visuais do mundo no sistema visual dos seres humanos poderia ser replicado mediante superfícies pintadas" (DANTO, 2006: 53)

um pincel que não opera segundo a representação clássica: espaço tridimensional, regime de perspectiva linear.

"Representar é tornar visível o ausente. Portanto, não é somente evocar, mas substituir, como se a imagem estivesse aí para preencher uma carência, aliviar um desgosto" (DEBRAY, 1992: 38). Não apenas evoco o ausente, como de fato preencho carências, visualizo formas de objetos em manchas de tinta no asfalto ou em nuvens passando. Representar é um mecanismo de substituição e, mesmo quando talvez não haja o que substituir (angústia sem objeto), esse debate não deixa de estar ativo em nosso olhar. É uma dinâmica de representação que opera segundo um duplo fundamento: "a soberania do recorte e a unidade daquele que recorta" (BARTHES, 1990: 85). Barthes ainda complementa: "haverá sempre 'representação', enquanto alguém (autor, leitor, espectador) dirigir seu olhar para um horizonte e nele recortar a base de um triângulo cujo vértice será seu olho." (id.: *ibidem*)[2].

Diante da poça d'água opaca que, no feitio de uma janela fechada, nega-lhe a projeção de si numa imagem, o homem vitruviano necessita a todo custo enxergar ali as formas e proporções de um rosto, talvez hoje já um pouco deformado numa mancha, talvez apenas a sugestão do seu contorno, mas decididamente um rosto (e o corpo simétrico que virtualmente o rosto prenunciaria). Sou assediado por aquela carência, aquele desgosto cujo alívio não posso deixar de buscar, desde o momento em que abro o meu olho-vértice, traçando o triângulo que me atrela a uma "representação" do mundo.

Ao considerar que TEATRO é, etimologicamente, "o lugar de onde se vê", é possível vislumbrá-lo como um lugar privilegiado para esse exercício do homem que busca decifrar o seu rosto ou O Rosto. Embora tenha, como edifício, se associado a uma noção de visualidade desde o seu surgimento, o teatro viu o seu elemento sensorial-espetacular ser historicamente alijado, colocado em segundo plano: desde a tradição aristotélica, o elemento da tragédia nomeado *opsis* é relegado como o de menor importância. Marie-José MONDZAIN explica justamente que em grego *opsis* designa tanto "a operação de ver, [como] o órgão da visão, mas também o espetáculo que é seu objeto no exercício do próprio órgão." (2015: 20) E complementa: "a reversibilidade da causa e do efeito na *opsis* deixou Aristóteles indeciso quanto à participação do espetáculo no efeito catártico, sem se dispor a fazer das operações do *logos* um prazer ou um assunto

2 Nesse sentido, Lucy Lippard entende que o enquadramento já é representação: "em sentido amplo, quem faz uma fotografia está geometrizando a vida." (LIPPARD, 2004: 35) Talvez seja válido observar aqui que essa "representação" de que fala Barthes não diz respeito ao que podemos chamar de regime clássico de representação, mas de uma representação inerente à condição de espectador.

orgânico.” (id.: *ibdem*) Trata-se aqui de afirmar essa reversibilidade da *opsis* em sua qualidade orgânica, carnal, quando a visão se faz emulsiva, na medida em que virtualmente se desfuncionaliza como percepção apenas *visiva*, como esmiuçaremos adiante. Cabe aqui observar o que ainda afirma Mondzain, nessa direção: “o espectador não é já o homem que se serve dos olhos quando os outros sentidos estão em repouso mas sim o *theates*” (id.: *ibdem*), o qual podemos dizer que não seria aquele que hierarquiza os sentidos como tampouco se assenhora daquilo que vê, dada a reversibilidade. (MONDZAIN: 2015)

Apesar da longa tradição que buscou preterir a *opsis*, a partir do final do século XIX, sabemos que a cena começou a ser pensada como uma linguagem autônoma, como uma “semântica do palco” (ROUBINE: 1998). Esta “semântica do palco” significa que não se trata mais de colocar em pé o texto dramatúrgico, segundo convenções mais ou menos conhecidas. Trata-se de conceber a cena esteticamente como uma linguagem específica: cada montagem seria uma língua “inaugural”[3], constituída por códigos próprios, a estabelecer complexas relações formais de luzes, cores, profundidades, movimentos, figurinos, sons, palavras, etc. (E no teatro contemporâneo, alguém retorquiria ainda: por que não uma linguagem que opera também com odores, texturas, deslocamentos e outras configurações sensório-motoras que o encontro presencial pode propiciar?)

Nesse sentido, ao se instituir como linguagem autonomizada, a cena teatral do século XX buscou atrair a atenção para si própria, voltando-se para seus próprios procedimentos e especificidades: uma linguagem a caminho de instituir signos centrados em si mesmos. Tal como a referida pintura de Jaspers Jonhs nega entrada ao olhar moldado pela representação clássica, a cena teatral passa a ser como um véu baço ou uma cortina cerrada que nubla e problematiza aquele olhar de fora, educado a buscar no palco apenas “uma janela”: a visualização de um enredo claramente inteligível, com conflito, personagem, salto qualitativo, desenlace, etc, valendo-se de uma linguagem cênica mais ou menos convencionada numa época. Tal olhar almeja justamente o reconhecimento de um rosto, busca ali um espelho, a replicação do que é mais ou menos reconhecível aos seus padrões de percepção e pensamento[4].

3 Entende-se, assim, a encenação se estabelecendo em sintonia com a arte modernista a se instituir como um signo centrado em si mesmo. Nessa direção, referindo-se à literatura, Foucault escreve: “desde Mallarmé, sob cada uma de suas frases, sob cada uma de suas palavras, a literatura supunha o poder de modificar soberanamente os valores e as significações da língua à qual, apesar de tudo (e de fato), ela pertencia.” (FOUCAULT, 1994: 446) Essa linguagem – como uma língua estrangeira dentro da língua – que Foucault entende surgir, na literatura, a partir de Mallarmé, na encenação teatral distinguimos se estabelecer a partir de Gordon Craig, Appia, Stanilaviski, Meyerhold. (ROUBINE: 1998)

4 Vale observar aqui que a arte – ao buscar instituir novos códigos e novas maneiras de experienciar o tempo e o espaço – pode ser entendida como uma proposição de outras formas de vida para o homem. Arthur Danto escreve que “a visão tem uma história somente porque as

A presente tese apresenta um estudo sobre a questão do visível-invisível, desenvolve a noção de emulsão e visão emulsiva, debruçando-se, a seguir, sobre a poética cênica de duas companhias teatrais: *Club Noir*, dirigido pelo encenador brasileiro Roberto Alvim; e a *Societas Raffaello Sanzio*, capitaneada pelo encenador e artistas visual italiano Romeo Castelucci. Importa dizer aqui que a sua redação adota um tom ensaístico, com certo flerte pela digressão como modo oblíquo de entendimento, enfaticamente avesso ao historicismo linear. Trata-se, pois, de uma pesquisa crítico-reflexiva, em que se desenvolvem linhas de compreensão do teatro contemporâneo na proximidade com as artes visuais: seja mobilizando conceitos e exemplos das artes visuais como chave de leitura da cena, seja por enfocar as poéticas de grupos teatrais em que as analogias com processos pictóricos são eminentes. Entendemos como estudo da *poética cênica* uma abordagem em busca de pressupostos e questões latentes que movem a criação teatral; não tendo, portanto, o propósito de realizar a análise exaustiva das peças abordadas nem da trajetória dos grupos.

O aporte metodológico visa pensar a poética cênica a partir de uma vizinhança com as artes visuais não apenas no sentido de estudar a visualidade do palco, mas também num sentido analógico em que tal vizinhança ocasiona um contágio trans-específico, enfocado por meio do desenvolvimento da noção de emulsão. Em outras palavras, enfocar a poética cênica numa zona de comunidade com as artes visuais não trata apenas do caráter visual, mas também das determinações que essa zona de comunidade provocam no fazer teatral, extrapolando o resultado visual da cena. A noção de emulsão, como veremos, é desenvolvida no sentido dessa extrapolação das especificidades funcionais, onde a sensação se instaura por meio de percepções que se agrupam em blocos inespecíficos; são borradas as fronteiras entre ver, ouvir, olfatar, perceber espaço e tempo, etc. Assim, podemos pensar, por exemplo, que certos procedimentos visuais condicionam outra percepção de temporalidade na cena contemporânea – pós-moderna, emancipada, pós-dramática, performática, ou como quisermos chamá-la[5].

---

representações visuais pertencem a formas de vida." (DANTO, 2006: 222) Importam as metamorfoses dos regimes de percepção visual: se regimes de visão ou de experienciação do tempo e do espaço podem ser expandidos por meio de obras de arte, entende-se que outras formas de vida e de habitação do mundo estariam em jogo nessas obras.

5 Quanto a essas oposições, como entre moderno e pós-moderno e suas derivações, subscrevem-se aqui a posição de Fischer-Lichte, que reconhece haver claras diferenças de "situação espiritual da época", mas questiona se estas diferenças dão direito a se estabelecer um divisor de águas na compreensão do fenômeno contemporâneo: "eu mesma parto de que estas transformações fundamentais sobre as que o pós-moderno se edificou se efetuaram no final do século XIX e princípios do XX: a nova percepção do tempo e do espaço, a dissolução das fronteiras do eu individual e a relativização do pensamento racional, lógico-causal, que em seu conjunto devem ser considerados como *conditio sine qua non* da escritura pós-moderna, podem ser evidenciadas, todas, na transição ao século XX e, por ele, ao começo do moderno." (FISCHER-LICHTE, 1994:14)

A arte modernista, segundo o crítico Clemente Greenberg (COTRIM e FERREIRA: 1997), direciona-se para os seus próprios procedimentos criativos, num sentido exato de instituir uma especificidade de linguagem, uma depuração formal em que cada disciplina artística se autonomiza e se descontamina de influências externas: se, à primeira vista, *Fool's House* de Jaspers Jonhs se volta para os próprios procedimentos – ao recusar a representação do espaço tridimensional, colocando-se como um anteparo à visão, como um véu de proteção nos edifícios em reforma –, a partir de um segundo olhar, não deixamos de perceber que a utilização da colagem – a vazar a planaridade da tela – não se congemina às linhas principais de definição do modernismo por Greenberg: trata-se de fusão de procedimentos a expandir o espaço pictórico, é uma visualidade que contém algo de performativo. Nesse sentido, o que é proposto a ser estudado por esta pesquisa se enquadra num registro contrário às interpretações modernistas em favor de certo purismo – a noção de emulsão se instaura justamente no sentido de enfatizar as aderências precárias, o que há de intimidade no espúrio. A relação entre artes visuais e artes cênicas é, pois, enfatizada aqui num terreno de hibridizações, contaminações criativas, transcriações e analogias entre códigos, textualidades, acontecimentos, temporalidades, etc. Estratégias construtivas que não denotam urgência de reconciliação das linhas de força em especificidades de linguagem ou unidades expressivas.

Em sentido estrito, a zona de vizinhança em que se enfoca aqui a interface entre cena e artes visuais nos conduz a uma noção de carnalidade do palco, em que as relações espaço-corporais, espaço-vocais são processadas por meio de distintas poéticas cênicas: o *Club Noir* com uma carnalidade sutilizada e musical pelo fator dinâmico da cena se concentrar no trabalho com planos vocais e a *Societas Raffaello Sanzio* com uma carnalidade orgânica exponencial, enfatizada pela crueza dos corpos anômalos e pelo fato de todo o palco ser concebido como uma metamorfose carnal. A carnalidade do palco é abordada aqui como uma transcriação do "debate pictórico", do "entrelaçamento" em que a pele e a superfície não resultam como "limite-separação", mas um "limite-indistinção". (DIDI-HUBERMAN, 2012: 45).

A "carnalidade" do palco como um "limite-indistinção", na economia textual dessa tese, é o ponto de chegada das noções de emulsão visível-invisível e de visão emulsiva a serem desenvolvidas; aqui é importante apontar que "carnalidade" não diz respeito exatamente ou apenas a um acento carnal dos corpos em cena. Trata-se antes de um plano de indistinção entre

dentro-fora em que se dá o jogo do visível e do invisível[6]. Temos uma zona intersticial em que nos defrontamos com o "enlouquecimento da noção de superfície"[7], sendo importante ressaltar, por ora, que essa "carnalidade" é uma noção de cunho topológico que diz respeito à concepção de *mise-en-scène* de modo integral, podendo atravessar todos os elementos que a constitui.

Observemos que essa noção de "carnalidade" e essa zona intersticial se inserem numa discussão que é abordada por DIDI-HUBERMAN (1998) por meio da distinção entre a atitude do homem da crença e a do homem da tautologia. Explicitando a já referida reversibilidade do visível, esse autor entende que em tudo que vemos há algo que nos lança um olhar de volta, um olhar devolvido do objeto para o vidente[8]; segundo ele, tal olhar devolvido abre uma cisão, uma instabilidade no vidente. É como a contemplação de um túmulo. Diante dele, o homem da crença coloca-se para além daquela cisão: eclipsa o que vê, apostando num futuro "invisível", recusa a evidência do vazio e preenche a sua carência com a imagem do ausente estabilizado: as tábuas da lei, a terra prometida. Já o homem da tautologia coloca-se aquém daquela cisão, procede a uma recusa inversamente simétrica: nega qualquer atribuição de sentido ausente ou negociação com o invisível, afirmando que "esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto, nada mais" (DIDI-HUBERMAN, 1998: 39).

O homem da crença encara o tempo como se fosse uma redoma da qual seria possível sair, de modo fantasioso: eternidade? Já o homem da tautologia age "para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto." (DIDI-HUBERMAN,1998: 39). Nesse último caso, trata-se de uma indiferença cínica diante da placa de metal opaco que não reflete sua imagem ou o mundo: busca-se negar a representação clássica, já não tenta decifrar um rosto no espelho, mas isso não o leva a expandir o regime de percepção no qual opera. Livra-se das amarras da representação como uma criança amedrontada ao aprender a andar: apega-se de forma fetichista[9] à materialidade, como a um andador.

---

6 "A dialética visual do movimento do mar inquieta nosso olhar como o jogo da criança com seu carretel. O que vemos oscila, se perde, está em risco; como também se arrisca o sujeito que vê. O jogo do visível e do invisível inquieta a estabilidade da existência." (DIDI-HUBERMAN, 1998: 96)

7 Nesse sentido, DIDI-HUBERMAN aponta: "o visível seria como que uma imensa e profusa topologia das redobras, um folheado pelicular generalizado no qual o interstício seria de algum modo portador da diferença, do sentido." (2012: 46)

8 Nesse sentido, também tomaremos como base as conceituações de Merleau-Ponty, que escreve por exemplo: "é por isso que tantos pintores disseram que as coisas olham para eles. [...] Já não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado." (MERLEAU-PONTY,1975: 282) Trata-se de um entrelaçamento que será tratado aqui a partir da ideia de emulsão, num sentido em que se vale da fenomenologia para ir além dela, principalmente no que diz respeito ao corpo vivido, como veremos.

9 Lipovetsky destaca características da arte modernista diferente daquelas que acentua críticos como Greenberg. Ele afirma que uma questão importante foi a abolição desse "fetichismo artístico e [d]a separação hierárquica da arte e da vida em nome do homem total, da contradição, do processo criador, da ação e do acaso." Nessa direção, ele complementa: "sabe-se que os surrealistas, Artaud e, em seguida, os *happenings*, as ações da antiarte procurarão do mesmo modo ultrapassar a oposição entre a arte e a vida. […] É a cultura da igualdade que destrói inexoravelmente o que há de sacramental na arte e volta a valorizar correlativamente o casual, o barulho, os gritos, o cotidiano." (LIPOVETSKY,

Marcel Duchamp faz uma diferenciação entre um tipo de pintura que se dirige à retina e um outro tipo que "vai mais além da impressão retiniana – uma pintura que se serve do tubo de cores como um trampolim para saltar mais longe" (DUCHAMP, *apud* PAZ, 2007: 49).[10] Aos artistas cujas obras não se destinam prioritariamente a uma apreciação "retiniana", os tubos de tinta não constituem o interesse crucial: não se trata de uma "pintura pura", como um signo centrado sobre si mesmo. Victor SHKLOVKY, nesse sentido, escreve que "arte é um modo de experienciar o artifício (*artfulness*) de um objeto: o objeto não é importante." (1988: 4) São as forças captadas mediante determinadas relações formais instauradas que vão possibilitar que a obra seja relevante para reconfiguração da percepção: importa o gradiente de forças postas em jogo no objeto, portanto, o artifício ali empregado e não somente a sua materialidade ou forma[11].

Assim, acentua-se aqui a busca por entender a arte para além do regime clássico de representação bem como de uma abordagem fetichista-formalista; ressaltando ainda que essa última abordagem coloca a linguagem em primeiro plano, de modo a estabelecer uma sobrecodificação que esteriliza as possibilidades múltiplas de se abrir à inquietação que o jogo do visível e do invisível comporta. Nessa direção, para sedimentar esse pressuposto presente na abordagem aqui adotada, acerca disso vale lembra o que vaticinava Artaud: "romper a linguagem para tocar a vida é fazer ou refazer o teatro." (1999: 8). Na terminologia de DIDI-HUBERMAN, trata-se, pois, de não precisar tomar o partido da crença tampouco o da tautologia: "há apenas que se inquietar com o ENTRE." (1998:30).

Dado isso, reitera-se que a relação entre artes cênicas e artes visuais aqui não se restringe ao aspecto visual, o que significaria se apegar à forma de modo tautológico ou fetichista. Não se trata de encenadores interessados tão somente nos tubos de tinta temporais que um "teatro de imagem" ou "teatro da visualidade" os possibilitaria manejar; trata-se antes de um território

---

2005: 69)

10 Sobre a crítica de Duchamp à visão retiniana, vale observar que ele dizia a respeito de sua obra *La mariée mise à nu par ses célibataires, même ou Le Grand Verre* (1915-1923) que estava em jogo ali "uma quarta dimensão invisível, uma vez não se pode vê-la com os olhos." (In CABANNE, 1972: 33) Ainda sobre essa obra (e nos fazendo pensar na posterior arte conceitual), nessa direção o artista ainda relata: "pensei poder reunir num álbum, como o catálogo de *Saint-Etienne*, cálculos, reflexões sem relações entre si. Trata-se às vezes de pedaços de papel rasgado… Eu queria que esse álbum acompanhasse o *Verre* e que se pudesse consultá-lo para ver o *Verre,* porque, em minha opnião, ele não devia ser visto no sentido estético da palavra. Seria preciso consultar o livro e vê-lo ao mesmo tempo. A conjunção das duas coisas faria desaparecer todo o aspecto retiniano que me desagrada." (DUCHAMP, In CABANNE,1972: 36) Essa associação entre consultar o livro associado ao ver abre o que chamamos de um campo emulsivo, em que os elementos se associam sem um centro harmônico.

11 Num contexto mais específico da discussão acerca da arte minimalista e conceitual, mas trazendo observações oportunas a esse respeito, Lucy LIPPARD observa: "grande parte desse assunto acerca da arte objetal e não-objetal continua sendo bastante confuso. Há quem empregue como um juízo de valor: 'Ainda é um objeto' ou 'Finalmente superou o objeto'. Não se trata tanto de uma questão de quanta materialidade tem uma obra, mas de entender o que está fazendo com ela o artista." (2004: 35)

emulsivo em que questões pictóricas – a relação privilegiada aqui é com a pintura – reverberam na poética cênica e servem como matrizes de um entendimento oblíquo do fenômeno teatral.

* * *

No primeiro capítulo são abordadas questões acerca do visível, desenvolvendo-se a noção de emulsão – apropriada da química – para tratar da relação entre visível e invisível, a fim de sugerir em seguida a hipótese de uma performatividade visual, nos termos de uma visão emulsiva. Afirmamos a importância de uma abordagem que conjugue a noção de que arte diz respeito ao visível, ao perceptível, um efeito da superfície, e ao mesmo tempo instauração estética que se lança a negociar com e ser assediada pelo invisível, pelo imperceptível, uma luta com a sombra, com o que está oculto, para além/aquém da imagem imediada. É nessa direção, portanto, que desenvolvemos a noção de emulsão, como uma tentativa de enfatizar a criação artística como conjunção precária e não-estabilizável de elementos, a envolver aderência e disjunção. Essa conjunção emulsiva se dá num plano molecular que projeta a sensação para além do corpo vivido. Assim, uma percepção visual se espraia num plano de sensação em que, por exemplo, o olho sirva momentaneamente para ouvir, em direção ao que Artaud chamou de "corpo-sem-órgãos". O referencial teórico para o desenvolvimento da noção de emulsão e também como suporte para abordar a poética cênica das duas companhias teatrais é oriundo principalmente de Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Georges Didi-Huberman e Marie-José Mondzain.

Nos segundo e terceiro capítulos, trata-se de abordar, respectivamente, a poética cênica do *Club Noir* e da *Societas Raffaello Sanzio*, destacando uma visualidade emulsiva bem como questões das artes visuais que são apropriadas cenicamente, reverberando na criação da encenação, da dramaturgia, da atuação, da cenografia etc.

De maneira introdutória, para localizar a cena do *Club Noir* e da *Societas Raffaello Sanzio*, pode-se afirmar que têm em comum uma investigação cênica avessa à dramática clássica ou às tradicionais convenções da *mise-en-scène,* no seu sentido de sequência causal de ações a se desdobrarem em numa produção de sentido estabilizada. O teatro de ambas pode ser localizado

em afinidade com o que Lyotard nomeia de "teatro energético", destacando uma dinâmica pulsional. Assim, entendemos que, na cena aqui abordada, os signos não apenas "representam, eles *possibilitam a ação*, eles funcionam como transformadores consumindo energias naturais e sociais para produzir afetos de alta intensidade." (LYOTARD, 1973: 99) Trata-se de captação de forças, fluxos de energia: é como se a cena passasse a operar privilegiadamente por meio de uma função fática potencializada, que serve não só para conservar aberto o canal de comunicação, mas antes o ocupa por completo sem se vincular a uma produção de sentido unívoca.

Existem diversos traços em comum entre os dois encenadores que estão à frente dessas companhias. Oriundo das artes visuais, junto a Claudia Castelucci e a Chiara Guidi, Romeo Castelucci fundou em 1981 a *Societas Raffaello Sanzio,* que já pelo nome, tomado do pintor italiano renascentista, denota o destaque a influência das artes visuais. Roberto Alvim, à frente do *Club Noir*, trabalha uma linguagem de depuração dos elementos que, a partir de planos de escuridão, enfatiza a questão da visualidade, negativada, em contraponto com os planos vocais que consistem no fator dinâmico da cena. Como traços analógicos, pode-se observar ainda que ambos têm se voltado de modo recorrente para recriações de tragédias áticas.

Se os traços de similitude parecem não ir tão longe, cabe ainda observar que, como procedimento estético, a cena instaurada por ambos pode ser descrita metaforicamente como uma proposta de deixar-de-ter-rosto[12] ou, para falar com Antonin Artaud, uma proposta de teatro que se engaja na tarefa de reconfigurar a anatomia humana[13]. Sentidos amplos podem ter esse deixar-de-ter-rosto e essa reconfiguração da anatomia humana. De início vale observa que, filosoficamente, trata-se de poéticas que visam instaurações cênicas que não se estabelecem em familiaridade com a noção moderna de sujeito (autônomo, autocentrado, idêntico a si mesmo) e, artisticamente, significa que as poéticas cênicas das duas companhias propõem um encontro com o desconhecido, expandindo os sentidos estéticos de habitação do espaço e do tempo[14].

12 Nessa direção, trata-se de encarar a instauração da cena, tal como a escritura para Foucault, de modo solidário a um processo de subjetivação em constante mutação: "Vários, como eu, sem dúvida, escrevem para não ter mais um rosto. Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever." (FOUCAULT, 2008:20)

13 Em *Para acabar com o Juízo de Deus*, ARTAUD fala de fazer dançar a anatomia humana, como um retorno "à mesa de autópsia para lhe refazer a anatomia" (1975: 50), o que tem a ver com o que ele chama de "corpo-sem-órgãos".

14 Quanto ao encontro com o desconhecido que o seu teatro propõe, Romeo Castelucci considera: "O teatro não é qualquer coisa que se deve reconhecer. 'Eu vou ao teatro para reconhecer Shakespeare naqueles estudos que eu fiz': não é assim. É uma viagem ao desconhecido, ao encontro do desconhecido, não podemos calcular as conjunções dos elementos do possível. A pedra final desta alquimia é o tempo. Todas estas transformações não devem fazer mais do que modificar o tempo, que se encontrar em um outro tempo." (CASTELUCCI, R,: 2007b) Já Roberto Alvim afirma, também nesse sentido, que se trata de adotar a "construção de mimeses cognoscíveis apenas como a instauração de solos para saltos em direção à mimeses incognoscíveis" (ALVIM: 2011), ou seja, ao desconhecido. Alvim ainda escreve: "só o que existe é o tempo e o espaço, e o modo como os experienciamos a partir do desenho específico que fazemos da condição humana (assuntos são apenas ficções

Representar – inelutável condição daquele que traça, ao abrir o olho, o triângulo mencionado por Barthes – é uma dinâmica de substituição, em que a imagem não só evoca algo ausente, mas preenche uma carência, alivia um desgosto. Diante disso, podemos dizer que a *Societas Raffaello Sanzio* (SRS) opera com essa carência e esse desgosto num plano que dá a perceber as imagens em sua crueza, feito uma carnalidade teratológica em colapso, por meio de recursos visuais, associando uma poética primitiva a recursos tecnológicos avançados, instaurando uma visualidade trapaceira que acaba por tirar do espectador a sua habitual crença no que "vê", encontrando-se assediado pelo que vê. Por sua vez, entendemos que o *Club Noir* trabalha num registro que instaura conjuntamente a imagem e seu apagamento, numa busca veemente por soterrar a imagem como preenchimento de uma carência: com o predomínio da penumbra em planos de escuridão e com uma depuração extrema do aparato técnico, a cena do grupo paulistano acentua a imaginação aguçada pelo corpo vocal do que é dito pelos atores, em contraponto à valorização da fulgurância mínima do que resulta possível visualizar no palco. Essa depuração do visível, reversamente, põe em relevo o aspecto visual da cena: em contraponto à plataforma de fluxos amplamente variados criados pelos planos vocais, o tornar visível a cena persegue a instauração da figura como aparição, como epifania.

A poética da companhia italiana resulta em obras que têm algo das manchas de uma pintura expressionista, o rosto, carnação deformada e mutante em uma obra de Francis Bacon, por exemplo. A poética da companhia paulistana é herdeira do *Quadrado Negro Sobre o Fundo Branco* de Malevich, das *Pinturas Negras* de Ad Reinhardt. Pensando em relação ao universo da tragédia caro à poética de ambos encenadores, pode-se dizer que a cena da *SRS* seria o rosto monstruoso de Édipo Rei atravessado pelos espasmos de horror e pelo ferimento que perpetra a si próprio, ao passo que o teatro do *Club Noir* seria o horror e a experiência aterradora de Édipo em Colono, apenas ouvindo vozes, decifrando bem pouco do que tem diante de si.

A fim de trazer à vista os contrastes severos que há na questão da visualidade nessas duas poéticas cênicas, começamos por trazer aqui considerações feitas pelos encenadores bem como exemplos de obras.

Em entrevista, Romeo Castellucci explicita que o campo de exploração da suas obras é a superfície da matéria: "É uma peregrinação que fazemos na matéria. É, portanto, um teatro de

performativas, que empregamos provisoriamente em cada obra"(ALVIM: 2011). A partir dessas considerações, nota-se que ambos encenadores entendem a obra de teatro como um sistema complexo de relações formais a se dar como experienciação do espaço e do tempo.

elementos. Um teatro elementar. Os elementos são entendidos como puros comunicáveis, como a mínima comunicação possível, e, é isto que me interessa; comunicar o menos possível." (CASTELUCCI, R., 2007: 181) Trata-se então, para Castellucci, da habitação de uma constante metamorfose, de modo que a superfície da matéria – como na referida obra de Jasper Jonhs – coloca-se como campo de exploração que invalida nossa compreensão tradicional de figuração: há figuração a não ser de modo cru e deformado para sugerir a perda constante e reiterada do objeto figurado. A poética do encenador e artista visual italiano instaura um plano em que nada é previsível ou permanente. A recorrente estratégia de apropriação de "materiais" da tradição dita clássica (dos frisos do Pártenon a Hölderlin) pode ser descrito como um investimento de voracidade, de modo que ali retoricamente o "dar a ver" resulta num visível em processo de desfazimento. Pode nos vir à cabeça o desenho do rosto de Medusa feito com chocolate, derretendo lentamente até a dissolução completa da imagem, a sugerir, por reversão, o estado de pedra em que cairemos se a fitarmos nos olhos. A imagem visual que serve de preenchimento da carência é oferecida e depois obliterada, roubada ao espectador.

Já Alvim, nas considerações acerca do seu conceito de Dramáticas do Transhumano (ALVIM: 2011), afirma: "é tudo sobre magia. e sobre amor, e sobre poesia (não na tradição do *eu lírico* memorialista, mas na transfiguração de toda estabilidade). aí o invisível se torna perceptível - *obliquamente*. transfigurar toda a nossa percepção estratificada acerca do que seja o real." Trata-se aqui também de transfigurar o modelo de percepção dominante. No entanto, é como se a cena fosse um rosto já por detrás do véu de luto ou do véu de proteção num edifício em perpétua reforma. Não vai haver inauguração. A cada lufada de ar que imprime formas ao véu, pode-se vislumbrar parte de um rosto ou distinguir às vezes sob esse pálio fúnebre o seu contorno. Não se olha de modo direto: os olhos de Medusa, no fundo da escuridão, estão em brasa e não derretem; só *obliquamente* posso tentar percebê-los. Não se trata do desfazimento do visível, mas de expandir a possibilidade de percepção do invisível pelo visível-audível. Daí a opção por minimizar a visibilidade na cena, trabalhando com planos de escuridão, imobilidade relativa e planos vocais. A imagem visual como o preenchimento de uma carência sofre um apagamento veemente, à espera de em seguida a percepção se expanda.

Tal diferença no tratamento visual da cena se evidencia por exemplo ao referirmos, rapidamente aqui, duas peças: *Purgatório (2008),* da SRS, e *Pinokio (2011),* do *Club Noir*.

Dentro de uma trilogia de recriação da *Divina Comédia* feita pelo grupo italiano, *Purgatório* é uma peça que apresenta uma constante metamorfose do elemento visual da cena. Principia num tom realista, com cenário de uma casa burguesa, com diálogos tchecovianos, dentro de uma relação familiar esfacelada. No entanto, na passagem de uma cena para outra, todo o cenário, como num passe de mágica, desintegra-se durante o *blackout* e se reintegra novamente em poucos segundos diante do público, apresentando ambientes completamente distintos. A partir daí, surgirão: um brinquedo gigante que fala com o menino; projeções de textos narrativos que acompanham e depois se dessincronizam em relação à ação dos atores; projeções visuais holográficas que instauram outras ambiências ou alteram completamente o cenário presente no palco; até a cena final em que um ator enorme – vestido com roupa idêntica ao do filho que é violentado pelo pai durante a peça – num ato de perdão, deita-se sobre a figura paterna que está tendo um ataque epilético e, assim, assume para si tal moléstia. A peça termina com o que parece ser uma porta de guarda-roupa fechando-se sobre a cena transfigurada por holografias, no meio da qual estava, o menino-enorme, sozinho, caído, se debatendo em convulsão. Daqui se percebe que a questão da visualidade da cena é um ponto crucial para a poética cênica da *Sociedade Raffaello Sanzio* e que essa visualidade é tratada como um procedimento que põem em cheque a visão pelo constante esgarçamento daquilo que é visto.

Pinókio é uma das peças que leva a cabo a radicalidade experimental da poética do *Club Noir*: rompe incisivamente com noções de trama e personagens, instaura-se por meio de diferentes timbres e planos vocais, de atores imóveis no palco sombrio, realizando a emissão de arquiteturas linguísticas diversas, incluindo neologismos e ruídos. As migalhas de enredo e de personagem que se podem distinguir indicam uma experiência extrema da condição humana, o corpo-tumor de uma criatura em processo de mutação. Visualmente, além dos planos de escuridão que predominam na cena, às vezes surgem um traço de luz branca ao fundo, no chão, que torna visível apenas a silhueta dos atores e, outras vezes, um círculo incompleto em néon vermelho na parede ao fundo. A isso se soma um chão lustroso e brilhante que reflete tais luzes, criando uma relação especular deformada, atravessadas pelas silhuetas dos atores. É intenso o clima de instabilidade que a peça instaura. Daqui é possível observar a importância dos aspectos visuais negativados na poética do *Club Noir*, uma visualidade que é antes uma estética do

apagamento, um chamado radical a uma outra percepção da cena e das relações espaço-temporais.

Por fim, importa dizer ainda que a opção por abordar a poética dessas duas companhias teatrais como objeto de pesquisa diz respeito à percepção de que são antagônicas em suas estratégias formais, ao mesmo tempo em que reverberam forte influência das artes visuais, respondendo, cada um a sua maneira, às questões semelhantes colocadas pelo mundo hoje, de modo que abordá-las em contrates talvez possa trazer à tona direta e indiretamente aspectos cruciais do teatro contemporâneo em sua diversidade. O material que serviu de base para a pesquisa consiste principalmente em livros e entrevistas dos artistas, críticas publicadas em jornais e revistas bem como em peças registradas em vídeo. Vale ressaltar que, no caso do grupo italiano, apenas uma peça foi experienciada ao vivo pelo pesquisador, tendo portanto a análise se baseado principalmente em críticas, entrevistas e em vídeos; já quanto ao grupo paulista, além de críticas e entrevistas, a pesquisa pode se basear também na experienciação de diversas peças como espectador.

Capítulo 1 – VISIBILIDADE E EMULSÃO

1. De quando o que está oculto dá valor ao que está à mostra

Há semanas em um catre de hospital. Os olhos queimam sob a luz fluorescente branca. Esteja prestes a receber alta ou à beira da morte. Tanto faz: os olhos queimam. As pálpebras seriam um conforto, não se revelassem como anteparos ineficazes diante da aflição causada pelas luzes brancas. Então, a caixa preta e obscurantista do cérebro do animal angustiado com a morte é como uma catedral esburacada e encharcada de luz, onde nenhuma imagem de Deus se detém ou imprime: o excesso de luminosidade queima a emulsão fotossensível, ofusca a visão. As luzes brancas e assépticas de um hospital são irmanadas aos atuais instrumentos cirúrgicos de uma lição de anatomia: são a herança das luzes da razão, que, no caminho de afastar o focinho da terra, servem de esteio para o homem garantir seu desenvolvimento racional na tarefa de conhecer e dominar as forças misteriosas que o ameaçam de morte. Os olhos molestados de um doente sob uma luz hospitalar branca são efeitos colaterais que as Luzes da Razão – manifesta na medicina científica e alopática – acarreta àquele que abraçou sua promessa de amortecer o sofrimento e adiar a morte.

É sob o signo da morte que nasce a imagem. Sobre a origem da noção de imagem, DEBRAY lembra que "o *eídolon* arcaico designa a alma do morto que sai do cadáver sob a forma de uma sombra imperceptível, seu duplo, cuja natureza tênue, mas ainda corporal, facilita a figuração plástica. A imagem *é* a sombra; ora, sombra é o nome comum do duplo" (1993: 23). É inerente à imagem um afastamento, simultâneo a um vínculo virtual, em relação à coisa de que é imagem: o que já se verifica desde esse *eídolon* arcaico como sombra que se desatrela do corpo morto. De modo irretocável, DEBRAY afirma: "Os imortais não batem fotos entre si. Deus é luz; somente o homem é fotógrafo" (id.: 28). É certa angústia derivada da percepção da condição de mortal que faz nascer para o homem a imagem: um meio de sobreviver, de perdurar. Elucubramos que, na penumbra da tapera primitiva, a imagem tenha sido criada como um modo de negociação com o que é superior às forças humanas: o invisível como figura para o

sobrenatural, para o desconhecido, para o ausente, para o impalpável. Nesse contexto de fragilidade, "havia todo interesse em conciliar-se com o invisível, visualizando-o" (*ibdem*: 32).

Trata-se de uma operação mágica de imbricação irresoluta do invisível no visível: "O xamã esconjura o perigo com a imagem do perigo." (ADORNO E HORKHEIMER, 1985: 30) Esse sentido homeopático (*similia similibus curatur*) é próprio ao caráter mágico[15] da imagem. Assim, dizemos que o visível da imagem não vale por si mesmo, mas apenas na medida em que constitui um instrumental de negociação com o invisível, com a alteridade: os mortos, os deuses, os animais a serem caçados, etc: "as sociedades eram *realmente* compostas por um número maior de mortos do que de vivos. [...] E foi o oculto que deu valor ao que estava à mostra. Aos olhos de nossos antepassados, o próximo e visível não passava de um arquipélago do invisível" (DEBRAY, 1993: 32). A imagem é, nesse contexto, uma negociação com o invisível: o que aparece é uma manifestação do ausente.

Marie-José MONDZAIN explica que esse imaginado homem primitivo em sua caverna, como Lascaux, transforma "uma relação de forças na qual o real o esmaga numa relação imaginária que lhe dá a capacidade de nascer, logo, de ser a causa de si próprio, de se trazer ao mundo e de manter com esse mundo um comércio de signos. […] Ele está aqui, diante de um muro na noite cuja claridade foi produzida por ele" (2015: 36-37). A claridade da luz fluorescente branca que assola a vista do homem hospitalizado é herdeira desse "nascer" quando o vivente se faz "causa de si próprio": nesse outro extremo, podemos dizer ainda que tem os olhos afligidos pela "claridade que foi produzida por ele". No entanto, certamente há uma passagem sub-reptícia na relação que diferencia a tocha dentro da tapera primitiva e a luz branca hospitalar.

A tecnologia da tocha primitiva já sugere uma negociação com a natureza, para além da submissão dada pela correlação de forças físicas. É justamente com o advento de uma nova relação com a natureza – passagem daquela negociação mágica à condição de domínio técnico-científico – que levou o homem estabelecer uma nova relação com o visível. A tecnologia de aporte científico e matemático tem seu fundamento na afirmação do suprassensível, razão pela qual, por exemplo, Descartes afirma que "o cego encontra-se em melhor posição para fazer

15 Acerca disso, Vilém FLUSSER observa: "o caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternizem eventos; elas substituem eventos por cenas." (1985: 7)

geometria" (*apud* DEBRAY, 1993: 360). É nesse sentido ainda que FOUCAULT escreve que "Descartes fecha os olhos e tapa os ouvidos para melhor ver a verdadeira claridade do dia essencial; com isso, garante-se contra o ofuscamento do louco que, abrindo os olhos, vê apenas a noite e, nada vendo, acredita ver quando na verdade imagina" (1972: 262).

Do ponto de vista da razão, o louco estaria apegado ao seu olho carnal, suscetível à ofuscação: incapaz de se alçar à visão suprassensível do mundo que acessaria a "claridade do dia essencial". Tal olhar suprassensível visa neutralizar o debate entre afastamento e vínculo que é inerente à imagem no seu sentido mágico. Nesse debate, há um trançado que determina uma reversibilidade entre ação e paixão, entre causa e efeito, como esmiuçaremos adiante. Mas aqui talvez seja oportuno observar que não é possível pensar o visível como causa da visão. A propósito, MONDZAIN escreve: "direi apenas, com base na longa experiência de partilha com invisuais, que a cegueira nos impõe à partida distinção entre visão e a imagem" e complementa explicitamente que não se trata de "fazer do visível a causa da visão" (2015: 19)[16]. Sabemos que um cego também tem acesso a imagens, mesmo que não visivas: o perceptual se torna oblíquo ou rarefeito. Mais próximo ao louco que abre o olho ofuscado, o fotógrafo cego Evgen Bavcar afirma: "se queremos ir às origens das imagens visuais, nós chegamos forçosamente ao espaço do invisível, este do verbo, e à noite que precede o dia das figuras conhecíveis" (BAVCAR, 1994: 461). Vale lembrar que o verbo é também imagem. É o que veremos na ópera *Moses Und Aron* dirigida por Romeo Castellucci, em que ao final as palavras se materializam no chão, delineadas por moldes, de dentro das manchas (mácula) do visgo derramado em todo palco: toda instauração sensível resulta sob o signo da mácula, mesmo que se busque sublimá-las como manifestação visível do invisível ou do divino; é a contradição kenótica da arte e também das tábuas da lei de Moisés, como encontramos nessa ópera. A questão da manifestação do invisível por meio do verbo – aqui em outro enquadramento estético – também é encontradona poética do Club Noir, especificamente na carnação voco-musical no trabalho com planos vocais associados aos planos de escuridão e à imobilidade relativa dos atores.

O olhar da loucura – como a cegueira – é de alguma forma o olhar mágico e a sua qualidade consiste em um entranhamento nessa "noite que precede o dia das figuras reconhecíveis". Esse suposto "ofuscamento" é contraparte do que se determina pela eficácia da

16 A estudiosa ainda explica: "o movimento do pensamento segundo o qual *ver* seria um efeito do visível, que, por sua vez, se abriria a nós por meio da visão, gera uma circularidade sem fim do pensamento sobre si próprio" (MONDZAIN, 2015: 19)

imagem, virtualmente vinculada à coisa (ao mesmo tempo que afastada dela). É como se a imagem no sentido mágico, em seu afastamento, mantivesse um parentesco com o representado: "No estágio mágico, sonho e imagem não eram tidos como meros sinais da coisa, mas como ligados a esta por semelhança ou pelo nome. A relação não é a da intenção, mas do parentesco. Como a ciência, a magia visa a fins, mas ela os persegue pela mimese, não pelo distanciamento progressivo em relação ao objeto" (ADORNO E HORKHEIMER: 1985: 25). Nesse parentesco, determina-se não uma identificação irrestrita, mas um plano trançado em que afastamento e vínculo se conjugam, como esmiuçaremos adiante. Enfatizando o caráter mágico, aquilo que nomeamos como tecnologia da tocha consistiria, pois, numa espécie de fosforescência mimética (percebida como precipitação e rastro) em seu vínculo com o ausente. Vínculo virtual que "visa a fins", mas fins que se compõem em direção a um ausente, a um fora, ao invisível.

Ao afirmar aqui essa negociação da imagem com o invisível, é importante destacar a equidistância tanto daquela postura da crença quanto da postura tautológica, como já referimos anteriormente a partir de Didi-Huberman. Em outros termos, mas nessa mesma direção, MONDZAIN afirma que "se optou com frequência por separar o visível da imagem, ora para se desqualificar a imagem como simulacro que finge o visível, ora para a sobrequalificar tornando-a invisível" (2015: 21). Assim, nota-se que se é o caso de negar o visível como causa da visão e, portanto, de enfatizar uma reversibilidade no debate entre afastamento e vínculo na imagem, não se trata absolutamente de apartar o visível da imagem, nem como faz a ciência ao enfatizar o afastamento, nem de vinculá-la irrestritamente como o baixo misticismo que a sobrequalifica para fazer dela o próprio visível. O crucial parece ser a recusa a esterilização desse debate entre afastamento e vínculo que se encontramos na imagem.

Na análise de Foucault do Panóptico, podemos observar uma espécie de esterilização desse debate entre vínculo e afastamento. Criado pelo filósofo e jurista Jeremy Bentham, no final do século XVIII, Panóptico é um dispositivo disciplinar aplicado ao sistema penitenciário, uma construção em formato circular em que de um ponto central se estabelece "uma vigilância permanente, exaustiva, capaz de tornar tudo visível, mas com a condição de se tornar ela mesma invisível. Deve ser como um olhar sem rosto que transforme todo o corpo social em um campo de percepção" (FOUCAULT, 2002: 176). Nesse contexto, estar no "campo de percepção" era estar sob domínio de outrem, condição em que a negociação com o invisível tende a ser dificultada,

subtraída ou impossibilitada. Trata-se da maquinaria de um olhar total, uma visão avassaladora: tudo vê, sem ser vista; uma luz que a tudo abarca e mantém seu ponto de irradiação fora do "campo de percepção".

Esse sistema se enquadra no que Foucault chama de poder disciplinar, modo de exercer a dominação que se diferencia do antecedente poder soberano, no qual o senhor tinha poder sobre a vida e a morte do seu súdito. Neste modelo da soberania, "o poder é o que se vê, se mostra, se manifesta e, de maneira paradoxal, encontra o princípio de sua força no movimento com o qual exibe" (FOUCAULT, 2002: 156). O poder soberano encontrava-se no centro do campo de visão, todos os pontos de fuga arrastavam o olhar para ele: estar no "campo de percepção" se identificava ao exercício do poder. Já o poder disciplinar, no qual se inscreve o Panóptico, o poder "se exerce tornando-se invisível: em compensação impõe aos que submete um princípio de visibilidade obrigatória. [...] É o fato de ser visto sem cessar, de sempre poder ser visto, que mantém sujeito o indivíduo disciplinar."(id.:*ibdem*) Nesse sentido, Foucault complementa: "em vez de impor a sua marca aos seus súditos, capta-os num mecanismo de objetivação" (id.:*ibdem*).

O aspecto funcional do Panóptico é interessante de modo a evidenciar certa argúcia do mecanismo sob o qual opera tal "princípio de visibilidade obrigatória". Como quem está sob vigilância não pode ver se há realmente um vigia, a presença do poder panóptico é inverificável. No entanto, ele é eficaz (e é aí que reside a trapaça): porque instaura a consciência de uma visibilidade naquele que sempre "pode" estar sendo visto. Essa consciência se dá como internalização daquele "princípio de visibilidade obrigatória", no sentido de que, mesmo na ausência do vigia, a vigilância se encontra instaurada, como possibilidade: temos aqui num contexto social a ênfase no afastamento e a obliteração do vínculo.

Se no mundo contemporâneo a flexibilização das relações tem alterado o sentido desse poder disciplinar, de modo que o ponto de vigilância central se pulverizou em uma rede ponto a ponto, não se pode deixar de observar que – mesmo nesse outro enquadramento – um "princípio de visibilidade obrigatória" permanece operante. Nesse sentido, há uma nova conjuntura, na qual podemos pensar que se conjugam o ser visto (embora já não como exercício do poder soberano) e o visualizar (como exercício de poder disciplinar). Observamos então que algo daquele caráter objetivante do olhar panóptico se internalizou de tal forma que hoje o processo de

"subjetivação"[17] se baseia numa necessidade dos indivíduos serem vistos: as relações que, por exemplo, a internet condiciona criou um imperativo de ver e ser visto, de modo que visualizar e exibir até as ações mais corriqueiras em redes sociais passou a ser algo fundamental na sociabilidade contemporânea. Por exemplo, hoje em dia, quando alguém viaja e visita uma paisagem ou um museu, frequentemente é mais importante ter uma *self* com tal paisagem ou qual pintura ao fundo do que uma experiência subjetiva em relação ao lugar ou à obra.

Desse modo, se antes, com o caráter mágico da imagem, o oculto dava valor ao que estava à mostra como negociação com o invisível, agora com o imperativo de visibilidade a imagem passa a se configurar de forma radicalmente diferente. A visibilidade redundou em uma rotina de visualização desenfreada, em que a imagem se dá a ver pelo imperativo vazio do mostrar, uma bulimia que só faz anestesiar a possibilidade da imagem funcionar como uma negociação com o invisível. Com esse primado do visual, vem à tona o que Vilém Flusser chama de idolatria:

> Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entrepõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, em vez de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. (FLUSSER, 1985: 7-8)

Podemos dizer que tal idolatria – processo regressivo do homem nos seus regimes de visibilidade – está irmanada a uma videocracia. Trata-se de uma conjuntura do poder que se vincula não só à possibilidade de visualizar, mas igualmente à de ser visualizado. Como escreve DEBRAY, "tudo o que não é destinado 'a ser visto', será considerado não-ser, *trompe-l'oeil* ou simulacro" (1993: 355). Para este autor, tal videocracia constitui uma era do visual, cuja equação é "visível = real = verdadeiro" e complementa: "somos a primeira civilização que pode julgar-se autorizada por seus aparelhos a acreditar em seus olhos.[...] Todas as outras, e a nossa até ontem, estimavam que a imagem impede de ver." (id.:358)

As obras de arte podem estabelecer diferentes maneiras de se posicionar em relação a esses regimes de visibilidade hegemônicos a cada época: fatores como o tratamento da luz e uso de enquadramento numa pintura podem disparar uma inquietação do olhar ou a estabilidade do

17 Trata-se é claro de um processo de subjetivação deficitário, onde a experiência no seu sentido forte (exPERiência da mesma raiz e timológica de PERigo) é obliterada num plano de aniquilação da percepção e estandardização da subjetividade.

visual. A depender do contexto histórico, a arte se desenvolve a partir de diversos modos de operar com a visualidade: o que é dado a ver acontece de acordo com estratégias que refletem valores e contra-valores privilegiados ou não no corpo social. Não sendo o propósito realizar um sobrevoo histórico, o intento agora é abordar alguns períodos da história da arte e obras que sirvam ao interesse de compreender diferentes regimes de visualidade operando na arte.

Para encaminhar essa questão do visível e dos regimes de visibilidade na história da arte e especificamente a visibilidade no tratamento da luz na pintura, pode ser proveitoso começarmos aqui abordando a teorização quanto ao período conhecido como Barroco, que consistiu na emancipação de uma obscuridade relativa. Acerca disso, vejamos o que escreve WÖLFFLIN:

> enquanto a arte clássica coloca todos os meios de representação a serviço da nitidez formal, o Barroco evita sistematicamente suscitar a impressão de que o quadro tenha sido composto para ser visto e de que possa ser totalmente apreendido pela visão. Dizemos que o Barroco evita tal impressão pois, na realidade, ao conceber a obra, o artista naturalmente leva em conta o espectador e suas exigências visuais. A verdadeira obscuridade é antiartística. Mas existe, paradoxalmente, uma clareza do obscuro. A arte continua a ser arte mesmo quando renuncia ao ideal da perfeita clareza objetiva. (2000: 270)

Aqui parece importante destacar que essa "clareza do obscuro" não se opõe à nitidez formal da pintura clássica, antes deriva dela, pois se trata de uma obscuridade relativa[18]. Nessa estratégia de não passar a impressão de que a pintura foi composta para ser vista, o que é visto deixa de ser o ponto de chegada da pintura: assim a ênfase recai em uma "técnica de imaginação" que se opera a partir do que é visto para ir além do visível. Vale insistir que assim a objetividade representacional no tratamento da luz afirma a visibilidade como uma capacidade da visão apreender o mundo, enquanto a emancipação do obscuro, a se processar a partir do Barroco[19], funciona como uma negociação com o invisível e como uma aposta na imaginação do espectador: "a forma exposta com clareza absoluta representa algo de definitivo, que não deixa margem a dúvidas" (WOLFFLIN, 2000: 272).

---

18 Entre Clássico e Barroco, trata-se de clareza e clareza relativa, de maneira que "a 'obscuridade' do Barroco sempre teve como pressuposto a clareza clássica." (WÖLFFLIN, 2000: 271) No estilo clássico, mesmo quando não apresentava nitidez nos detalhes, a forma se mostrava compreensível: nem os detalhes eram representados de modo indistinto ou confuso, enquanto, ao motivo principal, buscava-se dar uma "visibilidade perfeita". (*ibdem*: 272) Como veremos adiante, a poética cênica da Sociedade Raffaello Sanzio se estrutura com uma forma clássica, muitas vezes construída como claridade associada à obscuridade por meio de um aporte enigmático.

19 Nesse sentido, note-se que "o novo estilo [o barroco] somente se impõe no momento em que a luz é compreendida como um elemento predominantemente irracional." (WÖLFFLIN, 2000, 276) Assim, a luz não está submetida predominantemente a um tratamento orientado pela nitidez formal em relação ao espaço tridimensional: a luz dá os primeiros sinais na intenção de estabelecer uma discursividade mais autônoma e, gradativamente, deixa-se de entender que haja nisso uma contradição entre luz e forma.

Nesse sentido, tal exemplo do Barroco serve bem para expressar como, pela consequente emancipação do obscuro, a noção de beleza artística se desprende da exigência de uma clareza perfeita, da pretensão de uma objetividade representativa do mundo. Importante observar que, na história da arte, independente do estilo, por muito tempo, como escreve WÖLFFIN, "os efeitos de luz muito intensa, destruidores de formas, e os efeitos de uma luz muito fraca, estavam fora do âmbito da arte" (2000: 277).

Contudo, sabemos – traçando aqui um deslocamento anacrônico – que efeitos "destruidores de formas" passaram a ser assumidos como procedimentos cruciais na arte moderna. O impressionismo pode ser lembrado pelo uso da luz como um fator de dissolução da forma. Nessa direção Pierre FRANCASTEL escreve: "nunca antes de Monet havia sido concebida a ideia de fundar a representação do mundo na decomposição em cores puras da luz" (1993: 207).[20] Nessa direção, é interessante observar – ao que voltaremos – os desenvolvimentos que fez Cézanne a partir dessa via de dissolução da forma pelo uso da luz dos impressionistas. Acerca disso, escreve FRANCASTEL:

> É bem evidente que quando Cézanne observa que a grande luz come as formas, ele desenvolve a experiência impressionista, mas ele se afasta dela quando empreende, consequentemente a essa observação, não mais registrar a dissolução da forma na luz, mas descobrir o jogo de ambiguidade que concilia o interesse dado à forma e aquele dado à luz – seja aprofundando a técnica da nuança, seja justapondo um certo grafismo ao luminismo puro. (1993: 210)

De modo geral, sabemos que os efeitos "destruidores da forma" – bem como a sua reformulação a partir dessa destruição, como em Cézanne – é determinante na arte moderna, de modo que o "âmbito da arte" se expandiu e estilhaçou a ponto de tudo que no passado era imaginado como "anti-artístico" pode ser absorvido como possibilidade de linguagem. No chamado modernismo artístico, a arte chegou a um ponto de negatividade[21] em relação ao mundo e à sociedade em que a destruição da arte como linguagem passou a ser assumida como "linguagem" por alguns artistas, com relevo para a tendência de valorizar o gesto artístico em

---

20 "Pelo menos é certo que de Manet a Monet produziu-se uma mudança capital: como Coubert, Manet permanece ligado à evidencia do objeto, enquanto Monet substitui o objeto pelo motivo desligado do contínuo da visão, ao nível da percepção sensível e não mais por referência à experiência operatória. Monet substitui, além disso, o tom local pela consideração da atmosfera, renovando o projeto de Manet, mas acrescentando-lhe a noção de decomposição e da síntese da percepção luminosa ao nível da consciência. Há aqui uma dupla transferência que, em última análise, não se determina mais no mundo exterior, mas no espírito o artista e no do espectador." (FRANCASTEL, 1993: 208)

21 Tal negatividade fica expressa no que escreve Lipovetsky, ao afirmar que foi "a inversão da relação do individuo com o conjunto social em proveito do ser individual, apreendido como livre e semelhante aos demais que permitiu o aparecimento de uma arte livre das obrigatoriedades ópticas e linguísticas, livre dos códigos da representação, da intriga, da verossimilhança e da consonância". (LIPOVETSKY, 2005: 73)

detrimento do objeto, como produto resultante. O projeto dadaísta, por exemplo, propondo-se como antiarte, encontra-se num dos extremos dessa atitude de recusa e negatividade. No entanto, vale lembrar que Tristan Tzara afirmava: "no fundo é tudo merda, mas nós queremos doravante cagar em cores diferentes..." (TZARA, *apud* TELES, 1985: 135) Apesar da piada, fica sugerido que, nem mesmo nos casos mais extremos, a preocupação da ordem estética (via de regra perceptual) não deixa de estar latente nas ações da arte moderna, por mais niilista que ela possa ser. Somente a partir do minimalismo e depois com a arte da performance e arte conceitual – e portanto nos estertores do modernismo – é que se pode observar um regime onde a ordem perceptual deixa de estar tão evidente na preocupação dos artistas.

Entendemos, pois, que no modernismo, não se tratou tanto de destruir a arte como linguagem, mas propriamente de operar a singularização dos códigos, a personalização da linguagem. Gilles LIPOVETSKY afirma claramente: "o modernismo personaliza a comunicação artística mais do que a destrói, confecciona mensagens improváveis, nas quais o próprio código é, no limite, singular" (2005: 79). Essa singularização do código se enquadra num contexto em que a 'autonomia' da arte ganha contorno efetivo, no sentido de um arranjo formal construído a partir de uma lógica interna e particular. É esclarecedor o que escreve Foucault sobre esse processo, enfocando a literatura: "desde Mallarmé, sob cada uma de suas frases, sob cada uma de suas palavras, a literatura supunha o poder de modificar soberanamente os valores e as significações da língua à qual, apesar de tudo (e de fato), ela pertencia" (FOUCAULT, 1994: 446). Assim, observa-se que o modernismo de modo flagrante deu vazão a esse processo de personalização da comunicação artística ou de singularização dos códigos.

Trata-se então de um constante processo de alocação e deslocamento de valores que se promove por meio de obras que vão colocando novos problemas à percepção, segundo diferentes regimes de visibilidade. O modernismo foi um abalo sísmico nesse processo de alocação e deslocamentos. Mas tomando o rumo inverso, seria possível recuar na história da arte para elucubrar, por exemplo, como um uso "predominantemente irracional da luz" – em evidência no Barroco flamenco, por exemplo – encontra ecos em certas tendências da pintura romântica: a dissolução da linha, tornando difusas, em cores justapostas, as figuras que compõem a obra, como em *A morte de Sardanapalo*, de Delacroix; ou o uso das cores nas composições de William Turner, ao retratar o mar revolto ou a noite escura. Igualmente, seria possível pensar quanto as

pinturas de Turner influenciaram o Impressionismo[22] e como determinadas questões encontradas em pinturas impressionistas, como a dissolução da forma pela luz, abriram caminhos de exploração da visibilidade que culminaram na dissolução do espaço tridimensional e na abstração em obras como *Quadrado Branco sobre o Fundo Branco*, de Malevich; e ainda como esta repercute, décadas depois, nas pinturas negras de Ad Reinhardt.

Não interessando aqui a genealogia histórica, vale induzir da observação dessas questões que reaparecem na criação de diversos períodos o entendimento que a visão tem uma história e que algumas obras de arte sintetizam a problematização do modo de olhar hegemônico de determinada época. Uma das questões colocadas por algumas obras dos últimos cem anos é a de se constituir num campo de esgarçamento da preocupação com a constituição visual ou perceptual da obra, como talvez seja o caso, como quer DANTO (2006), de obras como *A Fonte*, Duchamp, ou *Brillo Box*, de Andy Warhol; ou o caso de uma exposição de Robert Barry, cuja abordagem pode ser proveitosa de ser realizada aqui.

"Durante a exposição, a galeria permanecerá fechada." Eis o que se encontrava estampado na porta da Art & Project Gallery, em 1969, em Amsterdã, na exposição do artista Robert Barry. Além desses dizeres, na porta havia afixado outro aviso, em que era possível ler o nome do artista e as datas de "abertura" e "encerramento". Ambos avisos afixados levavam o timbre da galeria. Robert Barry é mais conhecido por suas instalações com palavras dispostas no espaço, em estratégias criativas de articulação do verbal e do visual. Lucy LIPPARD (2004) menciona que, para Barry, o uso de palavras como material funciona num sentido de incidência de algo que não se encontra na natureza: seria então uma atitude de recusa. Recusa que, em certo sentido, estaria exacerbada então nessa "exposição" que ele realizou em 1969, em Amsterdã.

Se é possível destacar a recusa na 'exposição' de Barry, é preciso notar também que concorrem outros aspectos para além de uma recusa pura e simples. Os dizeres na porta afirmam a existência de um evento artístico: estar escrito "Durante a exposição", bem como as datas de abertura e encerramento indicam que há uma exposição, já o timbre nos papeis afixados dá a chancela institucional. Ao mesmo tempo, as portas fechadas talvez indiquem que a significação da 'obra' não deve ser buscada dentro da galeria, sem dizer exatamente que deva ser buscada

22 Junto com a dissolução da forma pelo uso da luz, Impressionismo instaura um ruído acentuado na representação do real, enfocando a busca do pintor absorver a sensação, mas não de um modo imediato e espontâneo. Pode-se aventar nisso uma tentativa, no Impressionismo, de não ignorar a 'miopia' do pintor em relação ao "real" inabarcável. Esse tipo de exploração dos aspectos visuais vai conduzir, por exemplo, à tentativa de captar o movimento da cena pintada ou da sua velocidade, como farão cubistas e futuristas, cada um ao seu modo.

fora. Assim, tal recusa não pode ser tomada num sentido absoluto, ao mesmo tempo em que não pode deixar de ser destacada, pois é uma recusa integral que não propõe um objeto encontrado que funcione como *médium* na relação, ainda que recontextualizada, entre arte e mundo.

Talvez não seja temerário afirmar que essa 'exposição' seria equivalente a uma estratégia que isolasse a tela virada de costas na obra *As meninas*, de Velázquez. Trata-se nessa "exposição" de Barry não apenas de uma recusa calcada em um aspecto de negatividade da arte, tal como o que se encontrava na antiarte dadaísta, por exemplo. Nesse sentido, Lucy LIPPARD (2004) indica que, na arte da segunda metade do século XX, passa a ser cada vez menos operacional trabalhar com as noções de recusa e aceitação em sentido absoluto, pois a qualidade de uma obra é observada pelo modo como os procedimentos que ela encerra mobilizam esse jogo de dar a ver algo que se oculta (negociação com o invisível). Lippard afirma que em grande parte dos artistas da segunda metade do século XX aceitação e recusa se perpassam e Robert Barry, para ela, seria um exemplo disso. (LIPPARD, 2004: 35-36)

Na 'exposição' de Barry, há também uma questão metalinguística da arte: podemos dizer que ela questiona o papel do artista como criador, como sujeito dotado de uma destreza de visão que o tornaria apto a escolher o que deve ou não ser visto ou mostrado. Entende-se aqui que essa atitude, num recuo trans-histórico, pode ser vista como herdeira daquela preocupação do Barroco em não dar impressão ao observador de que a obra que ele tem diante de si foi composta para ser vista nem tampouco para ser apreendida totalmente por meio da visão.

Com isso, observamos um processo presente em distintos regimes de visibilidade postos em operação pela arte. A recusa da visibilidade por si só não garante uma negociação com o invisível: pode ser tão somente uma castração punitiva. No entanto, operar a emancipação do obscuro e mesmo da ênfase perceptual pode se encaminhar como tentativa de libertar o homem daquele "princípio de visibilidade obrigatória" e de alçá-lo à imaginação e talvez à clarividência. Nesse sentido, vislumbra-se que a emancipação do escuro, a transmutação do visível para além do visual ou outras possíveis manifestações do invisível no visível podem servir ainda como apostas nas virtudes da imaginação: "hoje, a luta pela imaginação passa pela luta contra 'o tudo pela imagem'. Não conseguiremos salvar nosso direito ao infinito sem limitar os direitos do visual a autenticar, por si só, qualquer discurso. 'Vendo menos, será possível imaginar'" (DEBRAY, 1993: 360). Resta ainda a dúvida se, mesmo limitando, talvez não conseguiremos.

1.2 Sobre misturas precárias e visão emulsiva

1.2.1 Metamorfose

A natureza ama ocultar-se.
Transmutando-se repousa.
(Heráclito)

Ganhei recentemente uma calça à prova d'água: útil para andar em lugares frios e úmidos. Não demorou muito, porém, começou a minar suor dentro da calça. Depois de algumas horas, minhas pernas estavam irremediavelmente molhadas do meu próprio suor, mas se mantinham apartadas da umidade proveniente de fora. Existe um mito da impermeabilidade que almeja fazer da fronteira-pele algo intransponível. Esse mito é tão lamentável quanto é incômoda uma calça à prova d'água usada por muito tempo. A água constitui substancialmente o corpo, é estapafúrdia a busca por impermeabilidade como modo de vida. A pele é permeável, a troca com o ambiente é condição de existência para o corpo. Impermeabilizar momentaneamente pode ser favorável e retardar a morte em alguns casos. No entanto, como forma de vida é sempre fracassada: a impermeabilização consiste numa busca amortecida de negar a transformação inescapável, a metamorfose.

Diante da pergunta a respeito da sobrevivência do teatro no mundo contemporâneo, o encenador Roberto Alvim respondeu que, enquanto houver morte, há de existir teatro. Romeo Castellucci diz que somos peregrinos da matéria e que a mortalidade é uma boa nova. Tal como alguns viam em Zaratustra um ser em uma metamorfose “entre o louco e o cadáver”, a arte nos coloca na intimidade de uma condição trágica em que inevitavelmente vão fracassar nossos ideais de controle. Assim, a arte – e talvez em especial o teatro pela presença biofísica compartilhada – continua a produzir fissuras e estourar os abcessos daqueles que hão de morrer.

A contraparte da metamorfose é a morte. Se um dia deixar de haver morte, como paradigma de acontecimento humano, talvez esse mito da impermeabilidade possa vir a gozar de um estatuto de plenitude, e, então, talvez não haja mais condições de possibilidade para que apreciemos igualmente coisas como arte e teatro. Enquanto isso, continuemos nossa metamorfose inconclusa.

Trata-se de enfatizar aqui um plano acentuado de experiência da metamorfose segundo um princípio que não é apenas o da variação contínua da forma e a metamorfose a que nos referimos aqui é caracterizada não por um amor pelo estilhado, mas pela vertigem das forças que atravessam a matéria, resultando numa morfose aguda – mesmo quando discreta. O mioma, o poro inflamado, o carcinoma consistem num plano visível de forças invisíveis que atravessam o *soma*. Nesse sentido, destacamos que a arte é compreendida segundo um olhar trágico para a vida.

Se metamorfose é trajeto, é um trajeto no qual sou lançado compulsoriamente e sem teleologia: a morte não é uma finalidade, é apenas a contraparte, nunca uma medida transcendente para a vida. Etimologicamente, metamorfose é sinônimo de transformação. Por ser uma transformação pela qual sou inundado, sepultado, está em jogo aqui uma apreensão da arte como uma tentativa de "submergir"[23], romper os mecanismos de impermeabilidade. Nunca impermeabilizar, a não ser retoricamente. Impermeabilizar é o ponto máximo do nosso ideal de controle. Não só o cinzel nos foge das mãos, como a trajetória da metamorfose apresenta vetores só precariamente estabilizáveis. Evoquemos Antonin ARTAUD:

> Quando pronuncio a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam. E, se é que ainda existe algo de infernal e de verdadeiramente maldito nesses tempos, é deter-se artisticamente em formas, em vez de ser como supliciados que são queimados e fazem sinais sobre suas fogueiras (1999: 8)

Esse supliciado com seus gestos sobre a fogueira – que bem serve para caracterizar a condição do ator-performer – é análogo ao pintor que pinta para (talvez) ressurgir de um sepultamento: há neles uma correlação de forças diametralmente opostas à qualquer tentativa de impermeabilização.

É verdade, a princípio, a metamorfose faz saltar aos olhos o horror naturalista. Em alguns casos, para evocar Sade, mencionado por DIDI-HUBERMAN falando de Bataille: trata-se sim de "tudo mostrar, não importa quanto os homens venham a fremir" (2015: 53); e diversos espetáculos da *Societas Raffaello Sanzio* apontam para isso. No entanto, certamente a questão

---

23 "Numa floresta, repetidas vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Em certos dias, senti que eram as árvores que olhavam para mim, que me falavam. Creio que o pintor deve ser traspassado pelo universo, e não querer traspassá-lo. Aguardo ser interiormente submergido, sepultado. Pinto, talvez, para ressurgir". (André Marchand, *apud* MERLEAU-PONTY: 2013) Talvez caiba explicitar que, não havendo diferença discernível entre sujeito e objeto, há uma reversibilidade entre ação e paixão, não se distingue quem pinta e quem é pintado, como aponta Merleau-Ponty.

crucial não é o choque por meio do horror naturalista, o que fica claro quando Artaud enfatiza que as formas não alcançam o centro frágil e turbulento em que consiste a vida. Deter-se em formas – mesmo que essas formas sejam cruciantes e agitadas – guarda o espírito daquela tentativa de impermeabilização. As formas, tal como as imagens, podem servir para acessar esse centro frágil e turbulento; isso, no entanto, apenas nessa medida em que o visível se dá como negociação com o invisível.

Metamorfose-Deformação. Mais ARTAUD: "o ator que não refaz duas vezes o mesmo gesto, mas que faz gestos, se mexe, e sem dúvida brutaliza formas, mas por trás dessas formas, e através de sua destruição, ele alcança o que sobrevive à forma e produz a continuação dela" (1999: 7). Em sua *via crucis,* a "forma" nunca se estabiliza numa ressurreição, mas contém em si a continuidade material em fluxo. O ator – como o pintor sempre vigiado pelas coisas – é sepultado e tenta submergir a cada gesto, a cada fala, interminavelmente. Como na noção de informe de Bataille, a forma se instaura e é desfeita e, "assim desfeita, termina por se incorporar a sua forma de referência – à forma que ela *desfigura mas não revoga*" (DIDI-HUBERMAN, 2015: 149). Podemos observar, então, que a metamorfose é aqui irmanada ao informe batailleano, onde não se trata apenas do abjeto ou da negação das formas, mas da passagem incessante do semelhante ao dessemelhante, fazendo da metamorfose propriamente uma "deformação"[24].

Há sempre um "por trás das formas", o que não tem nenhum parentesco com qualquer dicotomia aparência-essência, pois há aqui um jogo de reversibilidade ou de mútua devoração entre dentro e fora. Ao cabo, trata-se sempre de um efeito da superfície. Assim, dar forma é cristalizar, é brutalizar e, por consequência, destruir; mas é como se essa destruição consistisse naquela tentativa de submergir, de alcançar o que sobrevive a essa destruição: "desfigura mas não revoga"; uma tentativa de operar num trânsito incandescente entre o perceptível e o imperceptível. Há sempre a insinuação de um "por trás das formas", porque o que está oculto assedia e é assediado pelo que vem à tona no visível das formas, no efeito de superfície.

Nesse trânsito entre visível e invisível, a questão central sempre é "captar forças". "O essencial não é mais matérias-formas (ou substâncias-atributos); mas não está tampouco no

24 "O informe não é nem pura e simples negação da forma nem uma pura e simples ausência de forma. Tampouco é aquilo que tão frequentemente se entendeu a respeito dele – o 'abjeto' como tal. O informe qualificaria assim certo poder que as próprias formas têm de se deformar sempre, de passar subitamente do semelhante ao dessemelhante e, mais precisamente – pois teria bastado dizer deformação para nomear tudo isso –, de engajar a forma humana nesse processo […] em que a forma se esmaga, se entrega ao lugar na mais inteira dessemelhança consigo mesma;[...] e em que a forma, assim desfeita, termina por se incorporar a sua forma de referência – à forma que ela desfigura mas não revoga –, para invadi-la monstruosamente (magicamente, diria o etnólogo) por contato e por devoração." (DIDI-HUBERMAN, 2015: 148-149)

desenvolvimento contínuo da forma e na variação contínua da matéria. Ela se apresenta aqui como uma relação direta *material-forças*.[…] É a virada pós-romântica: o essencial não está nas formas e nas matérias, nem nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades" (DELEUZE-GUATARI, 1997: 159). A compreensão da arte como captação de forças rompe com os pares conceituais forma-conteúdo e matéria-forma na compreensão dos fenômenos artísticos. Vale observar que nisso se encontra uma forte inflexão artaudiana:

> O velho totemismo dos animais, das pedras, dos objetos carregados de energia fulminante, das roupas bestialmente impregnadas, em resumo tudo o que serve para *captar, dirigir e derivar forças* é, para nós, uma coisa morta da qual já não sabemos extrair senão um proveito artístico e estático, um proveito de fruidor e não um proveito de ator. (ARTAUD, 1999: 5 – grifo nosso).

Assim, a instituição de formas – seja com movimentos, roupas, voz no caso ator, seja com linhas, cores e toda a técnica pictórica no caso do pintor – não garante que estejam providas da "energia fulminante" que resulta propriamente da luta com o imperceptível.

O ponto de chegada é sempre essa captação de forças, razão pela qual a questão das formas não esgotam a questão da criação artística; basta lembrar Duchamp com a sua "pintura-trampolim" e a sua crítica ao trato retiniano da pintura. É por essa ênfase na captação de forças também que encontramos uma "comunidade das artes": há em todas elas esse problema comum da captação de forças para aquém das especificidades que, no encontro com a materialidade, se referem a instituições formais específicas.

Se para MERLEAU-PONTY: "a pintura dá existência visível ao que a visão profana crê invisível" (2013: 23), na mesma direção, para DELEUZE, "a tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis" (2007: 62). Analogamente, no teatro se almeja tornar presentes biofisicamente forças que não são presentes. Na instauração das formas – inevitável metamorfose –, há um atravessamento do plano molar no molecular, para usar a terminologia deleuziana, ressaltando que esses planos não se opõem um ao outro, tal como o visível não se opõe ao invisível.

Referindo-se às pinturas de Francis Bacon, DELEUZE (2007) chega a dizer que é como se a cabeça de alguma de suas figuras fosse "esbofeteada" por forças invisíveis. De maneira próxima à de Didi-Huberman caracterizando os procedimentos do informe batailleano como "deformação", Deleuze aponta que o crucial na pintura de Bacon não são problemas de

transformação, mas de deformação. Nesse entrecho, Deleuze assevera que transformação e deformação "são categorias muito diferentes. A transformação da forma pode ser abstrata ou dinâmica. Mas deformação é sempre do corpo. Ela é estática […] e subordina o movimento à força" (DELEUZE, 2007: 64).[25]

A metamorfose como deformação determina que não haja um sistema de vetores direcionando as variações morfológicas e intensivas em processo; evidencia também seu caráter imanente. Deformações podem ser estáticas num plano molar, mas é como se no plano molecular as partículas se agitassem e revolvessem[26]. Nesse sentido, a partir de Deleuze, podemos pensar que existem deformações sem "transformação"; esse filósofo observa que Cézanne talvez tenha sido o primeiro a instaurar procedimento de deformação nesse enquadramento; antes de Cézanne, especulamos aqui que talvez se possa vislumbrar tal procedimento, por exemplo, em Vermeer, em suas naturezas-mortas ou em uma de suas poucas paisagens, *Vista de Delf* (c.1661).

Em presenças biofísicas instauradas pelo *butoh,* na vizinhança da imobilidade – tal como na primeira cena do espetáculo *Iriku – Réquiem para Pina Baush (2011),* de Tadashi Endo –, talvez se possa observar algo que tem relação com essa deformação sem transformação: há sim movimento dos braços e do corpo sentado que "murcham", mas, por ocorrerem num tempo severamente dilatado, o espectador tem acesso a esse ínfimo deslocamento apenas por meio de micro-percepções: o movimento está claramente subordinado às forças[27]. Enfatizar a possibilidade dessa deformação sem transformação aponta para o fato de que isso que chamamos aqui metamorfose não se opera apenas no plano perceptivo. Nessa direção, é proveitoso trazermos o que escreve Tadashi Endo, sobre o Butoh:

> As cebolas têm quase sempre o mesmo estilo, a mesma forma. Então, por exemplo, uma cebola é Butoh. Cada um quer ver dentro do Butoh, o que é esta dança Butoh. Se você quer ver dentro, nós podemos descascar a cebola e assim deixamos a cebola menor. [...] Então descascamos mais e a cebola se torna ainda menor, mas ainda só vemos o lado de fora. Não é ainda possível ver dentro.[...] Você segue indo mais e mais e mais dentro e, no fim real, não tem nada. Tudo aquilo que vemos é o lado de fora. O lado de dentro nós

25 Tal subordinação do movimento à força, vai ser importante, por exemplo, ao abordar a imobilidade relativa dos atores na poética do *Club Noir*.

26 A esse respeito, talvez seja oportuno trazer aqui o que escreve MERLEAU-PONTY: "As fotografias de Marey, as análises cubistas, a Noiva de Duchamp não se mexem: elas oferecem um devaneio zenoniano sobre o movimento. Vemos um corpo rígido como uma armadura que faz funcionar suas articulações, ele está aqui e está ali, magicamente, mas não vai daqui até ali." (2013: 49) Isso faz lembrar ainda que o movimento é definido como uma "síntese mental", por BERGSON (1988), a partir do seu conceito de duração, em que o tempo (não-cronológico) não pode ser medido por não estar submetido ao espaço.

27 Nesse sentido, Josette FERAL observa que em muitas performances os gestos são distendidos no tempo, como se fossem "executados somente a fim de descobrir o que estaria oculto em baixo deles" (1982: 175).

> não podemos ver. Eu sinto isso às vezes. Talvez Butoh seja isso que todo mundo quer ver, todo mundo quer sentir, todo mundo quer pegar, mas no fim não há nada. (ENDO, *apud* FISCHER, 2013: 56)

A necessidade iconoclasta de ver o avesso das coisas não se constitui como um sistema binário, pois justamente "no fim não há nada": os ínfimos movimentos corporais na primeira cena da referida peça de Endo, ao cabo, não contam como deslocamento espacial, mas como precipitação do invisível no visível. O trânsito do visível ao invisível não é identificável a uma relação dentro-fora: mesmo quando – na peça *Giulio Cesare* (1998) da *Societas Raffaelo Sanzio* – uma sonda de videoendoscopia é introduzida no nariz do ator para mostrar suas cordas vocais, vemos ainda uma espécie de fora, uma superfície[28]. Tal como na cebola-butoh, nessa peça do grupo italiano, a que voltaremos, é como se encenassem retoricamente uma busca pela "interioridade" original da fala para evidenciar o seu fracasso nessa busca.

Esse movimento em direção ao avesso das coisas está presente nas maçãs de Cézanne, apesar da "banalidade" temática dessas maças; banal na mesma medida em que pode ser banal um homem sentado numa cadeira, quase inerte, fazendo gestos irrisórios – descrição molar da cena referida do espetáculo de Endo. Ao olhar que se detém, as maçãs de Cézanne aparecem vibrantes, dotadas de "forças de germinação"[29]. Sabemos que também vibra, exuberante, um céu estrelado de Vagh Gogh. A diferença entre eles reside no modo como captam as forças cósmicas, enquanto a diversidade temática por si – sendo supostamente a noite estrelada mais "atraente" – não muda os intensivos gradientes de forças mobilizados[30].

Estamos aqui diante do "enlouquecimento da noção de superfície" (DIDI-HUBERMAN, 2012: 50), diante do problema do "subjétil", uma constituição em que simultaneamente há aderência e heterogeneidade. Por ora, tentemos avançar com o que escreve MERLEAU-PONTY:

> Os animais pintados sobre a parede da gruta de Lascaux não estão ali como a fenda ou a dilatação do calcário. Tampouco estão alhures. Um pouco à frente, um pouco atrás, sustentados por sua massa da qual

28 Nessa direção, vale mencionar a diferenciação que o encenador Romeo Castelluci faz entre interior e interioridade, afirmando que seu trabalho com "superfície da matéria" envolve um plano de interior, mas não de interioridade.

29 Segundo MERLEAU-PONTY, é como se em Cézanne se tratasse de uma visão primordial, de "uma ordem nascente, de um objeto em via de aparecer, em via de aglomerar-se sob nossos olhos" (2013: 133) O distanciamento de Deleuze em relação a essa leitura fenomenológica fica explícito quando escreve: "Talvez será preciso esperar Cézanne para que as rochas não existam mais senão através das forças de dobramento que elas captam, as paisagens através das forças magnéticas e térmicas, as maçãs através das forças de germinação: forças não visuais e, no entanto, tornadas visíveis. [...] O problema não é mais o de um começo, tampouco o de uma fundação-fundamento." (DELEUZE-GUATARI, 1997: 159)

30 É por ser captação de forças que "nenhuma arte é figurativa", escreve DELEUZE (2007: 62). Se a diferença temática ou de gênero não é substancial no que tange o gradiente de forças que atravessa uma obra, por certo a questão do gênero na pintura pode favorecer agenciamentos em diferentes direções. Sobre isso, vale trazer o que afirma Marie-José MONDZAIN: "a natureza-morta é, sem dúvida, o gênero icônico em que entra em jogo mais de perto o cenário moderno da encarnação imaginal. Essas coisas inanimadas e consumíveis fazem eco, em seu silêncio, à voz solitária da carne crucificada". (2013: 245)

> habilmente se servem, eles irradiam em torno dela sem jamais romperem sua imperceptível amarra. Eu teria muita dificuldade de dizer onde está o quadro que olho… vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo. (2013: 21)

Tal como no caso das cebolas-butoh descascadas, não se pode dizer facilmente onde está o quadro visto. Vejo segundo o quadro – tal como vou descascando a cebola –, mas propriamente não vejo o quadro – tal como não encontro mais a cebola se a descasco até o fim. No entanto, "a natureza está no interior", diz Cézanne. (*apud* MERLEAU-PONTY, 2013: 21). Por estar no interior, a captação de forças coloca sempre em operação uma violência: aquela da metamorfose do supliciado, do sepultado que pinta para submergir ou a do bailarino quase estático que "descasca cebolas sem interioridade", em sua dança das trevas.

O pintor Francis Bacon diferencia "violência do espetáculo" de "violência da sensação" (DELEUZE: 2007) e afirma se interessar pela violência da sensação. A "violência do espetáculo" opera naquele movimento iconoclasta em direção ao avesso das coisas num sentido predominantemente material-formal. Já a "violência da sensação" é uma violência no entrelaçamento entre visível e invisível, "um pouco à frente, um pouco atrás", irradiando em torno sem romper a imperceptível amarra, no dizer de Merleau-Ponty.

Nesse sentido, Deleuze aponta que a escolha pela "violência da sensação" em Bacon é um "ato de fé vital", uma afirmação da vida:

> Quando o corpo visível enfrenta, como um lutador, as potências do invisível, ele apenas lhe dá sua visibilidade. É nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, afirma uma possibilidade de triunfar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis no interior de um espetáculo.[…] É como se agora um combate se tornasse possível. A luta com a sombra é a única luta real. (DELEUZE, 2007: 67).

Essa potência vital na luta com a sombra (precipitação do invisível) implica então uma metamorfose que não se detém entre as alternativas do "generativo nem do transformacional" (DELEUZE, 1998: 95), de modo a romper com o "plano de organização" sobrecodificadante (forma, sujeito, história etc), operando antes com um diagrama que se reconfigura a cada instante, "num plano onde a variação 'imanente' já não depende de uma estrutura ou de um desenvolvimento, mas da conjugação de fluxos mutantes, de composições de velocidade, de suas combinações de partículas" (DELEUZE, 1998: 96).

Por ser o invisível uma contraparte do visível é que "a luta com a sombra é a única luta real". Nesse sentido é que Bacon se interessava por "pintar o grito, mais que o horror", numa

vocação cezanniana; é pelo mesmo motivo que o informe de Bataille não se reduz ao abjeto. Assim, se a morte é a contraparte a partir de onde se dimensiona a metamorfose, é na medida em que a metamorfose contraefetua a morte: a morte é o invisível, é o incorpóreo, embora atravesse o corpo[31].

A metamorfose, assim, não é precisamente transformacional – na medida em que o caos poderia ser associado ao grau máximo do transformacional[32] – e, em sendo transformacional, não seria uma transformação necessariamente física-corpórea no sentido molar (embora se precipite sempre corporalmente). Vale anotar aqui que "a vida grita *para* a morte, mas a morte não é mais esse demasiado-visível que nos faz desfalecer, ela é essa força invisível que a vida detecta, desentoca e faz ver, ao gritar. É do ponto de vista da vida que a morte é julgada, não o inverso" (DELEUZE, 2007: 67-68). Se for válida a paráfrase: é por meio do visível que o invisível é julgado, mas, como vimos, ao cabo, só a luta com o invisível é uma luta real.

31 Nesse sentido, vale trazer aqui o que escreve DELEUZE: "o morrer engendra-se em nossos corpos, produz-se em nossos corpos, mas chega de Fora, singularmente incorporal, e fundindo-se sobre nós como a batalha que sobrevoa os combatentes, e como o pássaro que sobrevoa a batalha." (1998: 53)

32 "O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra, mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já [...]que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência." (DELEUZE-GUATARI, 1992: 59)

1.2.2 Emulsão

> Acreditava que destruir o que separa era unir. E destruiu o que separa. E destruiu tudo. Porque não há nada sem o que separa. (Antonio Porchia)

Ao viajar por estradas sinuosas, muitas vezes sentimos mal estar (cinetose). Os sintomas são tonturas, enjoo, suor frio e até vômitos. Quando menino, aos finais de semana, eu viajava com a família para uma cidade vizinha, por uma estrada cheia de curvas. Certas vezes algum amigo nos acompanhava nessa viagem e, via de regra, as curvas lhe afligiam e revolviam as vísceras. Minha mãe aconselhava não olhar para o lado: "Olha um ponto fixo lá no meio da estrada!" O borrão visual que se arrastava para trás com violência, segundo ela, não podia ser olhado de frente. Mas eu, de tão habituado ao trajeto, muito raramente sentia enjoo. Debruçado na janela, insistia o olhar para aquele borrão na vaga esperança de sentir enjoo e ter argumentos para multiplicar as paradas ao longo da viagem.

As curvas produzem crises no reconhecimento perceptivo do nosso chamado sistema vestibular, em função do qual trabalha o órgão chamado labirinto. O enjoo de movimento ou cinetose, como é nomeada pela estesiologia, "ocorre devido a um conflito entre o que é visto e o que é sentido" (MANTELLO et all: 2005). O aparelho vestibular é responsável por nosso equilíbrio, é por meio dele que o cérebro entende se o corpo está parado ou em movimento. Tal aparelho funciona processando informações oriundas da visão, do ouvido interno (onde fica o labirinto) e dos proprioceptores[33]. Na viagem, considerando que o corpo está parado em relação ao veículo e em movimento em relação ao exterior, as informações recebidas pelo sistema vestibular são desencontradas, produzindo essa defasagem entre o que é visto e o que é sentido.

O sacolejar das curvas acentua esse distúrbio perceptivo. Fechar os olhos, como quem tenta se impermeabilizar, é mais agravante; o melhor é olhar para fora, tentando fazer com que, grosso modo, os estímulos enviados pela visão justifiquem as vísceras se revirando com a instabilidade das curvas.

A partir dessa situação, queremos sugerir que o corpo é uma emulsão precária, donde as curvas resultam como fatores que ameaçam destabilizar a emulsão! O efeito emulsificante (ou seja, estabilizante) é olhar para fora.

---

33 Proprioceptores são receptores sensoriais encontrados em diversas partes do corpo e são responsáveis pela "propriocepção": percepção que envia ao cérebro informações sobre funções locomotoras e posturais do corpo. Em suma, a propriocepção é a capacidade do corpo reconhecer a própria localização e a de suas partes.

Em química, emulsão é uma dispersão coloidal: um sistema heterogêneo em que dois ou mais líquidos imiscíveis aparentemente se misturam. Forja-se uma amálgama parcial, uma fase dispersa que se aloja no seio de uma fase contínua. A olho nu, a emulsão se confunde com uma solução, uma mistura homogênea, ao passo que num "microscópio" se revelam claramente essas duas diferentes fases, as quais cedo ou tarde terminam por se separar. Toda emulsão é precária: fatores termodinâmicos que a produzem, a seu tempo, vão desfazer a aparente mistura, como uma maionese deixada fora da geladeira… É possível também adicionar um terceiro elemento chamado emulsificante, para que a emulsão se estabilize, retardando a coalescência entre os elementos da fase dispersa.

Assim, na estrada sinuosa, olhar para fora é um pouco como adicionar ovos em uma emulsão entre óleo e água. É possível remediar uma emulsão com emulsificantes, mas buscaremos enfatizar aqui que o encontro emulsivo se potencializa como aderência precária.

A visão é "ausentar de mim mesmo"; o olhar não decifra, não pensa, "não interpreta as coisas visíveis, mas as apalpa e as esposa", escreve MERLEAU-PONTY (2013: 130). Se para nós "ver algo" muitas vezes se caracteriza sob o signo do "possuir algo", é importante reiterar que o olhar não se apropria do visível, apenas dele se aproxima[34]. E, no jogo da reversibilidade, são mesmo as coisas que olham, atravessam e sepultam aquele que vê – donde a criação artística entendida sob o signo daquela tentativa de submergir.

Numa emulsão química, por estarem em menor ou maior quantidade, os líquidos formam a fase dispersa ou contínua, respectivamente: em uma emulsão de óleo em água (O/A), o óleo é a fase dispersa e a água, contínua, enquanto em uma emulsão água em óleo (A/O) ocorre o inverso.

Tentaremos aqui articular um entendimento acerca do jogo do visível-invisível, apropriando-nos da ideia de emulsão química. Inicialmente, como o invisível só se insinua por meio do visível, já se compreende que, na emulsão visível-invisível, o invisível é sempre a fase dispersa e o visível, a fase contínua.

---

34 "Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo." (MERLEAU-PONTY, 2013: 19) Igualmente, MONDZAIN (2015) caracteriza o "homo spectator" segundo um distanciamento irredutível em relação a si mesmo, dada a impossibilidade de se ver a não ser pela via mediadora da imagem. O espectador, pelo menos no teatro que se enfoca aqui, é desapossado de si, é objetivado como o pintor que tenta emergir, mas não é "despojado de seu desejo", não é tratado como uma "massa indistinta"; ao que voltaremos.

A heterogeneidade da emulsão estabilizada – invisível a olho nu – pode ser percebida microscopicamente, como apontamos. Agora, ao articular essa ideia de uma emulsão visível-invisível, seria o caso então de começar enfatizando uma aproximação físico-óptica sutilizada ou superaguçada para sondar o invisível? Sutilização ou superaguçamento que se dariam em que termos?

Ao abordar a noção de contemporâneo a partir da necessidade de perceber a escuridão do presente – em oposição a luz ofuscante da época –, Giorgio AGAMBEN escreve:

> Os neurofisiologistas nos dizem que a ausência de luz desinibe uma série de células periféricas da retina, ditas precisamente *off-cells*, que entram em atividade e produzem aquela espécie particular de visão que chamamos o escuro. O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não-visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina. (2009: 63)

Trata-se de uma escuridão relativa, como no barroco descrito por WÖLFFLIN (2000); igualmente se trata aqui de um invisível que não é privativo: por isso o visível se põe em luta com o invisível, mas não é contraditório a ele. Agora, se é possível dizer que a luta do visível com o invisível consiste numa emulsão, esse processo da retina descrito por Agamben, por meio dessas *off-cell*, tem propriamente um efeito emulsificante. A escuridão a que é exposta o olho – tal como o corpo às curvas – tende, de início, a desestabilizar a emulsão visível-invisível (no início a escuridão é breu denso), em reação ao qual as tais células periféricas são aguçadas e entram em atividade, favorecendo, por fim, a estabilidade da emulsão (começo a distinguir algo em meio ao às sombras).

Na poética cênica do *Club Noir* – em que o diretor Roberto Alvim trabalha com o que chama de "desenhos de escuridão" – está em jogo uma visão emulsiva dessa ordem, como esmiuçaremos adiante. Esse processo retiniano abre um campo de atuação micro-perceptivo em que a visão se aguça e produz deslocamentos num plano que postulamos aqui extrapolar a visão no sentido físico-óptico. Operar em um campo que exige o aguçamento de uma capacidade micro-perceptiva resulta uma operação propícia para criar um plano emulsivo. No entanto, tal como na cebola-butoh descrita por Endo, não adianta descascar, descascar, diminuindo-a de tamanho: dentro não há nada. A percepção microscópica de uma emulsão pertence ao plano de organização das formas e, na emulsão, trata-se antes de tudo de dar relevo ao plano de composição, instituição-destruição das formas tendo em vista a captação de forças que

sobrevivem a sua destruição, como vimos com Artaud. Nesses termos, a emulsão visível-invisível não pode ser reduzida a um plano da atuação micro-perceptiva da retina, embora seu plano possa certamente ser aberto por meio do trabalho micro-perceptivo[35].

Desse modo, o que se desenvolve se declina a partir do conceito de emulsão da química, mas apenas na medida em que está em relevo as relações entre os termos; a emulsão que destacamos aqui não envolve a mesma consideração da relação entre substância e atributos, como na química. Uma emulsão é um agenciamento molecular e o seu plano de organização não preexiste a sua instauração. Emulsão, como agenciamento, não se dá como mera diferença de velocidades aproximadas, mas acontece por meio de uma composição de velocidades (composição imanente). Reduzir a emulsão visível-invisível à visão físico-óptica significa condicionar a tirania do plano de organização, como se a emulsão fosse sobrecodificada, dopada de fatores emulsificantes que a fazem perpetuar: emulsão embalsamada (ou idolatria). Pode-se dizer, pois, que, conforme é tratada aqui, emulsão é diametralmente oposta ao mito da impermeabilidade, na mesma medida em que está ligada a um olhar eutanásico para a metamorfose. Ao fim e ao cabo, emulsões são precárias, não se produzem por espontaneísmo, tampouco comportam possibilidade de perpetuação ou purificação: os termos resultantes da sua desestabilização não voltam exatamente à constituição anterior. Vamos dar um passo atrás e tentar caracterizar propriamente essa emulsão visível-invisível.

Enjoo de movimento que sentimos nas estradas sinuosas; instante de embriaguez de crianças que rodam até ficarem com tontura – embriaguez condicionada pelo movimento rotacional dos líquidos no interior do ouvido interno que continuam rodando e fazem o cérebro entender que o corpo continua girando. Detalhes, como esses – a respeito dos distúrbios perceptivos provenientes da estesiologia[36] – valem apenas como indicação de quanto, partindo do corpo, os nossos ideais de controle e intencionalidade sempre terminam por nos escapa[37]. Trata-se, pois, de uma visão que se faz do meio das coisas, pois o vidente está deveras atravessado,

35 Embora seja necessário enfatizar a irredutibilidade da emulsão visível-invisível à visão retiniana, observa-se que a delicadeza-aguçamento das micro-percepções resultam como algo crucial: é esse talvez um modo privilegiado para ocasionar a precipitação do invisível. Isso pode ser relacionado com o que DELEUZE chama de "acontecimento", sobre o qual ele escreve: "fazer um acontecimento, por menor que seja, a coisa mais delicada do mundo, o contrário de fazer um drama, ou de fazer uma história. Amar os que são assim: quando entram em um lugar, não são pessoas, caracteres ou sujeitos, são uma variação atmosférica, uma mudança de cor, uma molécula imperceptível, uma população discreta, uma bruma ou névoa". (1998: 54) Amar no visível o que por meio dele se insinua do invisível, daí a importância das micro-percepções. Além disso, talvez não seja forçar a letra, dizer que, tal como no supliciado de Artaud, podemos ter nesses "acontecimentos" um parâmetro para abordar o trabalho de ator para além da noção de personagem e, ao cabo, de sujeito. Nesse sentido, como veremos, na poética cênica do Club Noir, fala-se de "modos de subjetivação" para substituir a noção de personagem; enquanto na poética da SRS fala-se em "figura".

36 Podemos sugerir a partir daqui que a estética "falha" quando em alguma medida se intersecciona com a estesiologia; o que faz lembrar de Bataille que propõe a sobreposição da "estética" por uma "extética", enfatizando certa noção de "êxtase". (DIDI-HUBERMAN, 2015)

imerso, sepultado: “o corpo visível, através de um trabalho sobre si mesmo, organiza o oco de onde se fará uma visão.” (MERLEAU-PONTY, 1964:193)

Nessa direção, MERLEAU-PONTY argumenta que o corpo é senciente-sensível, ao mesmo tempo visto e visível: “imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo” (2013: 19). A visão, como abertura, como traço de organização precário, a partir daquele oco, condiciona o fato de que sou pego naquilo que vejo.[38] Disso resulta uma reversibilidade entre o que se sente e o que é sentido, o que embaralha o que entendemos como atividade e passividade em nossa experiência do mundo. Assim, vale tratar disso em termos de emulsão porque o imbricamento vidente-visível nunca se consuma como mistura homogênea; porque, como escreve MERLEAU-PONTY, “o mundo visto não está 'em' meu corpo e meu corpo não está 'no' mundo visível em última instância: carne aplicada à outra carne, o mundo não a envolve nem é por ela envolvido” (2007: 137). Aderência sem homogeneidade.

O visível tem um forro de invisível, nos diz Merleau-Ponty, e nisso consiste a contraparte da emulsão vidente-visível. O visível é uma negociação com o invisível (pregnância do não-ser no ser). Se o visível presentifica uma ausência, essa presentificação não se aproxima da compreensão semiótica em que a relação com o ausente instaura um jogo de substituição[39]. A emulsão vidente-visível condiciona o que Merleau-Ponty chama de “intercorporeidade”, como um cruzamento que se opera entre meu corpo e os outros corpos, de modo que esse cruzamento me faz vislumbrar indiretamente a parte invisível ou silenciosa do meu próprio corpo. (DESCHAMPS: 1995). A partir dessa “intercorporeidade”, revela-se que há uma comunidade entre a emulsão vidente-visível e a visível-invisível.

Nesse jogo precário da emulsão, à primeira vista, podemos evocar a nosso favor – como uma tábua de salvação – os fatores emulsificantes do vivido, como quando olho para fora do carro ou quando me habituo aos solavancos das curvas ao longo dos anos. Sabemos igualmente

---

37 “Quando, partindo do corpo, eu me pergunto como ele se faz vidente, quando examino a região crítica do corpo estesiológico, tudo se passa […] como se o corpo visível restasse inacabado, aberto, como se a fisiologia da visão não fosse capaz de fechar o funcionamento nervoso sobre si mesmo, os movimentos de fixação, de convergência, estando suspensos ao acontecimento de um mundo visível do qual eles supostamente forneceriam a explicação.” (MERLEAU-PONTY, 2007: 142)

38 “Aquele que vê está pego naquilo que ele vê, é ainda ele mesmo que ele vê [...]; e pela mesma razão, a visão que ele exerce, ele é submetido também pelas coisas [...] ver e ser visto são recíprocos e não sabemos mais quem vê e quem é visto” (MERLEAU-PONTY, 2007: 198).

39 Nessa direção, Patrick Vauday escreve: “uma imagem não é necessariamente representativa ou figurativa, ela pode não corresponder a seu modelo ou mesmo não ter modelo nenhum, pois, ao contrário, é ela que fornecerá um modelo, dando figura àquilo que é invisível, o divino, por exemplo.” (VAUDAY, 2002: 33) Ao cabo, vale observar que estamos aqui num campo em que se opera a reversão do platonismo, explorando “as potências do falso”, no sentido deleuziano.

que o movimento marítimo causa náuseas, mas os marinheiros, por tão habituados ao mar, costumam sentir enjoo quando descem à terra firme. O *habitus* do corpo vivido tem efeito emulsificante diante dos fatores que ameaçam desestabilizar a emulsão em que consiste a vida. Donde cabe perguntar em que medida e sentido dar enfoque a esse corpo vivido emulsificante determina o que chamamos de emulsão visível-invisível. É "emprestando seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura", afirma MERLEAU-PONTY (2004: 19). Cabe, pois, entendermos se seria o corpo vivido que o pintor "empresta ao mundo"!?

"Quando vemos um osso quebrado, um pedaço de carne de animal, um galho de planta, só aparece aí a desordem […], a menos que um excelente anatomista os olhe" (LEIBNIZ, *Teodiceia*, § 134). Digamos que esse excelente anatomista suposto por Leibniz encerra no seu corpo vivido uma agudeza de olhar para compor, metonimicamente, a imagem do corpo: ele possui um olhar que completa as ausências da figura corporal (gestalt). Podemos pensar aqui em uma anamorfose em que é necessário se localizar num ponto de vista qualificado e exato para conseguir visualizar a figura. Seguindo nessa direção, é como se o "corpo vivido" do excelente anatomista fosse o ponto de vista privilegiado para figurar a totalidade do corpo; o ponto de vista, nesse sentido, revela-se como uma potência de ordenação, como "segredo das coisas, foco, criptografia, determinação do indeterminado" (DELEUZE, 1991: 39).

Basta ao longo do tempo se habituar com os movimentos para que as curvas deixem de causar enjoo; basta ser anatomista para reconhecer a que corpo pertence um fragmento de carne isolado. No entanto, é importante para o que perseguimos aqui que se observe, como afirma DELEUZE, que "não é o ponto de vista que varia com o sujeito, pelo menos não em primeiro lugar; ao contrário, o ponto de vista é a condição sob a qual um eventual sujeito apreende uma variação" (1991: 37). À vista disso, caberia talvez reformular, dizendo então que é preciso também não sentir enjoo para se habituar ao movimento das curvas; ou que basta identificar o corpo a partir de suas partes para colocar-se no ponto de vista de um anatomista excelente[40].

Mas como o corpo pode se habitar com o sacolejar das curvas a não ser fugindo do enjoo e gradativamente se habituando ao sacolejar das curvas? Afirmando-se, "em um mundo do

40 Vale insistir que se trata de operar com uma zona de indiferenciação ou indiscernibilidade, a partir qual se sai para se constituir um plano de organização diferenciador (forma, sujeito, fronteira, profissão, etc). Nesse sentido, o ponto de vista, como ponto precário de organização, envolve sempre "inflexão", no sentido de uma "virtualidade que só existe atualmente na alma que a envolve." (DELEUZE, 1991: 41) É um virtual que só existe pela sua atualização, de modo que não está em jogo um "ponto físico" exatamente, mas a sua habitação ou "inclusão": "aquilo que inclui no sentido de ato acabado não é o sítio ou o lugar, não é o ponto de vista, mas aquilo que permanece no ponto de vista, aquilo que ocupa o ponto de vista e sem o qual o ponto de vista não seria." (DELEUZE, 1991: 40)

infinito […] que perdeu todo o centro, a importância de substituir o centro enfraquecido pelo ponto de vista" (DELEUZE, 1991: 39); ao cabo, trata-se de um ponto de vista já não como a constituição de um corpo vivido a organizar a percepção de modo estável, mas como constituição de uma habitação precária e transitória, sempre por se fazer e refazer[41]. Imaginemos que tem a ver com criar um corpo que – sem dominar o enjoo nem sucumbir por completo às curvas – assuma a transitoriedade do passeio.

Para tornar talvez mais papável isso que vimos perseguindo, abordemos as considerações que o crítico David SYLVESTER (2006) faz a respeito das pinturas de Paul Klee. Ao contrário da anamorfose ou da perspectiva linear, esse crítico entende que nas obras desse artista – ele dá relevo ao "Klee tardio", pós-1933 – não há um ponto focal: "não podem ser vistos por um olho estático. […] O olho não pode repousar: precisa se deixar arrastar do centro para encontrar um ponto onde possa entrar na composição – geralmente há muitos desses pontos, sobretudo perto da borda." (SYLVESTER, 2006: 43) Nessas pinturas de Klee, o tempo deixa de ser mecânico, o plano da tela funciona ativamente[42]. Sylvester afirma que tais pinturas exigem um "olho errante", que vá flanando pelo quadro, e ainda complementa que, se existem esses pontos que sobressaem, não são pontos de chegada, mas de partida, cuja "predominância é efêmera". O crítico esclarece que a ausência de ponto focal – diferente do que costuma acontecer em tapeçarias góticas ou em obras de Miró, por exemplo, que também não têm ponto focal – não faz os quadros de Klee serem apreendidos como uma soma de partes, ou seja, a ausência de ponto focal "não impede o espectador de contemplá-lo como um todo ordenado" (id.: 49) – o que também é possível observar nas pinturas de Jackson Pollock. Até aqui, à primeira vista, podemos ter a impressão de que estamos próximos daquele olhar do excelente anatomista.

Sylvester flagra, em Klee, uma "jornada do olho" que percorre a tela, a partir desses "pontos de entrada". Segundo o crítico inglês, o espectador se detém em um signo do quadro, o qual indica a direção a ser tomada, prosseguindo numa errância ao longo do quadro. Mas o que resulta crucial é que, nessa jornada, ao retornar a um signo que já visitara anteriormente, segundo

41 Nesse sentido, pode-se indicar aqui a distinção que Deleuze faz entre percepção e percepto, destacando que os perceptos extrapolam o sujeito da percepção e por isso não podem ser organizados por ele: "Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido." (DELEUZE, 1992: 213)

42 Vale para as pinturas de Klee o que escreve Oiticica, nesse sentido, falando de obras que extrapolam o que chama de "pintura de representação": "O tempo então era simplesmente mecânico: o tempo de uma figura a outra ou o da relação desta com o espaço em perspectiva. [...] Ora, desde que o plano da tela passou a funcionar ativamente, era preciso que o sentido do tempo entrasse como principal fator novo da não-representação. […] O homem vive as polaridades de seu próprio destino cósmico. Ele não é metafísico, somente, e sim, cósmico, o começo e o fim." (OITICICA, 1986: 47)

SYLVESTER, o espectador descobre que "este agora significa algo diferente do que significava quando fora abordado numa outra direção" (2006: 48). Aqui se evidencia, pois, que não está em jogo a relação matérias-formas ou substâncias-atributos, mas a relação matérias-forças.

Diante disso, se pudermos, por analogia, associar tal jornada errante do olho pela pintura de Klee àquela viagem por uma estrada sinuosa, já se sugere que o efeito emulsificante do corpo vivido não demonstra o mesmo funcionamento aqui. No quadro, cada signo opera de modo diferente a depender de como chegamos a ele, o que desestabiliza o efeito emulsificante do vivido ou o olhar qualificado do excelente anatomista; assim, somos levamos a pensar que no quadro o plano de organização não preexiste ao plano de composição[43].

SYLVESTER escreve também que, "no caso de um Klee, o relacionamento entre nós e a pintura é recíproco: pisamos numa pedra solta, ela despenca sob nossos pés e ficamos dependurados, balançando no ar. Fazemos parte do quadro, assim como fazemos parte do mar quando vamos nadar." (2006: 45) Temos aqui um exemplo de relação emulsiva que se desencadeia a partir do olhar onde se vislumbra que o modo como somos implicados não restringe essa emulsão ao visível. Todo o corpo está implicado e não há prerrogativa ao corpo vivido, que de modo geral opera num sentido emulsificante. Trata-se antes de um corpo emulsivo e precário, sempre por se fazer, na esteira do corpo impossível a que Artaud denominou "corpo-sem-órgãos".

A partir do desenvolvimento dessa noção por Deleuze, sabemos que o corpo-sem-órgãos não é um corpo desprovido de órgãos, mas antes se define "pela presença temporária e provisória dos órgãos indeterminados" (DELEUZE, 2007: 54). Nessa direção, o corpo-sem-órgãos se constitui segundo a precariedade e transitoriedade das funções, como se o organismo, enquanto sistema de funcionalidades, se desfizesse em favor do corpo: um corpo diante de cujas partes nem mesmo aquele excelente anatomista seria capaz de decifrar, pois não é um corpo dócil cujas coordenadas possam ser decifradas. É um corpo a se fazer e refazer, indo e voltando a um plano

43 Sylvester entende que as pinturas de Klee se desenvolvem no tempo, não no sentido de que a pintura, ao ser olhada e percorrida, vai gradativamente revelando sua estrutura, como num quadro cubista, mas no sentido de que é a própria estrutura da pintura que muda a cada ponto de vista: "qualquer que seja o ponto em que o espectador se encontre, uma nova estrutura total é estabelecida, e, uma vez que a composição da pintura o impele a se mover de ponto a ponto, dá-se o estabelecimento sucessivo de diversas estruturas." (SYLVESTER, 2006: 52) Analogicamente, digamos que, diante de uma anamorfose, é como se não houvesse um ponto de vista qualificado para se decifrar a imagem, mas a cada ponto a imagem fosse "decifrada" de modo distinto; ao cabo, não se trata de decifração ou interpretação, mas de instaurações sucessivas de sensações, sem hierarquização estável.

em que não se reconhecem especificidades duradouras: "o que é boca em determinado nível se torna ânus em outro, ou no mesmo nível, sob a ação de outras forças" (DELEUZE, 2007: 55).[44]

Então, podemos dizer que a visão emulsiva não se reduz à visão óptico-física, pois todo o corpo está implicado ("fazemos parte do quadro"), como também concluir que esse corpo não se reduz ao corpo vivido. Este, como foi observado, tem um efeito emulsificante, e se trata de destacar aqui a potência da relação emulsiva e não emulsificante; o efeito emulsificante do vivido impõe uma tirania do plano de organização das formas[45], o que equivale à idolatria, a uma tentativa de embalsamar a emulsão. Assim, o enjoo nas curvas resulta facilmente contornável pela habituação do corpo vivido e a visão emulsiva só poderia ser descrita por um distúrbio a que o corpo vivido não fosse capaz de se habituar.

---

44 Quando Artaud fala da pintura de Van Gogh, vislumbramos um plano emulsivo em que, desfuncionalizados, os orgãos corporais confundem as percepções, em direção ao percepto do acontecimento: "não há flagelo da fome, nem epidemia, erupção vulcânica, terremoto, nem guerra, que excite as mônadas do ar, que torça o pescoço da figura feroz de fogo-fátuo, o destino nevrótico das coisas, como uma pintura de Van Gogh – trazida à luz, exposta à própria visão, ao ouvido, ao tato, ao cheiro, nas paredes de uma exposição – enfim lançada de novo na atualidade corrente, reintroduzida na circulação" (ARTAUD, 2003: 46).

45 Abordando a literatura, Deleuze aponta a importância de ir além desse plano de organização: "Nathalie Sarraute fazia uma distinção bem importante quando opunha à organização das formas e ao desenvolvimento dos personagens ou caracteres, esse plano bem diferente percorrido pelas partículas de uma matéria desconhecida, 'e que, qual gotas de mercúrio, tendem continuamente, através dos envelopes que as separam, a se juntar e a se misturar em uma massa comum'." (DELEUZE, 1998: 99) O que chamamos emulsão pode ser bem observado nessa diferenciação feita por Sarraute: trata-se sempre de um agenciamento molecular, em que o crucial não é o equilíbrio das massas, mas as forças que criam comunidades ou planos de aderência segundo as quais a massas podem ser agenciadas e postas em fluxos.

1.2.3 Visão Emulsiva

Foi diante da pintura *As Idiotas* (1991), de Iberê Camargo, que de forma mais contundente experienciei ser avassalado por uma composição pictórica. A pintura, em grande dimensão, apresenta duas figuras espectrais, geminadas às que aparecerem na série *Tudo te é falso e inútil,* também dessa época que antecede a morte do pintor. Uma das figuras está sentada e a outra está sustentando uma bicicleta, ambas sorriem com certa parvoíce; o que faz lembrar o que escreve Deleuze acerca das figuras de Francis Bacon: "insistência de um sorriso além do rosto e sob o rosto" (2007: 57).



| *As Idiotas* (1991), Iberê Camargo |

A pintura é de um azul-escuro quase monocromático, posto na tela de maneira energética, com algumas manchas escuras e regiões de cores quentes na parte inferior. A contundência dessa obra se me apresentou como que por um certo "peso" ou densidade das duas figuras que, confundindo-se com o fundo, parecem ter suas silhuetas delineadas por trás de uma membrana fina, num azul um pouco mais claro que o fundo: principalmente os rostos acumulados de

manchas brancas e linhas, no feitio de nervuras, configuram-se num pequeno vórtice pictórico, onde a membrana ameaça romper. Ambas figuras parecem muito pesadas: a que está sentada principalmente, mas a outra com a bicicleta também não revela grande dinamismo – a não ser justamente pela cabeça-sorriso que parece se projetar para fora do corpo ou para fora da tela.

A composição em azul-escuro e as duas figuras delineadas em tom mais claro, quase prata, podem sugerir uma ambientação noturna e certa luminosidade lunar. No entanto, talvez não se trate tanto da noite como entidade oposta ao dia, mas de uma condensação silenciosa de efusão, um estado vibrante dotado de certa densidade crepuscular que não prefigura as trevas. "Perdidos entre tagarelas, em uma noite em que não podemos senão odiar a aparência de luz que vem das tagarelices" (BATAILLE, *apud* FOUCAULT, 2009: 38). Trata-se possivelmente de uma noite como essa que descreve Bataille: a noite é o estado natural dos seres, digamos, e por isso não se opõe ao dia, mas à "aparência de luz" constitutiva de certa tagarelice radiante.

A propósito, o caráter expressionista de Iberê Camargo não se traduz numa gestualidade tagarela, principalmente na produção dos anos 90. Há sim vibração vertiginosa, na composição, mas densificada por uma presença excessiva. Não é um peso propriamente no sentido de uma gravidade em relação ao espaço, pois a cabeça-sorriso da figura sentada parece sugerir até uma trajetória ascendente, por exemplo. Peso como uma presença excessiva que se materializa por um empuxo pictórico, por assim dizer, concentrado nas cabeças-sorrisos: as figuras se projetam do fundo ao qual estão tragicamente integradas.

Mais do que nas obras dessa época que, em composições análogas, apresentam a pungente solidão de figuras isoladas, em *As Idiotas*, o espectador parece estar soberanamente implicado. A presença compartilhada das duas figuras talvez dê um tom menos melancólico, porém não menos doloroso e angustiante. É como se em silêncio as duas figuras quase fossem capazes de compartilhar uma alegria, alegria tola, fundida à condição mais miserável. Digamos que, se se tratasse de uma narrativa, a figura com a bicicleta estaria chegando aonde a outra está sentada. No entanto, a exuberância pictórica da composição do sorriso, acumulado de manchas-nervuras claras, orienta um movimento de projeção da figura em relação ao fundo, resultando que não há tanto uma chegada, mas uma projeção em direção do espectador.

O aspecto pictórico e o lastro figurativo parecem operar de modo contrastante. Figura e fundo se integram não porque a primeira estaria supostamente estática em relação a um fundo

estável, mas porque ambos condensam um mesmo gradiente de forças moventes. Não existem as forças do mundo e as forças das figuras, mas um atravessamento incessante entre elas. O tom mais claro das figuras é menos uma luz que incide do que uma qualidade diáfana que as fazem ser atravessadas e paradoxalmente recortadas: parece que sou capaz de ver atrás delas, mas, ao mesmo tempo, elas parecem vir para fora da tela, sendo puxadas principalmente pelo mencionado redemoinho pictórico das cabeças-sorrisos.

O meu olhar lançado em relação a essas duas figuras perfaz uma implicação triangular: como espectador, digamos que estou chegando, como fosse um duplo da figura com a bicicleta, que entra no espaço daquela que está sentada. Porém, minha chegada é demasiado solidificada, pois, tal como elas, me encontro arraigado em relação ao espaço onde estou. Minha visão e meu corpo parecem, assim, encerrados na rigidez inescrutável do que tenho por detrás dos olhos. Mas, algo do meu corpo se insinua como possibilidade de vazar essa rigidez, por meio desse olhar lançado.

De todo modo, *As Idiotas* é uma obra que especialmente faz experienciar uma inquietação no olhar que não consegue "se acomodar sobre a imagem ou sobre a pintura, ele vai de um ao outro ou antes ele vê um no outro" (VAUDAY, 2002: 27). A partir do que abordamos, é possível observar que nas pinturas de Iberê dessa época pode-se observar privilegiadamente o que Patrick VAUDAY denomina "espaço imaginal" ou "imagem pictural":

> O espaço imaginal é o espaço de indeterminação próprio à pintura em que o fundo torna-se forma, a superfície, signo, [...] em que a matéria torna-se matriz de imprevisíveis agenciamentos. A imagem pictural não é nem o assunto da pintura nem o objeto-pintura, ela é o percurso entre os dois, o trajeto e o meio onde se formam as figuras mais ou menos estáveis. (2002: 30-31)

Não se trata do império de um sentido representacional, seja alegórico ou imaginário, nem o império daquela qualidade pictórica da pintura que se volta para a pesquisa sobre suas propriedades e invariantes constitutivas (Greenberg), o que a levaria a "encontrar senão sua própria ausência" (VAUDAY, 2002: 24). Essa noção de "espaço imaginal" é um entre-dois, uma zona intersticial[46] em que a imagem não é nem transitiva (apontando uma verdade) nem

46 André PARENTE, retomando ideias de Raymond Bellour, faz a seguinte consideração que é esclarecedora do ponto em questão: "todo o problema da passagem entre imagens remete, em última instância, ao pensamento que faz do mundo uma imagem analogizável (representação) ou faz do mundo uma imagem que é pura alteridade (presentificação). […] Se a imagem é tida como verdadeira pela visão, é porque ela é analogizável pelo espírito (analogia mental). Se a imagem se libera da analogia, é porque o que pensa nela, e por ela, é um puro interstício como sua possibilidade de se metamorfosear (passar entre)." (1993: 11)

intransitiva (apontando um deleite solipsista da abstração), mas uma oscilação metamorfoseante e sempre revogável. Tal zona intersticial é o campo de operação do que chamamos aqui de visão emulsiva.

Esse percurso de um ao outro – do fundo à figura e vice-versa, do meu corpo ao corpo da pintura e vice-versa – determina a visão emulsiva, caracterizada por aquela sensação oscilatória que tentamos descrever no contato com a pintura de Iberê Camargo.

A noção de "espaço imaginal" aplicada à pintura guarda analogias com o que Erika Fischer-Lichte chama de "multiestabilidade perceptiva" (FISCHER-LICHTE, 2013).[47] Referindo-se à peça *Giulio Cesare* (1998), da Societas Raffaelo Sanzio, a teórica mostra que é uma percepção multi-estável que se põe em operação diante do procedimento de encenação de Romeo Castellucci ao utilizar, por exemplo,um ator com laringectomia para o personagem de Marco Antônio. Tal procedimento dirige a atenção do espectador para a compleição física do ator, ocasionando um "desaparecimento temporário da figura dramática", tal como o vórtice pictórico das cabeça-sorrisos da pintura de Iberê arrastam a atenção temporariamente para a materialidade da pintura. Há uma oscilação entre a percepção do "corpo fenomenal" e o "corpo semiótico"[48], ou um vai-e-vem da percepção entre o que Fischer-Lichte diferencia como "ordem de presença" e a "ordem de representação":

> Quanto mais frequentemente o deslocamento aparece, mais o sujeito perceptor torna-se um viajante errando entre dois mundos, entre duas ordens de percepção. Neste processo, ele toma progressivamente consciência da impossibilidade de controlar essa passagem. [...] O deslocamento se opera espontaneamente e o propulsiona para um estado entre as duas ordens sem que ele queira ou possa impedi-lo. Neste ponto, o sujeito perceptor sente sua própria percepção como emergente, independentemente de sua vontade e de seu controle, escapando à sua responsabilidade mas sempre exercida conscientemente. (FISCHER-LICHTE, 2013: 22)

Essa "percepção emergente" consiste, em termos deleuzianos, na passagem da percepção ao percepto, pois extrapola a vontade e o controle do espectador e, ao cabo, "excedem qualquer vivido". No entanto, cabe objetar que essa percepção que "escapa à responsabilidade" do

---

47 "Uma multiestabilidade perceptiva como acontece em casos em que a percepção se desloca entre a figura e o solo (por exemplo, entre um rosto e um vaso) ou entre duas figuras (por exemplo, entre um bico de pato e uma cabeça de lebre)." (FISCHER-LICHTE, 2013: 19)

48 A esse respeito, Erika FISCHER-LICHTE escreve: "o corpo fenomenológico do performer e do espectador são a base existencial de todo tipo de performance. […] Não são ideias, conceitos, sentidos que são examinados em primeiro lugar, a fim de trazer à vista o caráter performativo da cultura, mas os corpos fenomenológicos particulares." No entanto, a seguir, ela explica que "o corpo fenomenológico quase sempre aparece, ao mesmo tempo, como corpo semiótico", porque o espectador não sente apenas "o outro em sua corporeidade fenomenológica, mas ao mesmo tempo põe a questão sobre o que aquilo significa." (sem data: 6-7).

espectador possivelmente não se exerce de um modo plenamente consciente. Embora envolva etapas conscientes, postulamos aqui que se trata de um processo que transborda o que costumamos chamar de consciência[49].

A visão emulsiva de que tratamos aqui é de fato uma "percepção emergente", cabendo reiterar que esse exceder à vontade e ao controle do "sujeito perceptor" implica uma imbricação entre o que olha e o que é visto. Donde se deduz que não é só entre as duas ordens de percepção que se dá a viagem desse sujeito perceptor, mas ao longo numa zona de indiscernibilidade em que a visão seria como o catalisador de uma aderência emulsiva que implica todo o corpo; ao cabo, virtualmente não há sujeito da percepção, pois atividade e passividade são reversíveis. Se fosse apenas viagem entre duas ordens perceptivas, estaríamos mais próximos dos distúrbios da estesiologia em que também não temos pleno controle e a que, como vimos, a emulsão visível-invisível não pode ser reduzida.

Digamos que uma visão emulsiva pode principiar dessa oscilação visual entre duas ordens. No entanto, a zona de indiscernibilidade é um afluxo de multiplicidades instáveis, de modo que, soberanamente implicado pela obra, não sou capaz de distinguir, senão *a posteriori*, se algo é corpo do ator ou personagem, se é fundo ou figura. Trata-se de um "bloco de sensação" que desestabiliza o plano de organização das formas bem como o que se costuma chamar de "consciência". Se fôssemos nos ater aos termos, no lugar de "multiestabilidade", poderíamos utilizar talvez "multi-instabilidade", "multi-oscilação" ou alguma outra ideia que não capture a visão emulsiva numa oscilação estrutural, entre duas ordens, como a anamorfose faz com um ponto de vista qualificado e não-qualificado. Trata-se de um plano de variação perceptivo subordinado às forças, onde as formas resultam como destinos ou sintomas, nunca como fatores predeterminantes.

O procedimento de encenação de colocar corpos anômalos desempenhando determinado personagem, como encontramos em várias peças da Societas Raffaello Sanzio, funciona como uma camada anti-diegética que se acopla ao plano diegético, tal como um movimento de luz que

---

49 Sobre essa questão aplicada à pintura, lemos: "a complexidade de toda obra de arte, mesmo simples, ultrapassa, de longe, os poderes da atenção consciente, que, com sua focalização pontual, não pode abarcar senão uma coisa por vez. Só a indiferenciação extrema da visão inconsciente pode varrer suas complexidades. Ela pode as abarcar com um só golpe de vista não focalizado, e tratar com igual imparcialidade a figura e o fundo" (EHRENZWEIG, *apud* VAUDAY, 2002: 30) Aqui se dimensiona bem o transbordamento de uma visão consciente. Mesmo em Merleau-Ponty, parece se sugerir um campo de percepção não-consciente, como no exemplo usado por ele da mulher na rua que percebe a sua "nuca queimar" com um olhar atrás dela ou quando fala de uma percepção envolvida em processos telepáticos. (MERLEAU-PONTY, 1999) Ao cabo, inconsciente aqui como algo sempre a se fazer, inconsciente como usina e nunca como algo já feito, num plano prévio de obscenidade que precisa ser trazido à cena e interpretado.

enfatiza a narrativa, mas não se justifica no interior dela. Esse procedimento de colocar determinado corpo anômalo em relação a um personagem resulta para o espectador como uma abertura à multiplicidade de sensações, operando apenas com ruínas de diegese, podemos dizer, mas não como numa chave propriamente "incognoscível"[50]. O crucial no procedimento como aponta Fischer-Lichte é uma "irritação da percepção"; e portanto é não estabilizar o entendimento dessa relação entre corpo e personagem, como se houvesse um código a decifrar. Apesar disso, posso, como espectador, traçar vínculos possíveis entre o corpo fenomenal e o corpo semiótico: um ator com um braço atrofiado desempenhando o papel de Caim me permite traçar relações analóticas em relação à história bíblica, o que sugere o esteio de uma carnalidade que em certos casos encontra lastro dramatúrgico. Se o ponto crucial certamente não é esse, não se pode deixar de destacar a existência, em alguns casos, desse um "álibi" figurativo, ainda que precário ou em ruínas[51].

Esse acoplamento carnal – na ordem da representação –, que se dá entre diegese e anti-diegese, no caso de peças da Societas com esse procedimento, favorece a oscilação perceptiva entre a ordem da representação e a ordem da presença. No entanto, tal acoplamento ocorre no plano de organização das formas e a visão emulsiva que estamos tentando caracterizar aqui pode ser disparada por meio dessa oscilação, mas extrapola o caráter propriamente perceptual, tal como a metamorfose vai além do plano de organização formal. Por isso é que falamos de uma emulsão visível-invisível e não apenas de uma emulsão vidente-visível.

Do que abordamos acerca da emulsão visível-invisível, já se compreende que uma visão emulsiva não se restringe ao aspecto físico-óptico da retina, tampouco ao corpo vivido ou à carne num sentido orgânico. A carne é o "termômetro do devir", mas – sabendo que toda captação de forças em última instância diz respeito a forças cósmicas – é preciso observar que organicamente a carne é "tenra demais". "A carne não é a sensação, mesmo se participa da sua revelação" (DELEUZE, 1992: 231). A visão emulsiva é uma visão que se faz do meio das coisas, como queria

50 Nesse sentido, divergimos do brilhante professor e crítico Luis Fernando RAMOS (2015)

51 "Mesmo em uma representação que não estabelece, deliberadamente, uma relação entre o corpo dos atores e os personagens dramáticos ficcionais tal como figuram no programa, alguns espectadores perceberão os atores, ao menos de tempos em tempos, como personagens dramáticos. E numa encenação que obedece ao realismo psicológico, alguns vão, por vezes, fixar sua atenção no corpo fenomenal do ator e em suas características particulares." (FISCHER-LICHTE, 2013: 19-20) Da mesma forma, mesmo numa pintura predominantemente figurativa, sempre é possível haver, em algum nível, aquela oscilação do "espaço imaginal" entre o assunto da pintura e o objeto-pintura; o que não significa que em algumas em especial, como na referida obra de Iberê Camargo, esse "entre-dois" do espaço imaginal não esteja posta em relevo.

Merleau-Ponty, mas se faz como uma sensação oscilatória da qual o corpo vivido participa, mas não consegue estabilizar.

Assim, a visão emulsiva pode se processar a partir de micropercepções ou de uma oscilação entre as duas ordens perceptivas, por exemplo. Digamos que ela é disparada a partir de um bloco de sensação visual que se instaura como uma ação efetiva sobre o sistema nervoso ("violência da sensação" está em primeiro plano em relação à "violência do espetáculo", para retomar os termos de Francis Bacon). Ao se efetivar no sistema nervoso, a sensação visual termina por implicar todo o corpo, não somente num sentido sinestésico que revelaria uma "unidade original dos sentidos", mas na medida em que o olho e o corpo, dando e recebendo a sensação, passam a ser desfuncionalizados, operando em uma zona de indeterminação para além do corpo vivido e seu sistema orgânico. É possível atingir, assim, um "excesso de presença" próprio à histeria, por meio da qual DELEUZE caracteriza a pintura:

> Ela [a pintura] se apodera do olho pelas cores e pelas linhas. Mas ela não trata o olho como um órgão fixo. Libertando da representação as linhas e as cores, ela liberta ao mesmo tempo o olho do seu pertencimento ao organismo: o olho se torna virtualmente o órgão indeterminado polivalente que vê o corpo-sem-órgãos. […] É a dupla definição da pintura: subjetivamente ela se apodera de seu olho, que deixa de ser orgânico para se tornar órgão polivalente e transitório; objetivamente, ela põe diante de nós a realidade de um corpo. (2007: 58-59)

A pintura, nesse devir histerizante, determina e é determinada soberanamente por uma realidade material do corpo, mas fugindo do organismo. É uma arte eminentemente encarnada, materializada, à diferença da música, por exemplo, que, segundo DELEUZE, "dá às entidades espirituais um corpo mais descarnado, desmaterizalizado" (2007: 61). Observamos que o teatro, como instauração bio-física presentificada, compartilha com a pintura algo dessa qualidade eminentemente material e encarnada. Desse modo, a performatividade visual que vamos tentar observar a seguir se daria por um processo de sutilização emulsiva do visível (micro-percepções, oscilações perceptivas etc), no entanto, sem se restringir a tais processos do visível, está sempre a caminho de um corpo virtual em que o olho se converte nesse "órgão indeterminado e polivalente", mais favorável a atravessar e ser atravessado pelas forças do invisível (devir-imperceptível).

1.2.4 Performatividade Visual

A palavra emulsão é proveniente do latim “emulgere”, verbo que significa “extrair o leite”. Por extensão, emulsivo é algo de onde se extrai leite, algo que verte, transborda: assim uma amêndoa pode ser dita “emulsiva”. O leite é um exemplo clássico de emulsão no sentido químico, tal como o sangue ou mesmo a carne.

Existe também o que é chamado de “emulsão fotográfica”, um composto fotossensível que é utilizado no processo tradicional de revelação fotográfica.

A hipótese de uma performatividade visual é levantada aqui a partir dessa noção de uma visão emulsiva[52]. A visão também pode ser emulsiva como uma amêndoa da qual extraímos leite? O que se extrai da visão para que ela seja emulsiva? A performatividade visual seria análoga à ação do composto fotossensível da emulsão fotográfica?

Na visão emulsiva, o olho – órgão transitório – virtualmente pode ser descrito como uma “população molecular, um povo de osciladores que são outras tantas forças de interação.” (DELEUZE-GUATARI, 1997: 159). É um órgão do qual se extrai primeiramente a sua função orgânica, de modo que o resultado não é um “leite visual”; é nesse sentido que Klee falava em tornar visível forças não-visuais. Assim, visão emulsiva envolve um agenciamento que atravessa a visão, mas que não se detém propriamente no visual, não se arregimenta dentro da visualidade.

A performatividade da visão emulsiva, portanto, concretiza-se para além do visual, no sentido daquela emulsão visível-invisível. Pode ser proveitoso abordar aqui, nesse sentido, a distinção feita por Josette Feral entre teatralidade e performance:

> A performance pode ser vista como um armazém fornecedor dos acessórios do simbólico, um depósito de significantes que estão todos fora do discurso estabelecido e por trás da cena da teatralidade. O teatro não pode utilizá-los como estão [nesse depósito], mas é a partir desses acessórios que o teatro se constitui. (FERAL, 1982:178)

A apropriação da ideia de emulsão traçada aqui se distancia da concepção de “armazém do simbólico”, se esse for entendido como um plano de organização preexistente ao plano de composição. Mas a articulação da teatralidade sendo assediada pela performance como aquilo

52 Aqui emulsivo e emulsificante não são sinônimos, tampouco são antônimos. Se ambos se referem a processos em que se criam aderências, o emulsivo é um agenciamento molecular que a aderência guarda em si a turbulência da deformação e a precariedade da metamorfose, enquanto o emulsificante tende a embalsamar a aderência, tornando-a molar, aberta à ditadura da sobrecodificação (sujeito, forma, história, etc), neutralizando o aspecto turbulento e precário da emulsão.

que está "fora do discurso estabelecido e por trás da cena" pode ser proveitoso à caracterização do jogo emulsivo, em que o visível é assediado pelo invisível. Na performatividade emulsiva, esse "por trás da cena" não é um obsceno já estabelecido que precisaria ser desvelado, da mesma maneira que não há uma dualidade entre dentro e fora, pois "dentro não há nada", como na cebola-butoh de Tadashi Endo. Há sempre devoração mútua e precária: emulsão.

Lançando mão a termos de Didi-Huberman – que desenvolve a noção de "semelhança informe" a partir de Bataille, como uma semelhança que não cessa de ser assediada pelo dessemelhante –, a visão emulsiva pode ser descrita como a visão que instaura "em sua morfogênese, um contato material, uma espécie de 'epidemia' de carne tornada aglutinação, aderência, enxerto, agregação" (DIDI-HUBERMAN, 2015: 154). Esse contato material condiciona uma agregação, uma aderência emulsiva que faz o olho ser olhado por aquilo que ele olha (atividade e passividade se confundem, como foi apontado) e, desse modo, resulte como órgão transitório, sem correspondência com a constância de uma função "visiva". A emulsão, nesse sentido, evolve uma monstruosidade, mas a abjeção do informe no plano molecular da emulsão não se reduz, digamos, a uma monstruosidade visível; donde seria possível, à maneira de Francis Bacon, distinguir uma "monstruosidade da sensação" e uma "monstruosidade do espetáculo". A visão emulsiva seria algo como uma teratologia da sensação, não apenas como o estudo de monstros pré ou pós-vitruvianos, mas monstruosidades que virtualmente atravessam o próprio corpo vitruviano, o nosso corpo que costumamos julgar proporcional, semelhante, "normal".

"A visão é algo que se *faz* mediante a pintura" (ARGAN, 1987: 18). Segundo Argan, seria essa visão que se faz mediante a pintura o principal legado dos impressionistas, que lograram, "isolar" a sensação. Nesse sentido, a saída do ateliê para pintar "no momento ativo de seu encontro com o fenômeno" (id.:*ibdem*) talvez possa ser vista como o germe de uma performatividade visual. No entanto, se é importante observar que tal visão que se efetua no ato da pintura – sem uma organização preexistente – abriu um vasto campo de atuação da arte moderna, talvez seja proveitoso lembrar do que Cézanne critica nos impressionistas, acusando-os "de permanecer em um estado confuso da sensação pelo modo com que tratam a cor" (DELEUZE, 2007: 171).

É como se faltasse ossatura e precisão, como se não bastasse apenas isolar a sensação por meio do visível. O que Deleuze chama de diagrama e Cézanne, de motivo é composto por

sensação e arcabouço. “Mesmo colorante, a sensação é efêmera e confusa” (id.:113). É por isso que o arcabouço é crucial no ponto de vista cezanneano, tanto quanto a sensação. “Não há mais matéria que encontraria na forma seu princípio de inteligibilidade correspondente” (DELEUZE-GUATTARRI, 1997: 159). Nesse sentido, trata-se de mobilizar pontos de emulsão entre arcabouço e sensação, em que a organização não seja preexistente (só o arcabouço também não basta), mas irrompa numa aderência com sensação, sensação encarnada. Assim, indo além da composição-decomposição da cor dos impressionistas, seria preciso, para Cézanne, por meio da pintura, captar forças que não são da ordem do visível, fazendo da sensação envolvida na pintura algo “duradouro”[53].

MERLEAU-PONTY, por sua vez, aponta que talvez os impressionistas, ao excluírem a linha prosaica da pintura, excluíram a linha de maneira geral (2013: 47). Esse filósofo indica que foi Matisse, em seus desenhos, que nos “ensinou a ver seus contornos, não à maneira ‘fisico-óptica’”, operando com uma linha latente que “não é mais, como na geometria clássica, o aparecimento de um ser sobre o vazio do fundo” (id: 48). Essa linha latente seria como que a abolição da linha, enquanto contorno, que o filósofo chama de linha prosaica.

Desse modo, o espaço criado por essa linha não distingue fundo-figura no sentido do espaço tridimensional. Talvez possamos dizer que a relação entre sensação-arcabouço em Cézanne ou essa emancipação da linha de Matisse envolvam um espaço performativo, tal como aquele “olho errante” a percorrer os signos das pinturas de Klee. Nesse sentido, Erika Fischer-Lichte escreve: “o espaço performativo não é estável, mas permanentemente mutante e flutuante. E por isso que, em uma performance, espacialidade não existe, mas acontece” (FISCHER-LICHTE, s/d: 5). O espaço em que se determina a performatividade visual é também um espaço que não preexiste, é desubstancializado, um espaço que se faz mediante a ação, tal como a visão para os impressionistas se fazia mediante a pintura.

À maneira de Cézanne em relação ao impressionismo, poderíamos nos perguntar o que poderia constituir a ossatura e a precisão que fariam a performatividade travessar, mas não

53 Acerca de Cézanne, FRANCASTEL escreve: “Tudo se reduz, dizia ele, em certas horas, a formas simples: cubos, cones, esferas, cilindros, isto é, a volumes ou, se se prefere, a sólidos. A noção de sólido é, no fundo, a das constantes e dos esquemas *passe-partout* de representação; ela implica na noção de linhas que marcam a extremidade dos planos (isto é, um corte fixo do espaço e não mais certas tendências flexíveis da vida) de linhas tiradas do retalhamento do mundo exterior e não mais da atividade perceptiva imaginativa do cérebro – substituição em suma da noção de forma objetiva pela de forma ativa.” (1993: 136-137) Ao falar em “forma simples”, “sólidos” etc, parece-se enfatizar o aspecto do arcabouço, que tornaria mais “duradoura” as “tendências flexíveis” da sensação. A partir dessa afirmação de Francastel, sugere-se talvez que o arcabouço tenha a ver com esse “corte fixo no espaço”, com esse “retalhamento do mundo exterior”. No entanto, de todo modo, é importante ressaltar que a “forma ativa” parece indicar justamente o que chamamos de um ponto emulsivo entre arcabouço e sensação.

permanecer no estado confuso da organização dos estados de presença. Para pensar isso, talvez seja válido lembrar a distinção que Fischer-Lichte faz entre a performance e *mise-en-scene*: "Enquanto *mise-en-scene* significa a materialidade da *performance* que é trazida à vista de acordo com os planos e intenções dos artistas, *performance* inclui todo tipo de materialidade trazida ao palco no curso da apresentação" (FISCHER-LICHTE, s/d: 4). Na encenação existe talvez a tentativa de constituir um plano de organização em relevo, enquanto na performance esse plano de organização resulta rarefeito, aberto ao acontecimento emulsivo. Ao cabo, tal distinção é relativa, pois toda encenação é performativa e toda performance envolve um plano, ainda que esgarçado, de predeterminação dos materiais (proto-encenação). Assim, seria possível observar o modo como as obras de teatro contemporâneo criam a emulsão entre encenação e *performance*.

Merleau-Ponty escreve que, "assim como criou a linha latente, a pintura atribuiu-se um movimento sem deslocamento, por vibração ou irradiação" (2013: 49). Se existe movimento sem deslocamento, tal como deformação sem "metamorfose", como vimos anteriormente, resulta crucial ressaltar aqui que a pintura torna visível "a 'metamorfose' do tempo" (MERLEAU-PONTY, 2013: 50); "a pintura jamais está completamente fora do tempo, porque está sempre no carnal" (id.: 51). E é nesse aspecto carnal que o teatro está em comunidade em relação à pintura

Na medida em que o espaço performativo é algo que se *faz mediante* a ação, a temporalidade salta ao primeiro plano (o tempo é o crucial na performatividade e por meio dele se faz o espaço), compreende-se, pois, que a performatividade envolvida na visão emulsiva só se completa, só se perfaz pela dissolução dos elementos em emulsão.

Se, no jogo emulsivo, observamos aquela "epidemia da carne tornada aglutinação", é preciso reiterar também a dimensão precária da emulsão a condicionar a sua inevitável desagregação. Isso determina que a visão emulsiva consista sempre num vazamento daquele "leite", numa extrapolação do campo da visualidade. A carne sem se reduzir ao sentido orgânico perfaz funções transitórias, uma dimensão temporal do corpo em metamorfose, desobrigado da tarefa de se dopar com emulsificante que fizessem perpetuar a aglutinação emulsiva. Trata-se de um olhar trágico e eutanásico inerente ao jogo emulsivo, no qual à aglutinação corresponde um afastamento irrevogável.

HÖLDERLIN, nas suas "observações sobre Édipo" (2008), aponta que na tragédia "Deus e homem se acasalam […] e se unificam na ira"[54], de modo que a essa "unificação ilimitada" corresponde uma "separação ilimitada" (id.: 78). É esse processo de unificação-separação que está em operação na performatividade emulsiva:

> Nesse limite, o homem esquece a si mesmo, porque está inteiramente no momento; o deus, porque é apenas tempo; e ambos são infiéis: o Tempo porque vira categoricamente em um tal momento, e nele início e fim simplesmente não rimam mais; o homem porque nesse momento tem que seguir o afastamento categórico, e com isso, em seguida, ele não pode se igualar em nada à situação inicial. (HÖLDERLIN, 2008: 79-80)

Esse "esquecer a si mesmo" parece sugerir o abandono de uma posição qualificada passando a habitar posições transitórias. Trata-se de uma mútua infidelidade operando nessa condição trágica – principalmente sofocliana, para Hölderlin. Deus e homem se acasalam e em seguida se dão as costas mutualmente, como a emulsão que se produz e é desfeita, sem que depois os elementos possam "se igualar em nada à situação inicial". O homem produz a si mediante a perda de si, e isso ocorre quando está "inteiramente no interior do momento" porque então habita uma condição trágico-emulsiva, talqualmente o olho que se desfaz de sua função "visual" para disparar virtualmente monstruosidades do perceptível assediado pelo imperceptível.

Já podemos vislumbrar daqui que tal "Deus-Tempo" com o qual, nesse jogo emulsivo, o homem trágico está aglutinado e irrevogavelmente afastado não é propriamente um deus cronológico, pois "nele início e fim não se deixam mais totalmente rimar". O tempo que caracteriza a emulsão é esse que em um dado momento "vira categoricamente", nas palavras de Hölderlin, e demonstra ter analogias com o conceito de "duração" de BERGSON (1988) que, por definição, não pode ser quantificada e, assim, não está subordinada ao espaço[55].

É bem conhecida a contenda de Michel Fried com o minimalismo ou arte literalista, que ele condena por que sua qualidade "teatral". Para apontar a relação entre artes visuais e artes cênicas e caracterizar a dimensão temporal da performatividade visual, pode ser proveitoso ler, a contrapelo, essa crítica de Fried. As artes visuais, segundo esse crítico, degeneram-se à medida

---

54 No texto *Gênesis*, de Roberto Alvim, "Deus" dirige ao "Homem" seguinte fala que evidencia essa separação:

> "você e eu um só agora sim o mesmo
> nós dois – o mesmo
> e por isso / separados / eu e você / nós dois agora e para sempre:
> separados"

55 Para BERGSON (1988), o tempo como duração é descrito como continuidade e heterogeneidade, não podendo ser medido ou quantificado. A duração não pode ser descrita em termos espaciais (espaço é homogêneo), de modo que toda tentativa de medir a duração consiste numa subordinação do tempo ao espaço.

que se abrem a uma dinâmica temporal: "a preocupação literalista com o tempo – mais precisamente com a *duração da experiência* – é, conforme sugiro, paradigmaticamente teatral" (FRIED, 1968: 145).

Na esteira da interpretação da arte moderna de Clement Greenberg, Fried entende que a arte moderna não se definiria apenas pelo esgarçamento dos padrões da representação, mas estritamente por voltar-se para os seus próprios procedimentos, em busca de especificidade da linguagem. Fried condena, com base nisso, a duração da experiência que se encontrariam em obras do minimalismo ou em obras ambientais, como instalações. Contra essa preocupação com a duração da experiência, ele afirma: "é pela virtude de sua presença e instantaneidade que a pintura e escultura modernista derrotam o teatro" (FRIED, 1968: 146).

Se é pela virtude de sua presença e instantaneidade que as artes visuais modernistas derrotam o teatro, como poderia o teatro contraefetuar isso instaurando uma cena que, a seu modo, enfatize a "presença e a instantaneidade"? Negando a duração da experiência? Certamente não.

A ênfase na presença-instantaneidade que, para Fried, determina a negação da dimensão temporal e dessa preocupação com *duração da experiência* pode ser aproximada àquela condição trágica de Hölderlin, segundo a qual o homem se encontra "inteiramente no interior do momento". Se o homem nessa condição "esquece a si mesmo" é porque a ênfase na "presença-instantaneidade" caracteriza um aspecto do jogo emulsivo (aparente homogeneidade de uma composição heterogênea). O outro aspecto, porém, é aquele do tempo que "vira categoricamente" (separação ilimitada) e isso não contradiz a "presença-instantaneidade", na medida em que o tempo é contínuo mas heterogêneo. No sentido do tempo como duração de Bergson, enfatizar a "presença-instantaneidade" não se opõe à preocupação com a "duração da experiência" (antes a reforçaria), mas certamente se opõe ao tempo cronológico, um tempo homogêneo e mensurável.

Nessa direção, é possível ver que aquele "Deus-Tempo" de Hölderlin seria um modo de tempo mais próximo ao que os gregos chamavam de *Aion*, o qual DELEUZE E GUATTARI descrevem como um tempo não-pulsado: "o tempo do acontecimento puro ou do devir, enunciando velocidades e lentidões relativas, independentemente dos valores cronológicos ou cronométricos que o tempo toma nos outros modos" (1997: 51). Esse tempo não-pulsado

caracteriza propriamente a performatividade da visão emulsiva, em que presenças-instantaneidades se sucedem de modo heterogêneo, disparando no corpo do espectador zonas intersticiais e indeterminadas. Podemos entener que, com o rompimento do tempo cronológico, a visão desfuncionalizada e o olho transitório não tomam as coisas como para serem vistas, de modo que as imagens passam a ser "coisas para tocar, para cariciar, obstáculos contra os quais 'bater a cachola', mas também coisas de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazio, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho" (DIDI-HUBERMAN: 1998:30).

Vale ressaltar aqui ainda que o teatro se intersecciona com a pintura na medida em que, por seu aspecto carnal, nunca está inteiramente fora do tempo, tornando visível a "metamorfose do tempo", para retomar Merleau-Ponty. Nesse sentido, vale lembrarmos que, se, como escreve DELEUZE, "é a pintura que descobre a realidade material do corpo com seu sistema de linhas-cores, e seu órgão polivalente, o olho" (2007: 61), o teatro pode operar enfatizando também esse aspecto material do corpo encarnado – não só no sentido do corpo dos atores, mas também de uma carnalidade de todos os elementos que compõem a cena – para operar com a duração temporal aiónica, que caracteriza a performatividade visual.

Cabe observar, por fim, que tanto a poética cênica do *Club Noir* quanto a da *Societas Raffaello Sanzio* operam, cada a um a seu modo, com uma performatividade visual que se desprende do tempo cronológico. Assim, podemos dizer, por ora, que o teatro da *Societas*, por operar com a superfície da materialidade em primeiro plano, desenvolve uma condução visual radicalmente heterogênea – composta de modo disjuntivo –, explorando radicalmente a materialidade da cena sem fetichizá-la, como uma superfície exposta em sua crueza. Pode, assim, ser descrita como uma transfiguração do visível em que os movimentos de acúmulo e dissolução não se organizam como um trânsito entre interioridade e exterioridade. Isso faz com que, nas peças desse grupo italiano, pelo grau extremo do visível, possa-se operar uma performatividade visual que se esvazia e se preenche segundo um regime flutuante de instabilidade temporal: como se, por meio do próprio visível em cena, o olho, o corpo do espectador e sua relação com a materialidade cênica com fossem sucessivamente desfuncionalizados.

Já a cena do *Club Noir*, pela decantação extrema do visível e dos aparatos, propõe iminentemente a aparição como percepção do invisível. A cena dominada pelos planos de escuridão se desenvolve num registro de interior (não de interioridade), predominando deslocamentos visuais mínimos que se potencializam justamente por serem mínimos, por comportarem um vácuo. É certo que o que dinamiza a cena são os procedimentos com planos vocais, como veremos, de modo que se precipita num tempo não-pulsado, mediante uma "carnalidade sutilizada" porque eminentemente vocal, em contraponto com a espacialidade visual obnubilada e, assim, submetida ao assédio do invisível (epifania).

Capítulo 2 – A POÉTICA DO *CLUB NOIR*

2.1 Estética do Apagamento

2.1.1 Controle e Intencionalidade: A gênese dos planos de escuridão

> Que visões no escuro de luz! Quem exclama assim? Quem pergunta quem exclama, Que visões no escuro sem sombras de luz e sombra! Ainda um outro ainda? Inventado isso tudo por companhia. Que acréscimo adicional a companhia isso ia ser! Ainda um outro ainda inventado isso tudo por companhia. Depressa deixá-lo. (BECKETT, 2012: 61).

Anos atrás, uma pixação[56] em um muro da Rua Augusta, em São Paulo, me chamava a atenção, sempre que passava por ali. Sobre um fundo branco, na parte superior, em vermelho, está escrito: "6º Procedimento". Mais abaixo, em preto, letras maiores: "Arranque meus olhos com um broche de ouro". Tal pixação de início me levava a pensar na expiação de Édipo ao vazar os próprios olhos. No entanto, pensando na questão dos olhos serem arrancados com um broche de ouro, a violência sugerida aparenta menos uma punição do que algo que se deseja voluntariamente, conforme fica sugerido pelo "título" enigmático, a incluir este procedimento numa série de outros, como numa jornada iniciática. Assim, se não como Édipo, talvez possa se pensar numa relação com aqueles oráculos cegos, como Tirésias, que são capazes de se alçar a uma visão superior: não a visão suprassensível do homem racional, mas uma clarividência propícia a certa sensibilidade desatrelada de um sentido corriqueiro de visão.

A companhia teatral *Club Noir* foi criada pelo encenador e dramaturgo Roberto Alvim e pela atriz Juliana Galdino, na capital paulistana. O primeiro trabalho foi o monólogo *Anátema* que estreou em janeiro de 2007, depois vieram *Homem Sem Rumo* (2007), de Arne Lygre, e *O Quarto* (2008), de Harold Pinter, marcando a inauguração da sede em São Paulo, na Rua Augusta, no lado oposto da rua onde se via a pixação referida. Nas primeiras montagens, já observamos uma ênfase no trabalho vocal do ator (o que Juliana já trazia como característica principal na sua formação com Antunes Filho), a atração por temas e por atmosferas mórbidas e obscuras. Mas ainda não havia uma opção evidente pelo que chamaremos aqui de planos de escuridão, no interior de uma estratégia de se obliterar o visível da cena: podemos lembrar que

56 Grafia escolhida por remeter também a *pixel*.

Anátema conta com projeção dos rostos das vítimas da *serial killer* que narra sua história nesse monólogo[57].



| Juliana Galdino em *Anátema* (2007) |

Com o passar dos anos, com uma produção vasta, essa companhia paulistana estabeleceu a singularidade de sua poética cênica trabalhando com esses planos de escuridão, associados à imobilidade relativa, à depuração dos aparatos teatrais e ao extremo rigor na enunciação do texto explorada segundo planos vocais. Algumas produções mais recentes, parecem apontar para algumas mudanças significativas na poética teatral do grupo, sugerindo uma espécie de adesão maior à clareza da cena, o que talvez não seja tanto um divisor de águas, mas um matiz a mais de uma mesma poética cênica.

57 Podemos mencionar aqui as projeções na peça *Kiev* (2017).

A opção por um trabalho com ambiências crepusculares e planos de escuridão principiou na poética cênica do Club Noir a partir de um evento ocorrido por acaso, em 2007, durante um dia de ensaio da peça *O homem sem rumo*, texto de Arne Lygre. O encenador relata:

> No *Homem Sem Rumo*, [o teatro do *Club Noir*] começou a ter uma virada, por obra do acaso total. Eu estava fazendo uma encenação convencional da peça. A gente ensaiava num espaço chamado Barco, uma galeria de arte de Pinheiros, era um final de tarde, já estava escurecendo e a luz do quarteirão inteiro caiu e acenderam as luzes de emergência. Uma luz fluorescente colada lá no fundo do espaço. Naquela hora os atores pararam: "Vamos continuar...?" Eu falei: "A gente está atrasado, tem uma estreia próxima, vamos continuar no escuro mesmo!". Eles começaram a dizer as palavras no escuro. Naquela hora, eu percebi a força da fala humana, não no sentido de expressar coisas, mas no sentido de criar coisas. No meu espaço mental, comecei a ver todas as imagens que aquelas palavras desenhavam. Comecei a ser atravessado por sensações sem nome. Foi o meu Gênese bíblico, foi o momento em que o Verbo começou a operar e a se fazer carne para mim, por obra do acaso total. O acaso é Deus. (ALVIM, 2015: 140)

Podemos pensar que, ao contrário do mito narrado no Pentateuco judaico-cristão, a gênese dessa poética do Club Noir se deu com um "façam-se as trevas!", proferido por um Deus do Acaso, manifestando-se por meio de uma súbita queda na rede elétrica. Ao contrário da pixação referida, o procedimento que levou ao trabalho com planos de escuridão não foi exatamente algo voluntário; no entanto, a sensibilidade para atinar na potência desse procedimento certamente foi voluntária. A despeito da "encenação convencional" que vinha fazendo do texto, quando o encenador 'deu ouvidos' ao acaso, o seu plano de encenação da peça e a sua poética se reconfiguraram, tomando a direção do trabalho com os planos de escuridão, como esmiuçaremos logo a seguir. Nesse sentido, tentamos destacar aqui que a poética do Club Noir – apesar do rigor extremo e do acento formalista – envolve um processo criativo que busca "dar ouvidos ao acaso", ter porosidade, pele disposta ao corte que pode causar o material. Um lugar de criação em que o artista se desloca da posição de controle intencional, de modo que o processo compositivo não se confunde com a aplicação de um conhecimento apriorístico. "Às vezes o artista coloca a mão (isto é, constrói deliberadamente) e outras vezes tira a mão e deixa que a obra se escreva por si mesma." (ALVIM, 2012: 69)

John Cage escreveu que é possível "determinar se uma pintura ou escultura tem ou não um centro de interesse observando se ela é destruída pelos efeitos das sombras. Intromissões do ambiente são efeitos de tempo. Mas elas são bem-vindas no caso de uma pintura que não se preocupa em focalizar a atenção do observador." (CAGE, 1985: 31) Ter um centro de interesse

significa em geral ter um ponto de fuga a guiar o olho do observador, o que se encontra na pintura tradicional comumente no emprego da perspectiva linear na representação de um espaço tridimensional, enquanto no teatro ter um centro de atenção significa operar com uma narrativa clara, personagens bem delineados, segundo convenções de encenação, etc.

Agora, numa hipótese de borrar a distinção entre criador e receptor, pode-se entender que – na posição de criador-observador dessa arte que não busca focalizar a atenção num só ponto de interesse e sabendo que na criação às vezes se trata de "tirar a mão" – o encenador Roberto Alvim se manteve poroso à incorporação das sombras que incidiram sobre sua obra, manteve seu processo de criação aberto às "intromissões do ambiente", aos "efeitos de tempo", como foi o caso da mencionada queda de energia. Esse evento poderia ter sido apenas uma fatalidade, ocasionando o fim antecipado do ensaio daquela noite, se ele não tivesse dado ouvidos àquela obra do acaso.

Cabe observar que John Cage – que prefere o termo indeterminação ao termo acaso – advoga que as intromissões do ambiente são bem-vindas tanto no processo compositivo quanto no momento da apresentação da obra, de modo que a comparação traçada aqui não ignora um traço distintivo fundamental: como muitas performances de artes visuais, as intromissões do ambiente foram acolhidas no caso de Roberto Alvim no momento da criação da obra, mas entendemos que as peças do Club Noir não são porosas às intromissões durante a sua apresentação. O que justifica aqui a aproximação é o fato de Alvim – tal como John Cage aponta na pintura – não conceber suas obras com um centro de interesse, desprovido da preocupação em focalizar (ou amestrar) a atenção/percepção do espectador. Como veremos, as obras do *Club Noir* problematizam a noções convencionais de narrativa, de personagem e mesmo de encenação. Nessa direção, longe de se pautar numa produção de sentido unívoca, o encenador concebe a recepção a partir da multiplicidade de receptores: "a experienciação da obra de arte propicia a eclosão, no receptor, de respostas pessoais (e por vezes inconscientes) para sua vivência contemporânea" (ALVIM, 2012: 58)[58].

58 É possível localizar no Barroco, um primeiro ponto de virada nessa relação criador-espectador. Falando desse período da história da arte, ARGAN escreve: "Se no passado o objetivo do artista era fazer que o receptor visse e sentisse aquilo que ele mesmo tinha visto ou sentido (a composição em perspectiva determinava um ponto de vista obrigatório, colocava o espectador no mesmo lugar onde o artista se colocara), reproduzindo no receptor a condição do artista, agora o receptor é de fato um *outro*, e o artista já não se esforça em ver ou sentir, mas apenas em fazer ver e sentir por meio de uma técnica". (2004: 35) No Barroco, se há uma independência da arte em relação aos conteúdos de verdade e à representação da natureza, a persuasão retórica claramente tinha um sentido de condução do espectador ou ouvinte (da teoria da forma à retórica da imagem). No entanto, afirmar aqui que a recepção da obra não pressupõe que uma identificação das posições entre criador e espectador significa assumir que a tarefa de "fazer ver e sentir por meio de uma técnica" não envolve necessariamente condução perceptiva, pois a técnica, como no caso das peças do *Club Noir*, trata de fazer ver e sentir coisas que são imprevisíveis para os próprios artistas.

Destacamos que esse trabalho com planos de escuridão, ao ser associado aos planos vocais, opera com um campo de interiorização (o espaço mental de que o encenador fala) e indiscernibilidade, no qual o espectador não buscar ser "conduzido" pela peça, mas atravessado por "sensações sem nome": do tédio à angústia, o que parece importar é o trabalho interior, quando se torna algo crucial a observação do espectador por si mesmo diante daquilo que é visto e ouvido por ele. Vale insistir que tal campo de interiorização é uma aposta no imaginário humano e nas virtudes da imaginação pessoal de cada espectador. Assim, tal como o emprego dos planos de escuridão teve sua gênese num evento que se deu ao acaso, a produção de sentido não está estreitada a um plano de intencionalidade dos artistas. Isso muitas vezes é referido pelo encenador em analogia com a pintura de Jackson Pollock, referência recorrente em seus escritos.

Se aceitarmos a leitura de Harold Rosenberg acerca da poética de Pollock, afirmando que esta se baseia "na chocante pressuposição de que o artista aceita como real apenas o que se acha em processo de criar." (Rosenberg, in Lichtenstein, 2014), talvez se possa observar que o diálogo com a poética desse pintor norteamericano determina, para o *Club Noir*, igualmente uma enfatização do processo criativo; o qual muitas vezes não é tão observável dado o rigor formalista presente nas peças do grupo paulistano. Se na pintura de Pollock a tela se configura como um registro visual dos deslocamentos de um corpo no tempo, marcas de um evento, produção de um rastro, a analogia direta não vale para a cena do Club Noir, porque o palco não está aberto a ações performativas a envolver indeterminação ou improvisação, como poderíamos imaginar numa cena diretamente influenciada pela *action painting*. Notamos que a influência de Pollock, bem como de outros pintores, como veremos, se dá prioritariamente num sentido indireto, pelas questões pictóricas transcriadas para a criação teatral e não transportadas para o palco de modo imediato. Assim, o encenador anota:"a pintura de Jackson Pollock não é sobre a produção de imagens (o modo de operação está mais próximo da invenção de uma língua)." (ALVIM, 2012: 58) Essa influência se dá, pois, como uma ruptura com a "produção de imagens", ruptura que, numa outra configuração, também diz respeito ao emprego dos planos de escuridão na poética cênica do grupo paulistano.



| Juliana Galdino em *Hieronymus nas Masmorras* (2012) |

Roberto ALVIM, nesse sentido, escreve que "arte é elaboração e lance pulsivo AO MESMO TEMPO" (2012: 69). Trata-se de se apropriar do aspecto poético desse "lance pulsivo", o que evidenciaria um ponto de contato entre a sua poética e a de Pollock, na medida em que o caráter pulsional é destacado. Além da mencionada queda de energia, no sentido desse deslocamento do artista da posição de total controle e intencionalidade no processo criativo, pode-se mencionar ainda o que tanto Alvim como Galdino relatam sobre o processo de montagem de *Hieronymus nas Masmorras* (2012), quando a atriz caíra de joelhos, motivando que absorvessem essa postura em cena. Aqui, observamos que – dada o eclipse da noção de intencionalidade e controle na criação – o que se entende por procedimento criativo se insere num trançado entre atividade e passividade em relação ao material, mesmo numa poética com acento formalista como a dessa cia. paulistana.

2.1.2 Planos de Escuridão, imobilidade relativa e visão emulsiva

> Na penumbra, no crepúsculo, *um* e *outro* lutam por instantes, há trânsito permanente (e eventuais hibridações). (ALVIM, 2012: 105)

Na estesiologia evolutiva, especula-se que o olho dos mamíferos – animais diurnos – tenha adquirido sua configuração específica atual devido a um longo período de adaptação à vida noturna. O olho dos mamíferos tem dois tipos de fotoreceptores: cones e bastonetes. Localizados no centro da retina (fóvea), os cones funcionam bem em condições de alta luminosidade e são responsáveis pela percepção de cores. Os bastonetes, ao contrário, estão situados fora da fóvea, em regiões periféricas da retina: captando índices de luminosidade, os bastonetes não distinguem cores, mas funcionam bem em situações de pouca luz e na percepção de movimento.

O olho humano tem três tipos de cones, relativos às três cores primárias, enquanto os cães, por exemplo, têm dois (menos percepção de cores). Já aves e repteis têm quarto tipos e por isso são dotados de uma "visão ultravioleta". Teria sido a necessidade de adaptação à vida noturna que provocara a redução dos tipos de cones dos mamíferos e, em contrapartida, os munira de bastonetes na periferia da retina. Notamos assim ser mais difícil distinguir as cores de objetos que estão nas extremidades do nosso campo visual, enquanto o movimento é facilmente percebido por essa visão periférica: os bastonetes operam de modo oblíquo, sendo a visão focal prerrogativa dos fotoreceptores de tipo cone.

A biologia chama de "circadiano" o ciclo no qual se dá a relação dos animais com a variação de luminosidade entre o dia e a noite. A visão dos animais é determinada por esse ciclo circadiano e, apesar de sermos animais diurnos, a visão humana apresenta certa capacidade adaptativa, devido à presença dos referidos bastonetes. Aqui, uma capacidade perceptiva circadiana – que obliquamente (à diferença da visão focal) e de modo "anfíbio" se encaminha em direção à noite – pode ser proveitoso na caracterização da poética cênica desenvolvida pelo *Club Noir*.

Nos espetáculos dessa companhia, somos arrojados num universo noturnal. Podemos experienciar ali instabilidade e insegurança que às vezes sentimos inexplicavelmente em certas situações quando a matéria-noite se substancia e parece ganhar espessura diante de nós, numa escuridão epifânica. O encenador Roberto Alvim afirma que, nas peças do *Club Noir*, opera-se

com “desenhos de escuridão”, com “zonas crepusculares”, “onde o sujeito culturalmente determinado não consegue se impor e um estatuto ontológico eclode – uma produção de presença de outra natureza começa a se deflagrar e se instaurar.” (ALVIM, 2015: 141)



| *Amante* (2012) – Foto: Bob Souza |

Na poética do *Noir*, encontramos esses planos de escuridão (o encenador chama de “desenhos de escuridão”, mas optamos aqui por planos já que o aporte é pictórico) estão em sinergia com a utilização do “palco vazio”, com a imobilidade relativa dos atores que em certos momentos deságuam em um gestual mínimo e controlado, com o extremo rigor na enunciação do texto em planos vocais e com a opção por dramaturgias avessas à noção tradicional de personagem, narrativa etc[59]. A respeito da imobilidade relativa dos atores em *Homem Sem Rumo* (2007) – peça que foi, como vimos, fundadora no sentido da estética do apagamento que se flagra no trabalho do grupo paulistano – o crítico Sérgio Sálvia Coelho escreveu: “é preciso acrescentar que, não houvesse tanta força represada, o espetáculo poderia se tornar tedioso. [...] A voluntária lentidão se sustenta em minúcias para merecer o olhar atento da platéia, sem

59 Calcado no poder transfigurador da palavra, as peças do Noir não eliminam a narrativa, mas a problematizam em diferentes instâncias. A respeito, o encenador relata: “a narrativa é essa figura humanoide e que só pode ser entrevista debaixo de operações formais, mas é importante que esteja ali.” (ALVIM, In BELUSI e ROMAGNOLLI: 2013)

nenhuma concessão ao efeito". (COELHO, S.: 2016**)** A partir dessa observação do crítico, ressaltamos essa "força represada" que dá vigor à imobilidade relativa dos atores em cena: a opção por essa imobilidade é colateral e emulsiva em relação à opção pelo trabalho com os planos de escuridão, na medida em que ambos abrem um campo de aguçamento perceptivo (micropercepção), onde a "minúcia" do visível (lento ou crepuscular) resulta em potência cênica.



| *O Balcão* (2015) |

Como exemplo desse aguçamento microperceptivo, reforçando a colateralidade em relação aos planos de escuridão, podemos destacar um gestual controlado inserido na ênfase dada à imobilidade relativa dos atores. Em algumas peças onde predomina radicalmente o universo noturnal na cena, como *Triptico Richard Maxwell*, *Pinokio* ou nas de *Peep Classic Ésquilo,* podemos afirmar que a linguagem gestual atrai o olhar principalmente num enquadramento em que se destacam as silhuetas, com a percepção incidindo prioritariamente nos braços e nas posições de cabeça e tronco dos atores, uma vez que então são amplamente exploradas a contraluz e as luzes diagonais. Em outras peças em que o trabalho com planos de escuridão chegam a uma faixa de luminosidade um pouco mais aberta e frontal, como em *Comunicação a uma Academia*, em *O Balcão* e nas peças mais recentes da cia., como *Leite Derramado* (2016) e *Kiev* (2017), o aguçamento perceptivo se direciona aos mínimos gestos faciais. Podemos

destacar a personagem da cafetina feita por Juliana Galdino, em *O Balcão*, quando a atriz desenvolve uma exploração refinada de diferentes olhares que se transformam de cena a cena, dentro da vertiginosa teatralidade do texto de Genet: um exíguo movimento do globo ocular, um sorriso que lentamente passa a revelar certo terror; os movimentos mínimos do rosto se tornam significativos, junto ao habitual rigor na exploração vocal pela atriz.

Vale observar que tais diferenciações entre mais e menos luminosidade bem como entre o uso do contraluz e da luz aberta-frontal intentam somente delinear traços gerais dessa poética cênica, já que essas características opostas convivem num mesmo espetáculo, podendo-se apenas – como nas peças listadas – localizar acentos que indicam diferentes "palhetas de sombras", por assim dizer, e procedimentos de desaceleração destacados em uma ou outra obra.

Interessa aqui insistir numa colateralidade entre a opção pela imobilidade relativa dos atores, pelos planos de escuridão e pela redução extrema do aparato técnico. Nessa direção, podemos entender que a poética cênica do *Club Noir,* em sentido específico*,* é herdeira da estética simbolista, que – operando com ambiências sintéticas e sugerindo estados mais do que contornando lugares e figuras palpáveis – buscava "fazer sonhar, suscitar uma participação imaginária do espectador." (ROUBINE, 1998: 34) Como na encenação simbolista, encontramos no grupo paulistano uma opção estética por trabalhar com "síntese e sugestão"[60], reforçando um aspecto abstratizante, numa convenção sintética; vale lembrar que, além da economia no aparato, as peças do grupo geralmente são curtas, tendo em média de trinta minutos a uma hora de duração.



| Duas cenas do *Tríptico Richard Maxwell* (2010) – Fotos Edson Kumasaka |

Quanto à imobilidade relativa dos atores do *Noir*, sugerimos que pode ser lida como descendente indireta da imobilidade do teatro simbolista, de influência kleistiana. Tendo o títere como molde para o trabalho do ator/bailarino, KLEIST enfatizava a necessidade de se afastar da "afetação", que se dá, segundo ele, "quando a alma ('*vis motriz*') se acha em algum outro ponto que não o do centro de gravidade do movimento" (s/d: 30-31). Importa lembrar que, a partir de Kleist, desenvolve-se uma afirmação peremptória do aspecto artificial da arte, deslindada de um sentido mecanicista, mais afeita ao artificial num viés espiritualizado. Podemos dizer então que, a proposta de Kleist (bem como de Craig) de substituição dos atores por bonecos, ecoa indiretamente na poética do *Noir*, na medida em que a gesticulação e os movimentos habituais são severamente restringidos, o que está congeminado à desaceleração gestual e ao rigor vocal, com uma fala não-cotidiana meticulosamente desenhadas pelos atores, segundo um trabalho com planos vocais que detalharemos adiante neste capítulo.

Continuando nessa analogia histórica, talvez seja proveitoso aproximar a imobilidade relativa do *Club Noir* à poética cênica de Vsevolod Meyerhold que, de modo geral, preconizava "a abordagem do sentimento da vida pelo artifício." (PICON-VALLIN, 2006:20) A biomecânica de Meyerhold – com influência do simbolismo e do construtivismo – pesquisava uma estilização do movimento, para a criação de um vocabulário gestual distante do corpo realista. Essa ênfase no artifício – bem como na síntese e na depuração técnica – não significa frieza ou falta de emotividade: "ao contrário do que parece, a abordagem biomecânica da atuação não reduz o ator ao estado de máquina", relata PICON-VALLIN, arremando com a afirmação de que essa abordagem torna o ator "responsável pela criação das imagens." (2006: 64) Podemos aventar aqui que a imobilidade relativa na cena do *Club Noir* também não reduz os atores a estátuas maquinais e, se os "responsáveis pela criação das imagens" parecem não ser predominantemente os corpos dos atores como na biomecânica, é porque essa responsabilidade está concentrada no aspecto vocal do trabalho do ator; lembrando que voz é sempre corporal, por mais sutilizada que seja. Assim, sem paradoxo, é possível pensar que a imobilidade relativa dos atores, junto ao trabalho com planos vocais, propicia uma vertiginosa densidade emocional[61], como, por

61 Nesse sentido, é válido anotar aqui o que lembra PICON-VALLIN: "Como observou M. Tchekhov, Stanislavski, que parece insistir sobre a importância da imaginação [e de um estado de interioridade], acaba levando o ator a um tipo de atuação realista, enquanto Meyerhold, a partir de um roteiro extremamente material e concreto, o faz sempre pender para o fantástico. (2006: 46) Igualmente, afirmamos aqui que a atuação controlada, pautada por uma imobilidade relativa, experimentada nas peças do Club Noir resulta mais emocionante e perturbadora do que em peças baseadas num caráter de atuação com aporte psicologizante.

exemplo, a de Climmtenestra desempenhada por Juliana Galdino, na *Oréstia*, em *Peep Classic Ésquilo*.

Ainda nesse entrecho, as peças do *Noir* podem lembrar algo do que a historiografia do teatro chama de "drama estático", associado à estética simbolista. A quebra da progressão causal e a ênfase na ambiência sintética e sugestiva, como as tentativas de operar com a presença invisível da morte na cena, em Maeterlinck, por exemplo, podem ser afirmadas como características que guardam analogias com a cena do *Noir*. No entanto, bucasmos ressaltar que, na poética da cia. paulistana, o sentido muitas vezes abstratizante e sugestivo da encenação e da dramaturgia se instaura em contraponto de uma busca de concretude que se concentra na exploração vocal, de modo que não se opera tanto no âmbito de uma sugestão vaga de estados, mas uma efusiva presentificação de estados e sentimentos informulados. Em peças como *Pinokio* – a qual pode de ser apontada como uma das peças de cunho mais abstrato na trajetória do grupo – a presentificação por meio dos planos vocais determina fortemente essa concretude. Muitas vezes não se entende intelectualmente muito do que se fala, dado os neologismos e o acento poético do texto, não há uma progressão narrativa evidente, mas a musicalidade da enunciação vocal – às vezes com passagens abruptas, do sussurro ao grito – consegue instaurar uma concretude corporal que afeta o corpo-ouvinte do público. Portanto, a concretude se condensa principalmente nos procedimentos com planos vocais (pensados em analogia com uma "carnalidade pictórica", como abordaremos a diante neste capítulo), onde as emissões não são dúbias ou indeterminadas, ao contrário dançam-desenham a cena de modo preciso e vertiginoso.

Retomando a trilha da caracterização dos planos de escuridão nessa poética, podemos dizer que – tal como a visão demora algum um tempo para se acostumar com uma mudança de luminosidade – se entrarmos desprevenidos numa peça desse grupo paulistano, o que primeiro salta aos olhos, ou melhor, o que primeiro vai obstruir a nossa visão rotineira é propriamente a escuridão e a imobilidade relativas. Um pouco como no vestíbulo das igrejas cristãs, espaço intermediário entre a realidade mundana e o espaço sacralizado da nave central e do altar, aqui a transição para o universo noturnal se dá gradativamente, donde começamos a perceber as minúcias dos planos de escuridão[62] (e do gestual controlado). Podemos pensar que é como diante das pinturas negras de Ad Reinhardt: abre-se um processo em que o mecanismo tradicional da

62 O crítico e professor Luiz Fernando RAMOS, em sua crítica do segundo espetáculo do *Club Noir*, *O quarto*, com texto de Harold Pinter, já anotava: "Como um poema concreto, o personagem soa silencioso diante de retinas já quase acostumadas aos desenhos escuros que vinham constituindo a narrativa." (2008)

visão é barrado, à medida que a sensibilidade se molecula riza. Nessa direção, o encenador afirma:

> A única possibilidade de sensibilização do homem contemporâneo é através da obliteração da visão. Não o mergulho na cegueira, que é muito fácil. Mas de que modo se pode obliterar essa visão através de uma criação de outra instância de visão, que tenha a ver sim com o crepúsculo, o lusco fusco, a luta entre o que se vê e o que não se vê, esse lugar nebuloso, da luz da lua, onde você pode ter atravessamentos do imaginário ou transbordamentos linguísticos de outra natureza. (ALVIM, *in* BELUSI e ROMAGNOLLI: 2013)

A pouca luminosidade que chega aos nossos olhos favorece um aguçamento visual que sabemos estar ligado aos bastonetes da retina. Esse aguçamento ou sutilização perceptiva abre um campo privilegiado para o que chamamos de emulsão visível-invisível; em outras palavras, um campo em que as operações do visível ocasionam a precipitação do invisível: "a luta entre o que se vê e o que não se vê". Assim, vislumbra-se que na poética do *Noir* o campo emulsivo da visão principia com a exploração dessas zonas crepusculares, distendendo-se em sinergia com o rigor vocal, a imobilidade relativa e com a depuração do aparato.

Vale insistir, portanto, que os planos de escuridão nessa poética – tal como na visão periférica dos bastonetes – condiciona uma aproximação oblíqua em relação ao invisível: "aí o invisível se torna perceptível – *obliquamente*", afirma Roberto Alvim. Entretanto, se é favorecida por ela, essa obliquidade certamente não se reduz à obliquidade ótica dos bastonetes, uma vez que esse movimento circadiano em direção à noite atravessa o visível – por isso se trata de planos de escuridão e não do breu absoluto e intransponível –, só interessa na medida em que se encaminha à precipitação do invisível. No escuro, às vezes nos voltamos repentinamente para um lado ou para trás como se tivéssemos visto ou sentido a presença de algo que de fato não vimos: esse universo noturnal dos planos de escuridão cria uma instância psicológica em que o não-visto a todo tempo se insinua como possibilidade perceptiva, como epifania possível.

O aguçamento visual microperceptivo é posto em jogo pela escuridão, mas a visão emulsiva que temos aqui como hipótese se engendra atravessando a visualidade, como vimos anteriormente. Esse ir além do visível, nas peças do *Noir,* encontra-se no que o encenador se refere como "atravessamento do imaginário e transbordamentos linguístico", que se materializam por meio dos procedimentos com planos vocais que são os principais fatores de mobilidade dentro das ambiências crepusculares criadas pelo trabalho com planos de escuridão. Tentemos

agora caracterizar esse trabalho com planos de escuridão na poética do *Club Noir*, retroativamente em analogia com o Barroco.

Em vista dessa operação com planos de escuridão, talvez seja proveitoso aproximar tal poética cênica de uma luz difundida no período que a história da arte reconhece, no século XVII, como Barroco: "No Barroco, o claro não para de mergulhar no escuro." (DELEUZE, 1991: 54) Costumamos dizer que os efeitos de claro-escuro em certas pinturas desse período determinam uma luz que favorece o aspecto "dramático"[63], pois as figuras muitas vezes se encontram recortadas por uma luz direcional em contraposição ao fundo escuro: "as coisas surgem do plano de fundo, as cores brotam do fundo comum que testemunha sua natureza obscura, as figuras definem-se pelo seu reconhecimento mais do que pelo seu contorno." (*id*.: *ibdem*.) Tecnicamente falando, sabemos que o claro-escuro tende a reduzir o efeito do contraste simultâneo das cores e a profundidade de campo. De modo geral, o aspecto "dramático" dessa luz enfatiza a intensidade emocional das figuras e dos seus gestos sobre os quais a luz incide, em detrimento da espacialidade geométrica[64].

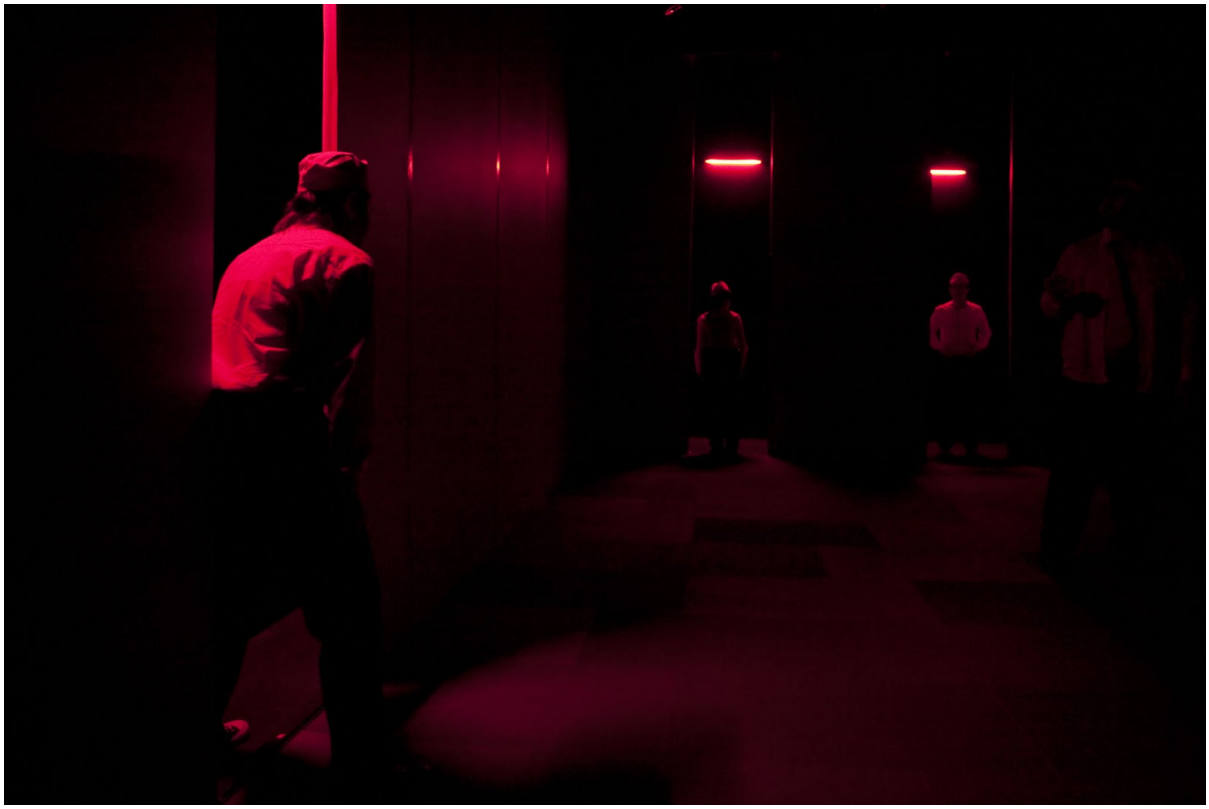
"Tintoretto e Caravaggio substituem o fundo branco de giz ou de gesso, que preparava o quadro, por um fundo sombrio marrom-vermelho; sobre esse fundo, eles colocam as sombras mais espessas." (DELEUZE, 1991: 54) Esse fundo escuro altera o sentido do espaço, na medida em que determina uma espacialidade infinita comum à arte barroca, "espaço de infinitas dimensões e direções"[65]. Na poética cênica do *Noir*, os planos de escuridão seriam condicionantes do que se pode chamar de um espaço infinto, tal qual no Barroco, em que uma

63 Sobre o Barroco, Giulio Carlo ARGAN escreve: "O belo não é mais a forma bem definida em seus contornos, em suas proporções, em sua plástica, em suas cores, mas a imagem indefinida que por um instante se torna precisa em nossa imaginação em relação a uma situação quase sempre dramática." (2004: 54)

64 Nesse sentido, ARGAN (2004) considera que, no Barroco, o espaço "já não será uma estrutura dada *a priori*, em que a nossa experiência da vida se encaixe disciplinadamente; será uma estrutura que se descobrirá *a posteriori*, pela consumação da experiência, e será tão vária quanto a experiência da vida. Aquele espaço não será mais geométrico, não terá mais centro, linhas de fuga, horizonte; acima de tudo, não será uma cena vazia, enquanto se espera a entrada dos atores […]. Será um espaço de infinitas dimensões e direções e cheio de coisas inumeráveis, cada uma das quais a um só tempo central e periférica, cuja estrutura mudará com o jogo das relações, das associações, das combinações entre as coisas." (ARGAN, 2004: 147) Se apontamos a aproximação entre certa luz cultivada por pintores barrocos (e o espaço infinito que ela determina) e o uso da luz no Club Noir, notamos a crucial diferença pela depuração dos aparatos do grupo paulistano em oposição a esse "cheio de coisas inumeráveis" ocupando o espaço da cena apresentada em muitas pinturas barrocas; no entanto, é possível pensar que, pelo uso dos planos vocais na enunciação do texto, as palavras criem um espaço imaginário (ou mental) "cheio de coisas inumeráveis", na esteira do espaço infinito do Barroco.

65 Isso porque, com o Barroco, não há mais o objetivo de condicionar o espaço a uma racionalidade da representação da natureza, não se subordina a imagem a uma noção de verdade, mas a um uso pragmático e de propaganda persuasiva. Considerando que o que se chama de arte barroca, em relação à arte renascentista, operou como um movimento que vai do aspecto universal ao particular; de uma teoria da forma para uma retórica da imagem; de uma racionalização da natureza para uma "irracionalidade desejada, controlada, teorizada" (ARGAN, 2004: 46), é válido destacar que essa arte europeia do século XVII quebra com a articulação da "vida moral à vida intelectiva", de modo que esse movimento tem como fator determinante a consideração de que, se "o vulgo ignorante, os pagãos, os primitivos não podem entender a linguagem clássica da forma, [por outro lado] são sensíveis à mensagem das imagens." (ARGAN, 2004: 59) Argan ainda argumenta que, mesmo depois do Barroco, "a imagem nunca mais reencontrará a estrutura lógica, o conteúdo intelectivo da forma como representação de uma concepção positiva do mudo." (id.: 51), sendo essa uma das razões para ele considerar que o barroco está na origem da "civilização da imagem em que vivemos".

matéria-noite se adensa e parece oprimir o corpo imóvel dos atores em cena e ao cabo também o corpo dos espectadores.



|"Burger King", *Tríptico Richard Maxwell* (2010); foto: Edson Kumasaka |

As peças desse grupo paulistano operam, pois, com uma visualidade que se congemina à cessação do ver e, a partir do fundo escuro, logram abrir um campo vasto para exercício do imaginário. O espaço infinito determina que o "palco vazio", desenhado e preenchido em diferentes densidades de claros-escuros, se efetive, por meio das palavras enunciadas em planos vocais, como um espaço "cheios de coisas inumeráveis", num jogo imaginário de múltiplas combinações, arranjos, inflexões, tal como nas "dobras conforme dobras" do Barroco descrito por Deleuze[66]. Importa observar, porém, que os planos de escuridão são cruciais apenas na medida em que oferecem um campo fértil de exploração imaginária e não como um fim em si mesmo, não tanto por um apego fetichista à forma obscurecida (o que em alguns momentos não

66 Como aponta DELEUZE, é o conceito de dobra (e não tanto as outras características do barroco) que permite fazer uma extrapolação trans-histórica: "Se se pode estender o Barroco para fora de limites históricos precisos, parece-nos que é sempre em virtude desse critério, o qual nos permite reconhecer Michaux, quando escreve 'viver nas dobras', Boulez, quando invoca Mallarmé e compõe 'Dobra conforme dobra', ou Hantaï, quando faz da dobragem, um método." (1991: 57)

deixa de acontecer nos espetáculos do grupo). Tendo isso em vista, entende-se aqui que tentativas de caracterizar a poética do *Club Noir* empregando noções como "estética da penumbra" ou "teatro da penumbra" (MELÃO: 2010) resultem incompletas e, em certa medida, redutoras. Optamos antes por tentar caracterizar essa poética nos termos de uma *estética do apagamento*.

O apagamento como tentamos entender aqui está na ordem de uma recusa transitiva e não diriam respeito apenas aos planos de escuridão traduzidos no uso predominante da penumbra. Estética do apagamento para entender a poética no *Noir* busca se referir igualmente à depuração do aparato teatral, à imobilidade relativa dos atores, ao procedimento com planos vocais e a um apagamento do espaço geométrico do palco pela ênfase num "esteio topológico". As características dessa estética do apagamento indicam uma criação cênica que depura, apaga, mas evidencia um estado de latência em que se busca manter o que foi apagado dentro do determinado gradiente de forças encontrado em cada obra cênica.

Se o uso da luz e o espaço infinito permitem traçar relação entre a poética do *Noir* e a arte barroca, certamente as associações não podem ir tão mais longe. Essa depuração dos aparatos técnicos da companhia paulistana é certamente um fator de distanciamento: "Eu, de minha parte, quero conseguir reinventar o homem, o tempo e o espaço com apenas uma lâmpada fluorescente que se acende no começo de um espetáculo e se apaga no final." (ALVIM, 2015: 147). Como uma estética do apagamento, a cena do *Noir* se caracteriza na contramão do império técnico-científico, atrelado à espetacularização da imagem e da "demonstração visual"[67], o que pode ser lido na contramão do legado do período barroco.

Nesse sentido, para aprofundar em que medida cabe ver a poética do Noir como "neo-barroca"[68], pode ser útil ter como base esse trecho de ARGAN:

> Os chamados 'excessos' de imagem da arte barroca podem parecer incongruentes em relação ao espírito prático da burguesia; mas essa ideia se desfaz quando se pensa que esses 'excessos' são também virtuosismos técnicos, uma demonstração das possibilidades quase ilimitadas da mente e das operações humanas. Nesse sentido, elas são puramente instrumentais, expedientes concebidos para atingir determinado fim, precisamente o da maravilha, isto é, a ruptura com todo hábito e a projeção do pensamento, por meio da imaginação. (2004: 62-63)

67 Nesse sentido, ARGAN considera: "a defesa e a revalorização das imagens, e portanto da arte que as produz, é grande empreitada do barroco […] contra o anti-iconismo e a iconoclastia da Reforma. A Igreja romana reafirma o valor ideal e a necessidade prática da demonstração visual dos fatos da própria história, visando a edificação e o exemplo. […] Encoraja os modos mais espetaculares de arte, bem como acentua o caráter espetacular do rito e do culto." (ARGAN, 2004: 56-57) A nossa "civilização da imagem" é herdeira, segundo Argan, desse ênfase na imagem e na espetacularização.

68 O dramaturgo e professor Antônio Rogério TOSCANO (2010) utiliza o termo para caracterizar o "Tríptico Ricard Maxwell" do *Club Noir*.

"Ruptura com todo hábito e a projeção do pensamento, por meio da imaginação" pode sugerir algo próximo ao que está em jogo nas obras teatrais do *Club Noir*, mas entrevemos que a "técnica da imaginação" se dá segundo uma lógica bem distinta. Longe dos "virtuosismos técnicos", a poética do *Noir* busca "uma demonstração das possibilidades ilimitadas" do homem por uma estratégica distinta, apostando na extrema depuração dos aparatos. Se são instrumentais – na medida em que, por exemplo, a penumbra é um *instrumento* para se ir além do visível da imagem[69] –, os arranjos formais em questão não são "expedientes concebidos para atingir determinado fim", pois o que as peças do *Noir* costumam disparar em cada espectador não entra num cálculo da condução perceptiva pelos criadores. O apagamento é também, como vimos, o do plano da intencionalidade persuasiva ou comunicativa, à diferença da "retórica da imagem" do barroco. Em outras palavras, podemos entender que a "técnica de imaginação" nessa poética opera numa zona de apagamento tanto do visível quanto da valorização fetichista das técnicas espetaculares.

No interior disso que chamamos aqui de uma estética do apagamento, os planos de escuridão partem de um fundo escuro, como em Tintoretto e Caravaggio, operando em muitas vezes com a predominância das silhuetas que se diluem nesse fundo. No entanto, avançando na sobreposição de camadas, em outros planos se instaura cenicamente também um espaço em que as figuras são parcialmente localizáveis numa tridimensionalidade reduzida, na ambiência crepuscular. Digamos que passa a se observar propriamente uma profundidade de campo. Chega a ser uma obviedade afirmar que há espaço tridimensional e profundidade de campo num palco teatral. No entanto, talvez não seja tão óbvio quando se trata de caracterizar a singularidade no modo como isso acontece na poética cênica do *Noir*, em que a escuridão se densifica, fazendo do espaço um corpo sutilizado.

O encenador Roberto ALVIM explica:

> Essa zona de lusco-fusco é uma forma de trabalhar com a figura humana num sentido mais nebuloso, não tão afirmativo. As figuras humanas se tornam como fantasmagorias no espaço, quase imateriais: presença na ausência, ausência na presença. Trata-se de apagar a nitidez geométrica das coisas e trabalhar num esteio topológico. (2015: 145)

69 Nesse sentido, em entrevista o encenador relatou: "quando se fala em 'estética da penumbra', trata-se de um conceito que pode gerar leituras superficiais do trabalho, sim. Isso equivaleria a eu gostar de Edward Munch, por exemplo, que sempre trabalhou com tons escuros, ou do Goeldi, e fazer um similar imagético, quando a minha questão não é a imagem, não é a *imago*, não é a representação de alguma coisa. A escuridão aqui trabalha no sentido de constituir uma anti-imagem, uma espécie de não-imagem, como um território crepuscular de iminência no qual as palavras poderão desenhar desde uma batalha naval ou a porta de um palácio como em *Os Persas*, até uma plantação de beterrabas ou uma catedral, como em *A Terrível Voz de Satã.*" (ALVIM, 2015: 144-145)

O espaço real do palco determina obviamente que haja uma estrutura tridimensional ali onde os atores se encontram biofisicamente. No entanto, podemos entender que a poética do *Noir* se instaura de modo que essa espacialidade tridimensional seja virtualmente posta em estado de suspensão, mediante tentativas de apagá-la e de borrá-la em sua nitidez. Esse espaço virtual em que estão essas "fantasmagorias" é voluntariamente artificial e, ao mesmo tempo, extremamente real, na mesma medida em que se dizia, por exemplo, que "as coisas de Caravaggio são muito reais para serem naturais." (ARGAN, 2004: 151)

O trabalho a partir de um "esteio topológico" implica que a espacialidade geométrica do palco seja virtualmente apagada em sua nitidez por jogos relacionais em que a distância métrica entre os elementos deixa de estar em relevo: "a topologia estuda essencialmente a noção de vizinhança dos elementos de um conjunto concebido independente de toda distância", define o matemático LICHNEROWICZ. (*apud* VAUDAY, 2002: 31)[70]

Na tentativa de elucidar o que seria uma peça sem esse "esteio topológico", comecemos, a contrapelo, abordando *Comunicação a uma Academia* (2009). Uma das primeiras obras do grupo – ainda hoje volta ao cartaz pela magistral capacidade de Juliana Galdino de se metamorfosear num macaco –, essa peça baseada em Kafka pode ser descrita como desviante em relação ao sistema cênico que posteriormente veio se delineando ao longo da trajetória, principalmente se considerarmos que nesta peça a disposição proxêmica do palco não corresponde ao "esteio topológico"; característica singular em relação à maioria das outras peças. Quando da apresentação no "Tempo Festival", em 2010, o encenador escreveu que o espaço cênico dessa obra está baseado em três princípios: austeridade minimalista[71], proximidade multifacetada[72] e profundidade lateral. Vejamos o que ele entende por "profundidade lateral":

70 "A representação topológica do espaço repousa sobre a ambivalência de certos pares, em número limitado; semelhante e oposto; idêntico e diferente; parte e todo; localização e ubiquidade. Trata-se de uma distinção de qualidades que não se apoia em nenhuma localização fixa de objetos distintos e que só leva em conta, em suma, impressões íntimas do sujeito." (FRANCASTEL, 1993: 134)

71 A "austeridade minimalista", segundo o encenador, enfatizava uma "atmosfera fria, austera e formal da Academia na qual o macaco faz seu discurso. Para tanto, optamos pela construção de uma parede de mármore verde (que se estende ao fundo do palco, ao longo de todo o espaço cênico), decorada apenas com uma cabeça de cervo empalhada. […] Além da frieza asséptica e da arrogância intelectual que a cenografia minimalista exala, ambos os elementos (mármore e cabeça empalhada) remetem a questão central do texto: o domínio do homem sobre a natureza. A escolha da cor verde também alude a floresta antes habitada pelo macaco – mas apenas como uma evocação triste, melancólica." (Alvim, In TEMPO FESTIVAL: 2010)

72 Observamos uma proximidade com o público que permite percepção sutil de olhares e gestos mínimos da atriz Juliana Galdino que aparece transfigurada em um macaco e que "aparece e desaparece em pontos distintos do palco

> **Profundidade lateral**: em vez de trabalharmos com a profundidade usual do palco, optamos pela construção de uma espécie de corredor (apenas dois metros de profundidade, mas quase dez metros de largura). Assim, o jogo cênico ganha outros contornos: quando o macaco encontra-se na extrema direita, por exemplo, parte da platéia o observa de muito perto, enquanto o público que se encontra na extrema esquerda o observa de longe, numa espécie de profundidade lateral. O jogo se inverte quando o macaco aparece na extrema esquerda, e se transforma novamente quando ele surge no centro do palco. Deste modo, configura-se um espetáculo que, para cada espectador, constitui-se como experiência visualmente distinta. (ALVIM, In TEMPO FESTIVAL: 2010)

Já se sugerem, nessa peça, elementos que marcam a poética da companhia, como o uso de pouca luz e a depuração dos elementos cênicos, a encenação quase asséptica bem como a radical economia no gestual, além da sutilíssima exploração vocal de atriz Juliana Galdino, com uma capacidade sublime de transfiguração. No entanto, ao observar essa definição de "profundidade lateral", evidencia-se que não se opera aí propriamente a partir de um "esteio topológico". Aqui, a proximidade e o afastamento lateral da atriz em relação ao público ao longo desse palco-corredor denotam uma pesquisa em busca de problematizar cenicamente a noção tradicional de espacialidade frontal. Essa problematização se dá em *Comunicação a uma Academia* num sentido de perturbação epifânica, enfocada na obliquidade da percepção do que é visto e ouvido e de um achatamento planificador, como numa pintura em que se estreita o espaço tridimensional, mas na qual se mantém um lastro de tridimensionalidade.

Não há um esteio propriamente topológico nessa noção de "profundidade lateral" em jogo na peça baseada em Kafka, porque a disposição proxêmica no palco consiste num jogo em que a distância métrica está em relevo: "muito perto" e o "longe" fundamentam essa concepção espacial. A perturbação perceptiva está focada na transfiguração visual e vocal da atriz e nesse deslocamento espacial das aparições e desaparições ao longo do palco-corredor, à diferença do sistema cênico que depois ser caracterizou em diversas as peças seguintes do grupo, em que o visto-nãovisto e o ouvido estão muitas vezes em disjunção e a distância espacial entre aparições e vozes não é enfatizada.

Na maioria das peças do *Club* Noir, esse "esteio topológico" problematiza o sentido tradicional de contracenação, deixando de enfatizar a distância espacial; portanto, ao contrário do que se dá em *Comunicação a uma Academia.* Assim, por exemplo, um ator pode dialogar com um outro que está em outra extremidade do palco e de costas, sem que isso determine a ausência

(em função dos black-outs que estruturam a encenação); a cada nova aparição, é como se pudéssemos observar a personagem e a narrativa a partir de diferentes pontos de vista" (ALVIM, in TEMPO FESTIVAL, 2010)

de um sentido de intimidade entre eles. Essa disjunção determina um estilhaçamento espacial a ser virtualmente recomposto pelo espectador. Roberto ALVIM pensa isso a partir de um diálogo com o cubismo:

> No cubismo, quando uma mesma figura é vista por ângulos distintos, é introduzido o tempo dentro da pintura. Filosoficamente, essa operação pictórica nos mostra algo fundamental: não podemos olhar para as coisas de um único ponto de vista. Isso gerou, aqui no nosso trabalho, uma problematização da contracenação. [...] Em todas as minhas peças praticamente inexistem relações olho-no-olho entre os atores. Em geral os atores estão voltados para vetores distintos no palco. […] A plateia faz a junção desse ator com aquele ator e cria um quadro ao mesmo tempo uno e estilhaçado, que se apresenta de modo multivetorial. É importante estilhaçar a relação entre os indivíduos em cena, desestabilizar essa relação: eles estão juntos e isolados, como inimigos no mesmo barco… Isso é uma coisa que eu aprendi com o cubismo. (2015: 143)

Nessa direção, é valido lembrar também o que escreve Michel LAUB, sobre o processo de montagem de *Terra de Ninguém* (2014): "no primeiro ensaio, Alvim mostrou um livro com reproduções das pinturas de Francis Bacon e explicou o que seria uma concepção de palco baseada na assimetria e nos espaços presentes nas imagens." E Laub ainda relata: "foram desenhadas no chão quatro figuras geométricas irregulares – e cada ator ficaria confinado ao limite de uma delas, num jogo de 'perspectivas diversas' (um 'espelho quebrado') em que um não olharia para o outro." (LAUB: 2014) Tal "espelho quebrado" pode reafirmar o vínculo dessa problematização na contracenação ao diálogo com procedimentos do cubismo. Mas a referência propriamente a Francis Bacon bem como as recorrentes referências a De Kooning, Cy Twombly e Rothko em outros lugares parecem indicar, como tentaremos evidenciar adiante, que esse "esteio topológico" da encenação se instaura a partir de um diálogo genérico com a pintura, sobretudo com certa "carnalidade pictórica", cujas questões são transcriadas para a criação cênica com os planos vocais.

A criação cênica a partir desse esteio topológico pode ser apontada como um apagamento dos valores métricos da espacialidade do palco. Assim, podemos entender que a espacialidade topológica opera tanto em peças como as do *Triptico Richard Maxwell*, apresentadas no pequeno palco da sede da cia., quanto em *Os Fantasmas,* apresentada num palco italiano de grandes dimensões, no Sesc Santana. Seja em palcos pequenos ou mais amplos, esse pensamento topológico orientando a concepção espacial da cena resulta no mencionado estilhaçamento da contracenação, com diálogo entre personagens que se encontram espacialmente isolados[73] e

73 Mesmo quando há "interlocução direta", como em algumas cenas de *Fantasmas* (2015), o isolamento espacial procede um corte que exige da imaginação do espectador. É o que escreve Gabriela MELÃO em sua crítica dessa peça: "personagens digladiam-se na cena sustentando o fervor da interlocução direta, mas a comunicação não se dá sem a interferência do poder de imaginação do espectador, instigado pelo isolamento

voltados para vetores distintos; em outras palavras o espaço topológico implica um vínculo disjuntivo.



| *Os Fantasmas*, de Ibsen – Foto: Leekyung_Kim |

No entanto, não se pode deixar de observar que – apesar desse esteio topológico tornar virtualmente indiferente o tamanho do palco – há uma determinação irredutível que se assenta a partir de um paradigma da distância métrica entre o público e o palco. Em palcos maiores, o público tem menos possibilidade de ter acesso ao espetáculo microperceptivo da atuação dos atores: o *dripping* facial que forma com as lágrimas de Juliana Galdino ao borrar a maquiagem, como em *Peep Classic Ésquilo* e em *Kiev* (2017), as máscaras faciais em suas nuances e transições, o mínimo franzir de sobrolho, um mínimo sorriso que se transforma em uma face aterrada, todas essas minúcias, quando ainda são percebidas num palco de grandes dimensões, certamente não resultam na mesma potência ao afetar o espectador. Assim, apesar de o esteio topológico operar num sentido de apagamento das distâncias métricas do espaço cênico, buscamos entender aqui que a poética cênica do *Club Noir* é mais potente em salas pequenas, por possibilitar acesso mais imediato ao espetáculo microperceptivo da atuação gestual e vocal dos atores. Nesse sentido, observemos que, no caso de espaços amplos, a voz costuma chegar ao

espacial dos interlocutores, apartados por territórios inconciliáveis.*" (2015)*

público indiretamente captada por microfones, o que resulta numa tentativa de manter as nuances; pode ser interessante observar ainda como essa captação sonora da voz é também operada de modo rigoroso, já que nos momentos em que a atriz grita a captação deve ser diminuida, fazendo que voz chegue então sem a mediação dos amplificadores, provocando uma oscilação perceptiva; o que se pode observar claramente em *Leite Derramado*, apresentada em palcos amplos e concebida igualmente segundo aquele esteio topológico.

Importa, de modo geral, visualizar na poética do *Club Noir* um processo de desconfiguração virtual da "tridimensionalidade" do palco: primeiro em estratégias como aquela "profundiade lateral", depois no sentido de consolidar um espaço cênico propriamente topológico em que as relações proxêmicas não se regulam pelos valores das distâncias geométricas[74]. Assim, os sentidos imaginários relativos à proximidade e afastamento passam a ser determinados fortemente por deslocamentos entre planos vocais e não por deslocamentos no espaço físico do palco.

Aqui já é possível entender que a visão emulsiva encontra um campo específico de exercício quando se imiscui nas zonas crepusculares, nos planos de escuridão das peças do *Club Noir*: o espaço infinito condicionado pelo fundo escuro e o uso topológico do espaço determinam que o visível se encontre num grau contundente de estilhaçamento e de apagamento, diante do qual a adaptação visual circadiana dos bastonetes da retina pode ser decisiva no sentido microperceptivo, mas não é capaz de um efeito propriamente emulsificante. Os planos de escuridão abrem um caminho para a constituição de uma visão emulsiva, na medida em que o espaço infinito e virtualmente não-tridimensional impossibilita uma estabilização na percepção do espaço visível. A relação proxêmica do espaço topológico, orientando a disposição dos atores no palco, produz o mencionado desarranjo perceptivo, diante do qual virtualmente deixa de importar se temos dois ou três tipos de cones na retina, como a maioria dos mamíferos, ou se temos bastonetes ou radares de morcego para nos orientarmos no escuro. Aqui, a noite não se opõe ao dia. Nessa poética, o universo noturnal não se enquadra num ciclo circadiano.

Além disso, podemos enfatizar que, no sistema cênico do *Club Noir,* o trabalho com planos de escuridão, a depuração do aparato e a imobilidade relativa dos atores caracterizam o

74 É possível, ao que voltaremos, observar que esse trabalho num "esteio topológico" no *Club Noir* se enquadra num processo poético em que a cena é pensada em analogia com o espaço pictórico. Nessa direção, Vauday escreve "em um quadro de fato os diferentes elementos da composição subsistem das atrações ou das repulsões complexas que não devem nada à distância que as separa. Falaremos então de um espaço de contração ou de dilatação no qual toda coisa pode entrar em relação uma outra ou pode tornar-se uma outra, antes que de um espaço de contradição estabelecendo as identidades fixas e inalteráveis." (VAUDAY, 2002: 32)

aspecto visual dessa estética do apagamento. Mas, como sabemos, uma visão emulsiva atravessa o visual sem se restringir à sedução do visível. Na direção do transbordamento da visibilidade, nesse caso, são principalmente os planos vocais que encarnam a "violência da sensação", impedindo o efeito emulsificante e, assim, ressaltando a precariedade de todo arranjo emulsivo, em seu destino metamórfico. Assim, nas peças do *Noir*, pode-se dizer que o olho, como órgão polivalente em direção ao "corpo-sem-órgãos", passa inevitavelmente por um devir-ouvido, visão em devir-audição, em direção de uma carnalidade musical, portanto sutilizada. Em analogia com o que na tradição pictórica é chamado de "fatura" – no sentido dos modos e veículos adotados pelo pintor na aplicação da tinta, atribuindo-lhe mobilidade e construindo a espacialidade da pintura – podemos sugerir que na poética do *Club Noir* há uma "fatura vocal".

Antes de avançar na compreensão desses planos vocais, pode ser valioso insistir que tal estética do apagamento se consolida ao colocar em sinergia cada um dos seus elementos, os quais de modo isolado formariam valores estéticos distintos. Assim, podemos ressaltar que a imobilidade na estética do *Noir* é caudatária da opção por um ator comovente menos que comovido: tal como para Cézanne não era suficiente, sem um arcabouço, o efeito colorante da cor nos impressionistas, o ator está aqui encurralado num "arcabouço" de imobilidade relativa, mas se debatendo de modo violento e vibrante na construção de planos vocais. Portanto, cada um dos elementos postos emulsivamente em sinergia se tratados isoladamente não servem para caracterizar a contento a poética teatral do Club Noir. Por exemplo, destacar apenas o uso da penumbra ou, para ser mais específico, do claro-escuro em planos de escuridão, seria redutor, já que a imobilidade relativa, a depuração dos aparatos, o acento topológico da espacialidade encontram-se emulsionados ao trabalho com claro-escuro.

Por fim, a título de comparação, tomemos uma peça como *Electra* (2008), do encenador japonês Tadashi Suzuki, em que diversas cenas apresentam determinado uso de claros-escuros. Nessa peça, o ambiente crepuscular favorece um clima aterrorizante que também se associa ao rigor na enunciação vocal, distante da fala naturalista, como no *Club Noir*. No entanto, o aspecto eminentemente corporal da atuação – que envolve exploração do plano baixo, rolamentos, torções corporais, etc – determina uma diferença fundamental. Observa-se ainda que a movimentação do dois coro, desempenhados por enfermeiras e cadeirantes, respectivamente, estabelece um movimento de cheios e vazios do palco: numa cena, por exemplo, em que os coro

de cadeirantes está na penumbra descrevendo um movimento circular ao redor de Electra, a movimentação se configura como uma dança, de modo que, mesmo com uma enunciação vocal rigorosa, o fator dinâmico da cena está calcado no deslocamento espacial. A relação proxêmica dos atores não se estabelece propriamente a partir de um "esteio topológico", como em muitas das peças do *Club Noir*, em que, obliterada a ênfase nas distâncias métricas, o fator dinâmico da cena se concentra nos deslocamentos entre planos vocais.



| *Electra* (2008), da *Suzuki Company of Toga*, co-produzida por *Ansan Arts Center* e *Arko Arts Theatre of Korea* |

2.2 Analogias entre procedimentos pictóricos e cênicos

2.2.1 Carne Musical: Dos planos pictóricos aos planos vocais

Algumas pinturas de Piet Mondrian tiveram sua gênese a partir estudos de objetos, tomando como ponto de partida uma natureza-morta, por exemplo. Trata-se de uma espécie de depuração formal – um movimento ascético talvez se possa dizer – em que os dados empíricos que tornam reconhecíveis um objeto são gradativamente escamoteados, desfigurados, ao mesmo tempo em que se guarda algo da relação formal que estava em jogo na percepção visual do objeto.

O sistema cênico do *Club Noir* se caracteriza por uma operação estética depurativa nesse sentido, tanto na encenação quanto na dramaturgia[75]. David Sylvester escreve que Mondrian "usando meios cujo potencial óbvio era a criação de uma arte perfeitamente estática, desenvolveu um mundo da forma em que quietude e movimento violento se interpenetram." (2006, 77) Igualmente, ao observarmos *à priori* os "meios" que essa companhia teatral paulista emprega na sua poética, poderíamos dizer que o "potencial óbvio" seria gerar uma arte estática, uma cena amortecida, digamos; o que é contrariado pela "força represada", pelo vigoroso efeito de instabilidade que algumas de suas peças acarretam nos espectadores.

Com intenção de criar um sistema cênico próprio, o encenador Roberto Alvim busca se desvencilhar da compreensão convencional de noções dramatúrgicas e cênicas, tal como narrativa, personagem, conflito, visualidade plena e contracenação direta entre atores etc. Nessa empreitada, o encenador afirma que resultou necessário estabelecer outros procedimentos e dinâmicas que substituíssem aquelas noções tradicionais que servem convencionalmente para estruturar dramaturgia e encenação. Digamos que, tal como Mondrian se restringe a verticais e horizontais e a cores primárias, a poética do *Club Noir* se restringe ao trabalho com planos de escuridão, ao esteio topológico do espaço, à imobilidade relativa, à depuração do aparato e ao

75 Na dramaturgia, por exemplo, essa depuração formal se encontra nos textos do próprio dramaturgo bem como nas adaptações, com cortes severos, que sempre realiza de textos clássicos montados pela companhia, como Ésquilo, Shakespeare, Ibsen, Samuel Beckett, etc. Sobre a adaptação do texto de Harold Pinter para a encenação de *Terra de Ninguém* (2014), em matéria que saiu na *Revista Piauí*, novembro de 2014, Michel LAUB relata: "Adaptar não se resume a trocar referências concretas a Londres dos anos 70 por expressões como 'aquela rua' e 'aquele bar'. A tradução de *Terra de Ninguém* deixa as frases mais concisas, na contramão do que usualmente ocorre ao se verter o inglês para o português", ressaltando ainda que o dramaturgo opera com "elipses que deixam as reações mais abruptas, causam mais estranheza, o que afasta a abordagem dos arcos narrativos e justificativas arredondadas de certo realismo psicológico de matriz americana (em especial Edward Albee), ou de um teatro do absurdo mais previsível."

trabalho com plano vocais, sendo este último o principal responsável pelo aspecto dinâmico da cena.

Cabe agora buscar caracterizar propriamente como se instauram esses planos vocais no interior da poética cênica do *Noir*. Nesse entrecho, destaca-se o fato de que muitos desses procedimentos e dinâmicas não-convencionais utilizados pelo grupo surgiram, segundo o encenador, do diálogo com poéticas pictóricas; tratando-se, pois, de analogias entre procedimentos pictóricos e procedimentos cênicos: podemos falar de uma transcriação de planos pictóricos em planos vocais na cena.

Entre os pintores cujas obras são privilegiadas nessas analogias encontradas na poética cênica do *Club Noir*, é recorrente a referência aos que convencionamos relacionar ao Expressionismo Abstrato Norte-Americano. Já mencionamos a influência de Jackson Pollock e agora destacamos aqui a relação analógica com Willem de Kooning e Cy Twombly[76]. De De Kooning a influência deriva dos "deslocamentos entre planos pictóricos, tensão entre abstração e figuração"; enquanto de Cy Twombly, da "intensa ambivalência entre todos os elementos da obra (a originalidade consiste em um agudo discernimento do quão pouco um artista pode fazer no decorrer da criação de uma obra de arte)" (ALVIM, 2012: 104), num sentido de enfatizar o caráter depurativo do processo criativo e de deslocar o fazer artístico de um lugar de controle-intencionalidade, como desenvolvemos anteriormente.

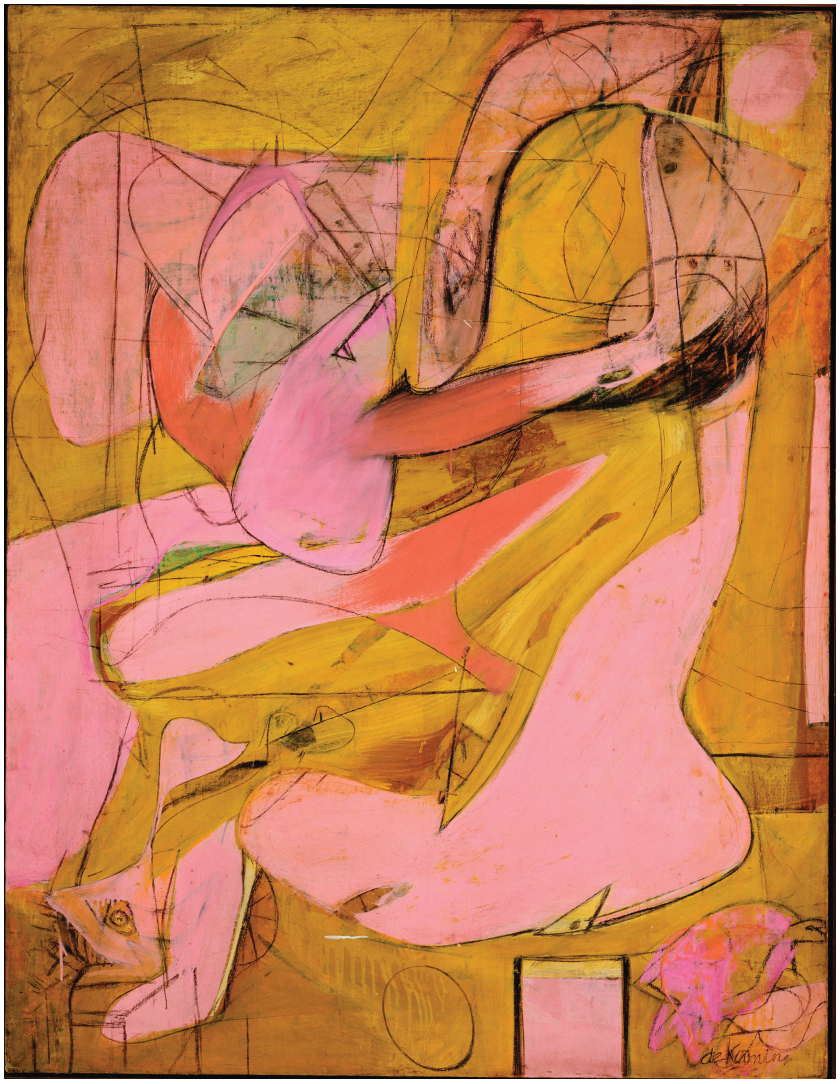
Sobre De Kooning, em entrevista, o encenador considera:

> A partir de *Excavation* (1950), uma pintura seminal, De Kooning começou a criar planos pictóricos, começou a trabalhar com um pincel mais grosso, um pincel mais fino. Às vezes aplicava a cor violentamente, às vezes aplicava de uma maneira enevoada, às vezes sugeria um desenho, sugeria uma instância figurativa, às vezes criava uma instância puramente abstrata. Eu percebi que havia planos pictóricos no De Kooning que se escavavam uns de dentro dos outros e mantinham o quadro numa dinâmica de deslocamentos permanentes. (ALVIM, 2015: 143-144)

Nesse sentido, podemos apontar obras de De Kooning como *Pink Angel* (1945), *Judgment Day* (1946) ou mesmo *Woman I* (1950-2). A relação fundo-figura nessas obras condiciona uma espacialidade ambígua e dinâmica. Há formas corporais (biomórficas) que se dissolvem num espaço que é sugerido, como fundo em relação à figura, e ao mesmo tempo negado, pela planificação obtida ao aplicar veementemente as cores sobre setores da tela. Vale observar que,

76 Há classificações diversas que situam De Kooning e Cy Twombly como uma segunda geração do Expressionismo Abstrato, enquanto David SYLVESTER (1994) se referem as eles como pós-expressionismo abstrato.

nessa ambiguidade, acrescida à figuração, se inscreve também aquilo que Didi-Huberman chama de efeito de pano (muro de pintura): "deslegitimação da evidência", "violência de uma precipitação disjuntiva". (DIDI-HUBERMAN, 2012: 55)



| Pink Angel (1945), Willem De Kooning |

Entre pintores comumente associados ao Expressionismo Abstrato, o que mais singulariza a poética de De Kooning talvez seja não ter rechaçado a figuração. Em suas obras, explorou, aos limites, a ambiguidade entre aspectos figurativos e abstratos. Admirável desenhista, De Kooning realizou diversas pinturas em que formas abstratas e figuras se imbricam: com corpos –

sobretudo de mulheres – que se mostram parcialmente delineados e reconhecíveis, emergindo em meio a manchas violentas. Os rastros de uma luta corporal entre figura e fundo – noções que se esvaziam nesse embate, pelo dinamismo e ambiguidade que as pinturas instauram[77].

Se nessas obras que operam tal ambiguidade entre figuração e abstração já se vislumbra o que Alvim chama de "planos pictóricos", talvez estes se torne mais observáveis em obras abstratas em que figuras não são claramente reconhecíveis (ou talvez as figuras ali possivelmente presentes não pertençam ao nosso imaginário de objetos reconhecíveis). Em obras como *Excavation* (1950), ou em *Gotham News* (1955-1956), De Kooning parece operar verticalmente com esses planos pictóricos. É possível observar que os títulos podem trazer um certo *mood* para o ato de pintar e para o clima instaurado na tela, numa aproximação ao jazz. A técnica de De Kooning certamente enfatiza o "lance pulsivo", de um modo em que talvez seria melhor falar em termos de uma retórica do inacabamento. Como uma retórica, esse "inacabamento" se produz sob uma instância da "elaboração": no caso dele, envolvia um trabalho repetitivo sobre uma mesma tela, tal como Ibere Camargo. "Do the same thing over and over", costumava repetir De Kooning, o que não afastava a sua pintura de ser um ato veemente e rítmico[78].

Há uma recorrência e uma busca por esse refazer no estudo-enfrentamento de De Kooning em relação à tela. Além do que descreve o encenador Roberto Alvim acerca do arsenal de pinceis variados[79] e da multiplicidade de abordagens por De Kooning – do figurativo ambíguo às manchas criando volumes e formas abstratas; dos emplastos grossos às regiões em que a tinta é diluída e esfumaçada etc[80] – outras técnicas utilizadas por ele também colaboraram para esse procedimento com "planos pictóricos". Algumas vezes De Kooning aplicava jornal sobre a superfície pintada para retardar a secagem da tinta, possibilitando esse trabalho continuado – o que colateralmente às vezes deixava rastros sobre a tinta na versão final

77 Como um exemplo dessa ambiguidade de De Kooning, Richard SHIFF se refere a uma faixa branca disposta horizontalmente na pintura *Untitled XXX* (1993), já do final da carreira do pintor. Shiff escreve que tal faixa branca se forma num ato complexo, "ao fazer um gesto negativo, raspando um trecho ao longo de uma área vermelha. Ele segue com dois atos positivos: primeiro preenche o trecho com branco, e então traça novamente o contorno da forma acima, aplicando mais vermelho. De fato, ele delineia as bordas entre o vermelho e o branco dos dois lados, tornando impossível para o observador determinar se o branco é que envolve o vermelho ou se o vermelho é que envolve o branco. […] Tal configuração resiste à resolução fornecida convencionalmente pela análise formal, com sua atenção aos efeitos de figura *versus* fundo" (2006: 42)

78 Nessa direção, Thomas B. HESS escreveu: "in this respect it should be noted that although *Woman* took two years to complete, De Kooning is a fast worker, and the entire picture frequently changed in a few hours time. The voyage may have been long, but its tempo was hectic." (2012)

79 Sobre esse arsenal utilizado pelo pintor, Thomas B. HESS escreve: "In addition to the usual selection of long-handled artists' brushes, De Kooning uses about a dozen inch to inch-and-a-half house-painters' brushes; a wide, slanted palette knife; and a number of "liners"—brushes with about a dozen 6-inch bristles attached to a flat ferrule." (2012)

80 Acerca desses diferentes modos de aplicação da tinta por De Kooning, Thomas B. HESS escreve: "Paint is applied in consistent impastos which thin out to the canvas in a few places and rise elsewhere to heavy ridges." (2012)

do quadro. Esse uso de mascaramento com jornal também se dava por meio da aplicação e retirada do jornal nas adjacências de um setor da tela pintado violentamente: criando torrentes de cores num emplasto grosso que cessam abruptamente, ladeado de setores brancos ou com cores esfumaçadas e sobrepostas, como é possível ver em *Saturday Nigth* (1956). Técnicas como essa – e mesmo a raspagem de setores pintados da tela[81] – caracterizavam as nuances do trabalho que resulta nos planos pictóricos que se "escavam um de dentro do outro", como fossem um palimpsesto[82]. Por meio desses planos pictóricos, a pintura instaura aquela tensão que Alvim chamou de "dinâmica de deslocamentos permanentes".

A partir da analogia entre procedimentos pictóricos e cênicos, observamos que o encenador busca transcriar essa "dinâmica de deslocamentos permanentes" em seu sistema cênico por meio de planos vocais:

> Eu percebi que seria com a voz que eu realizaria esses deslocamentos em cena. Uma voz mais sólida seria como uma pincelada mais grossa. Uma voz que ultrapassa o palco bloquearia a nossa entrada. Um sussurro nos convidaria a entrar num campo de subjetividade, criando uma transparência. Diferentes modulações rítmicas são análogas às diferentes velocidades com que De Kooning pintava. Analogias! Os planos pictóricos do De Kooning me levaram a criar a técnica dos planos vocais. (ALVIM, 2015: 144)

Entendemos aqui que a analogia entre planos pictóricos transcriados em planos vocais traça um paralelo em sentido amplo com a pintura, ultrapassando ao cabo a especificidade da poética de De Kooning. É possível observar esses "planos pictóricos" na obra de muitos outros pintores, embora as obras De Kooning sirvam especialmente a essa observação; além disso, em sentido específico, para o diálogo da cena do *Club Noir* com as obras desse pintor, destaca-se aquela ambiguidade entre figuração e abstração.

Assim, digamos que o espaço cênico é vazio e topologicamente concebido para que as vozes dos atores dancem-desenhem sobre ele, a fim de que "possa estar pleno de linguagem". Os planos vocais podem ser lidos como "tintas colorantes" que criam camadas, formando os planos de escuridão (que sugerem aquele espaço infinito, como vimos), ao mesmo tempo em que

81 A respeito disso, aponta John J. CURLEY: "Despite de Kooning's reputation as an expressionist painter who makes marks, subtraction is an equally important gesture in his repertoire. For instance, he would often drag a scraper or other edge across his painted surfaces, thus stripping his brushstrokes of their immediacy and friction." (2008) Aqui se reitera um sentido da "estética do apagamento", que vai ser aprofundado na abordagem da poética de Cy Twombly, a seguir.

82 Essa construção em palimpsesto talvez possa aproximar a poética de De Kooning ao que é conhecido como *Pentimenti.* Palavra utilizada na história da arte para nomear as alterações feitas pelo artista durante o processo de criação ou posteriormente – alterações que de alguma forma ainda deixam rastros na versão final da pintura. Nesse sentido, talvez seja de interesse observar que o ato de Rauschenberg de criar uma obra a partir do apagamento de uma outra obra de De Kooning, em 1953, é algo que dialoga perfeitamente com a poética deste último.

a imobilidade e a depuração dos aparatos funcionam como um "arcabouço" para os efeitos "colorantes" e dinâmicos dos planos vocais.

Vimos que o procedimento por meio de planos de escuridão indica o trabalho com a figura humana num sentido nebuloso, instituindo "fantasmagorias no espaço, quase imateriais: presença na ausência, ausência na presença". Agora, basear a dinâmica dessa poética cênica no deslocamento entre planos vocais se estabelece em sinergia com tais planos de escuridão. É devido ao fato da visualidade operar nesse registro do "quase imaterial" que os deslocamentos nos planos vocais ganham relevo e densidade. Há diferentes modelações vocais (bloquear, criar transparências etc), num estado predominante de desaceleração[83], em contraponto com momentos de vozes dilacerantes e velozes, como buscaremos esmiuçar a seguir.

Dessa maneira, se a voz tem um efeito "colorante", podemos dizer que – tal como DIDI-HUBERMAN em relação ao "colorido-limite" do "encarnado"[84] – essa voz diz respeito a "uma modulação efêmera desse mundo [colorido], sendo, portanto, menos a cor ou coisa do que diferença entre coisas e cores." (2012: 54) Desse modo, é importante ressaltar que o aspecto vocal tem uma função de preenchimento espacial-corporal (corpo-voz), em contraponto à imobilidade relativa. Vale insistir ainda que, tecnicamente, trata-se sempre da ressonância da voz a caracterizar esse preenchimento do próprio corpo bem como do espaço[85].

2.2.2 Dramaturgia e Planos vocais

A presença do *Club Noir* na cena paulistana e nacional tem uma significação importante para o viço de uma dramaturgia contemporânea. Essa companhia é associada ao trabalho com textos experimentais de dramaturgos contemporâneos, tanto brasileiros como nos oito textos inéditos encenados na *Mostra de Dramaturgia Contemporânea* (2012), quanto internacionais

83 Enfocando sobre o processo criativo do ator, Livia PICCOLO escreve: "os rigorosos exercícios de desaceleração propostos pela Cia.[*Club Noir*] levam ao extremo a percepção de que no ato de leitura nosso corpo está extremamente implicado e envolvido. O corpo do ator, em estado sensível, após a desaceleração, permite compreender que na leitura, silenciosa ou sonora há performance." (2013: 98) Se a leitura é performance, como quer Piccolo, na esteira de Paul Zumthor, entendemos aqui que essa performance é um elemento parcial do atravessamento emulsivo. É uma visão que transitoriamente passa por um devir-audição. Mas como a visão emulsiva é antes emulsiva do que propriamente visão, a performance da emissão vocal (leitura) também resulta transitória nesse processo emulsivo.

84 DIDI-HUBERMAN escreve que o encarnado é um "colorido-limite. [...] Um colorido por meio do qual a pintura imagina-se como dotada de sintoma." (2012: 36)

85 Nessa direção, a pesquisadora da voz Wania STOROLLI escreve: "Através de sua ressonância, a voz resta como vestígio, vibração, em tudo o que atinge. […] Sem outros recursos senão aqueles inerentes a ela própria, a voz é percebida como ação do corpo. Capaz de transbordá-lo no espaço, borrando seus limites, permeando outros corpos e objetos na sua trajetória. Compreendida assim, a voz é uma forma de movimento do corpo no espaço, fazendo parte do processo de construção deste, gerando espaço na medida em que o ocupa." (*apud* PICCOLO, 2013:102)

como *A terrível voz de Satã* (2009), de Gregory Motton, e *Tríptico Richard Maxwell (2010)*, entre outros. O destaque para a dramaturgia se localiza a partir do papel que exerce na própria poética do grupo, em que se ressalta o procedimento com planos vocais de enunciação, numa pesquisa de modos inusuais de emprego da "fala humana", como signos indicativos de diferentes "modos de subjetivação"; o que é muito pautado, vale insistir, no impecável trabalho vocal de Juliana Galdino[86]. Tal como outros dramaturgos contemporâneos, como Heiner Muller, Jon Fosse, Valère Novarina, Roberto Alvim defende que texto para o teatro não deve corresponder aos moldes convencionais de um texto dramatúrgico, podendo com isso favorecer a invenção de novas linguagens e vocabulários de encenação, expandindo o campo de exercício do que entendemos como linguagem teatral. Nesse enquadramento, o trabalho experimental com o texto não determina sua hegemonia (na tradição psicologizante), pois o crucial aqui não é a palavra escrita, mas a fala humana e os modos de subjetivação que ela pode disparar.

No sentido específico do labor dramatúrgico, Alvim defende e dissemina a ideia de uma escrita pictocoreográfica[87]. Com pouco uso de rubrica, seria uma escrita em "versos", usando diferentes tipografias para determinar diferenças de intensidades e modos, estabelecendo, assim, uma espacialização temporal na mancha gráfica da página. Essa abordagem pictocoreográfica do texto dramatúrgico tem em vista enfatizar justamente que, como uma partitura musical, a escrita dramatúrgica mobiliza prototipicamente um diagrama de forças, em diálogo com o qual se evidenciará a potência da "fala humana" desenhodançando a cena. A voz como fator dinâmico.

O relevo dado aos planos vocais na poética do *Club Noir* se insere num sentido de buscar a significação pela diferença e não pela semelhança[88] e pode ser lida de modo colateral ao relevo que tem a dramaturgia. Nesse sentido, como já vimos, a dramaturgia não enfoca estritamente a palavra, pois está sempre a caminho de uma enunciação encantatória e presentificadora. "Como

86 Além disso, o Club Noir mantém cursos de formação para atores com um olhar especial para montagem de dramaturgia contemporânea, realizando o que chamam de "Paralelas Noir", onde tanto Alvim quanto a Galdino encenam textos de dramaturgia contemporânea com esses alunos. Cabe lembrar também o papel de Roberto Alvim como professor e grande entusiasta da dramaturgia, atuando em diversos cursos em São Paulo e Curitiba, principalmente.

87 A respeito, Roberto Alvim escreve: "textos encarnados como pictoreografias; a instância da exploração pictocoreográfica incide diretamente sobre a exploração de outras possibilidades tipográficas (para além das rubricas), vivificando e ampliando o diálogo dramaturgo-encenador-atores." (ALVIM, 2012: 16) A influência de Mallarmé e Artaud é mencionada por Alvim quanto a essa noção de um texto dramatúrgico pictocoreografado.

88 "A palavra significa por diferença. A imagem significa por semelhança. Quando evitamos qualquer procedimento cultural (mesmo no campo da gestualidade, por exemplo, ou da ordenação estrutural da obra), é por que queremos permanecer no terreno da diferença em relação ao mundo – recusando a apresentação de modos de cultura no palco e fazendo da experiência estética uma experiência poética, no sentido da transubstanciação dos sentidos e da revolução dos signos. Vem daí a dificuldade de diálogo que a obra estabelece com percepções acostumadas à facilidade das imagens ilustrativas." (ALVIM, 2010: 115)

na magia, tudo acontece se a maneira de *falar* ativar as palavras." (ALVIM, 2012: 17), escreve o encenador, enfatizando o aspecto performativo da fala.

Na mediada em que se opera com a figura humana num sentido nebuloso e com a problematização da noção de sujeito, a composição em planos vocais está inevitavelmente associada à ruptura com a noção tradicional de narrativa e de personagem. Nessa direção, o encenador prefere falar de funcionamento a falar de trama, prefere falar de modos de subjetivação a falar de personagem: "problematizar a narrativa é derivação inevitável para problematização do sujeito, posto que advém da problematização do sentido (a narrativa, como o sujeito, é um mecanismo de sentido)" (ALVIM, 2012: 16) Assim, as diferentes modelações vocais evidenciam a aposta na possibilidade de criar – por meio de diferentes arquiteturas linguísticas e pela emissão sutilizada dos atores – esses diferentes modos de subjetivação: "habitação (pela linguagem) das coisas (o modo de subjetivação do vento, do acidente, da parede, do tumor, das larvas que comem a carne do cão vivo, das asas das moscas, da enchente destruindo a árvore, do pão sendo comido por uma boca sem dentes)". (ALVIM, 2012: 37)

Observemos, na dramaturgia de *Pinokio*, uma fala que evidencia bem esse clima de instabilidade do sujeito:

> você está lá a casa
> sua minha casa a casa que é dele minha sua vocêeu estou lá aqui ele está você sempre esteve eu sempre aqui na casa lá
> que é dele minha casa sua nasceu nela cresceu ela cresceu com ele em você neleemmim esta casa onde estamos agora
>
> canos dutos tubulações
>
> escoam os restos de você detritos restos meus seus restos dele escoam pelos canos intestinos vísceras tubulações da casa o esgoto água encanada saliva e suor e restos e detritos seu ventre

Se imaginarmos esse texto emitido por meio dos rigorosos e sutis desenhos vocais como os de Juliana Galdino, é possível dimensionar como o trabalho com planos vocais no *Noir* instaura um campo de instabilidade e ambiguidade entre figura e ambiente, imerso no qual o espectador se sente como se estivesse se dissipando em meio às coisas. "É preciso que haja sempre uma ambivalência entre *ground* e *motif* (entre *mythos e opsis*)" (ALVIM, 2012: 100)[89].

89 Podemos imaginar que seja uma perda dessa ambivalência que alguns críticos tentam apontar em obras do Club Noir, como Jefferson Del Rios ao enfatizar o que chama de "exercício de estilo" falando do *Tríptico Richard Maxwell*: "O *Club Noir* leva seu nome ao limite no projeto

O sujeito não serve de ponto de apoio inequívoco para elocução, por isso "vocêeu", por isso "seu", "meu" se apagam e redesenham segundo esse movimento de repetição indecidível, como se estivéssemos diante de uma anamorfose monstruosa que incessantemente nos tira e recoloca do ponto qualificado de onde se imagina ser possível visualizar uma figura. "A narrativa está para o teatro como a figura está para a pintura." (ALVIM, 2012: 44) Opera-se, pois, numa zona de indistinção entre figuração e abstração, como foi apontado em De Kooning. Trechos como "canos intestinos vísceras tubulações" aponta igualmente para essa uma zona de indiscernibilidade, como numa pintura em que figura e fundo se confundem.

Tentemos avançar na observação desse procedimento com os planos vocais, dentro da poética cênica dessa companhia. Roberto ALVIM escreve:

> A voz: música que cria diferentes planos, produzindo uma espécie de efeito estereofônico (estereofonia que não é apenas sonora, mas que transita por esferas sensórias, imagéticas, conceituais). Criadora de véus translúcidos e de sólidas barreiras; criadora de texturas e vibrações que enchem o espaço de sensações inomináveis; criadora de realidades ostensivamente ficcionais e de fatos-linguagem. Trânsito permanente entre evocação e invocação. Nem nos confina inteiramente à frieza da superfície, e nem recua todo tempo para trás dela, mas *escava planos que saem uns de dentro dos outros. (2012: 99)*

Se essa estereofonia não é apenas sonora, em sendo sonora não é apenas uma tridimensionalização do som, porque, ao se constituir segundo aquele esteio topológico, consiste numa espacialização disjuntiva, estilhaçada, que desestabiliza a percepção. Aqui quanto aos planos vocais, temos também um processo emulsivo, sem possibilidade de embalsamento por meio de emulsificantes.

Em sentido corriqueiro, a estereofonia, ao espacializar o som, se baseia no fato de termos dois ouvidos. No entanto, esse termo adquire aqui um sentido específico em que vislumbramos uma desconfiguração virtual do sujeito (em direção a um corpo-sem-órgãos), favorecida por essa estereofonia: nesse plano virtual talvez que não importe se biologicamente tenho dois ou três ouvidos[90]. Assim, observemos que, nas peças do *Noir*, aquela visão emulsiva atravessa a

estético que privilegia o exercício de estilo. O conteúdo da obra, nesse caso, passa ao segundo plano diante da forma, quando o público precisa decifrar contornos na obscuridade do palco. Recortes com vozes. Pode-se argumentar que é, exatamente, um meio de se reforçar um texto, mas ele se esfria em jogos verbais sincopados, sem nuances, enigmáticos, mas previsíveis a partir de determinado momento. […] Geometria humana com falas brancas, gritos súbitos e apagões da cena. Em seguida, tudo recomeça. O elenco tem impecável domínio da verbalização que vai da linearidade do canto gregoriano aos estampidos verbais." (RIOS, Jefferson del: *2010)* Se esse apontado exercício de estilo não deixar de estar presente nas obras do Noir – cujas obras algumas vezes se mostram afeitas a uma noção de formalismo própria a certas vertentes modernistas – certamente a oposição entre conteúdo e forma feita pelo crítico soa demasiado redutora e tradicionalista. Essa crítica mostra que, de todo modo, o trabalho vocal impecável não deixar de ser apontado como traço principal.

90 Nesse sentido, talvez possamos comparar a técnica binaural de captação sonora com uma espécie de "anamorfose" sonora, criando um ponto de vista qualificado (ponto de vista humano, com duas orelhas numa cabeça com determinada anatomia) a "corrigir" a deformação sonora captada pelos microfones (inumano) posicionados de outras formas.

visualidade e habita transitoriamente tal devir-audição determinado pela dinâmica dos planos vocais que se escavam. Aqui igualmente, ao observar essa noção distendida de estereofonia, buscamos observar como a percepção emulsiva se precipita num sentido em que extrapola as categorias estesiológicas da compleição humana.

Ainda derivando as afirmações da citação acima, talvez seja válido trazer exemplos, relativos à dramaturgia, para observar nuances das operações envolvidas nesse procedimento com planos vocais. Um trecho de *Sete* (2011), de Dione Carlos, criado em oficina com Alvim e montado no *Club Noir*, com direção de Juliana Galdino, serve para se evidenciar como se dão os desenhos dentro dos planos vocais:

> Naquele lugar. Uma mulher caída na rua. Eu me ajoelho diante dela. Ao nosso redor aves de rapina e dois policiais. Sua pele reflete a luz dos óculos escuros. Uma faixa amarela e preta nos isola da savana. Seus braços repousam ao lado do corpo. Trago presentes: Oxigênio e soro. TODO MUNDO PARA TRÁS. Melhor colocar você na carruagem, princesa. ANIMAIS ASSIM SÃO ATRAÍDOS PELO CHEIRO DE SANGUE. Os policiais fumam. Olhos vidrados. Alguns animais fumam. TODO MUNDO PARA TRÁS. Os sapatinhos de cristal são atirados no chão do carro. TODO MUNDO PARA TRÁS. Princesa. Tremores nos pés e nas mãos, espasmos violentos. Ela é invadida e eu não sei como deter o inimigo. Há um universo dentro dela sendo destruído. Um terremoto de escala máxima e de repente NADA. O cérebro perdeu o controle. TODO MUNDO PARA TRÁS. NADA. (CARLOS, Dione, 2017: 17)

Temos aqui um registro em que se estabelece a instância figurativa de uma situação clara, acompanhada de lapsos a indicar a sobreposição de outras instâncias que fazem bifurcar a figuração, que permanece enfatizada. De acordo com a noção de pictocoreografia, por meio de diferentes grafias e espaçamentos na página é minimizado o uso de rubricas; nesse trecho, observa-se um uso discreto dos recursos pictocoreográficos: apenas a grafia em minúscula e maiúscula de algumas frases. Essas diferenças de letras se sugerem modulações vocais que os atores virão a criar a partir dessa dramaturgia.

As maiúsculas sugerem aqui vozes exasperadas dos socorristas que indicam uma situação precisa: o resgate de uma acidentada. Essa situação é permeada pela descrição em primeira pessoa da ação de resgate, numa apreensão que, por meio de metáforas, vai apontando para fora daquela situação: “Uma faixa amarela e preta nos isola da savana”; onde talvez se sugira um ponto de elocução da acidentada. Assim, procede-se a uma figuração que vai se esboroando aos poucos, por meio de texturas vocais que, com diferentes modelações, criam ambiguidade, mas se mantêm atrelados à situação objetiva (“TODO MUNDO PARA TRÁS”) e um

discurso subjetivo que vai se delineando e refletindo sobre a ação que está tentando realizar ("NADA").

Nesse trecho, talvez o procedimento esteja mais próximo daquilo que Alvim mencionou como a criação de "transparências através das quais podemos vislumbrar alguns aspectos". Não há figuração em sentido tradicional, mas algumas figuras são identificáveis, ainda que precariamente, como em algumas pinturas de De Kooning. Se a analogia entre planos pictóricos e vocais parece se processar num diálogo com a pintura em sentido amplo, reiteramos que a especificidade em relação à poética de De Kooning pode ser encontrada em muitas peças do *Club Noir* no sentido da ambiguidade entre figuração e desfiguração: "figuração (unívoca) e desfiguração (polissêmica) em tensão." (ALVIM, 2012: 27). *Pinokio* (2011), como já afirmamos, pode ser apontada como a peça em que, juntamente, encenação e dramaturgia se localizam num ponto extremo de radicalidade na direção de uma figuração abstratatizante. De todo modo, Alvim enfatiza a urgência de se promoverem desfigurações em maior número que figurações: "para cada UMA projeção, DUAS ou TRÊS expulsões; para cada evento-mímeses-cognoscível, forçar a percepção em direção a dois ou três eventos-mimeses-incognocíveis." (ALVIM, 2012: 55)

Avançando, observemos agora um trecho da dramaturgia de *Hieronymus nas Masmorras*, de Luiz Felipe Leprevost, criado sob orientação de Alvim e encenado por ele no *Club Noir*, em 2012:

> **vaziopleno até que bípedes da beatitude o momento em que o embrião se torna uma pessoa a primeira idade a idade do ouro sem nenhum vingador sem lei nenhuma lei sem ouro**
> **agora**
>
> que estou começando a vida não tenho lembranças lembrar é só
> a distração do esquecimento
>
> **agora**
>
> que estou começando
>
> não tenho sequelas elas são o jeito humano de suportar as dores
> **agora**
>
> que estou
>
> nem sei se estou
>
> o que a normalidade se sou a natureza
> a natureza pode que é só a natureza

é a inconsciência
agora

Nessa peça, o "álibi figurativo" é tênue, esgarçado; a pictocoreografia se destaca pela disposição das palavras na página e pelos trechos em negrito. Imaginando as modulações vocais possíveis a partir das relações de força criadas por tal disposição do texto na página, talvez se possa vislumbrar o que Alvim menciona como um movimento que "recua" e "avança" dos planos vocais. Locuções a respeito de um tempo passado, entremeada por uma presentificação insistente: **agora.** Entre um "agora" e outro, há transparências que sugerem uma figura, há lembranças a distrair o esquecimento. No entanto, esses "agoras" são barreiras que bloqueiam o nosso acesso, no sentido do que Alvim chama de "fatos-linguagem". Funcionam como um plano pictórico de De Kooning criado pela aplicação violenta de um emplasto: "a frieza da superfície". A mancha-emplasto de De Kooning bloqueia o nosso acesso a um 'outro espaço' (figurativo) e enfatiza a materialidade de que é constituída a pintura. É um fato-cor ou um fato-mancha, tal como esse **agora** reiterado é um fato-linguagem.

Tal presentificação promovida pelo **agora** estabelece deslocamentos por meio da fatalidade do instante que fundamenta o fenômeno teatral, afirmação vocal de uma presença compartilhada. Especificamente, é crucial apontar, nesse sentido, que os planos vocais se constituem nas encenações do *Club Noir* dentro de uma dinâmica que se dá sobretudo no tempo, sendo que o espaço tridimensional do palco é virtualmente posto em suspensão, pela opção de se basear num esteito topológico, como vimos. Assim, podemos dizer que, na transcriação dos planos pictóricos para os planos vocais, um "carnalidade pictórica" (interstício não-geométrico, dentro-fora sem tridimensionalidade) se traduz num campo de carnalidade temporalizada, relativa ao que DIDI-HUBERMAN (2012) chama de "temporalização da trança".

É nessa direção que Alvim escreve a respeito de um "trânsito permanente entre evocação e invocação": a evocação presentifica algo pela enunciação da fala, a invocação faz referência a algo ausente, de modo que o trânsito entre essas duas operações determina os deslocamentos entre planos vocais. Trânsito que "nem nos confina inteiramente à frieza da superfície" – o que aconteceria se o texto fosse constituído apenas de fatos-linguagem, – "nem recua todo tempo para trás" dessa superfície – o que equivaleria a trabalhar com a narrativa e com a figuração sem problematizá-las. É nessa dinâmica de avanço e recuo, de mostrar e

esconder que se constituem os deslocamentos topológico-temporais entre os planos vocais que, tal como os planos pictóricos, "se escavam uns de dentro dos outros". Nessa medida, os planos vocais (juntamente com os outros elementos da cena em sinergia) são instaurados segundo uma carnalidade (sutilizada pois predominantemente vocal e, ao cabo, musical), ou em conformidade com o conceito de encarnado, desenvolvido por DIDI-HUBERMAN:

> o encarnado seria o colorido em ato e em trânsito. Uma trança entre a superfície e a profundidade corporais, uma trança de branco e de sangue […] Mas é uma trança temporalizada, por assim dizer: a passagem colorida que não deixa de ser uma dialética indiscreta, sempre imprevisível, do aparecimento (*epiphasis*) e do desaparecimento (*aphanisis*) (2012: 36)

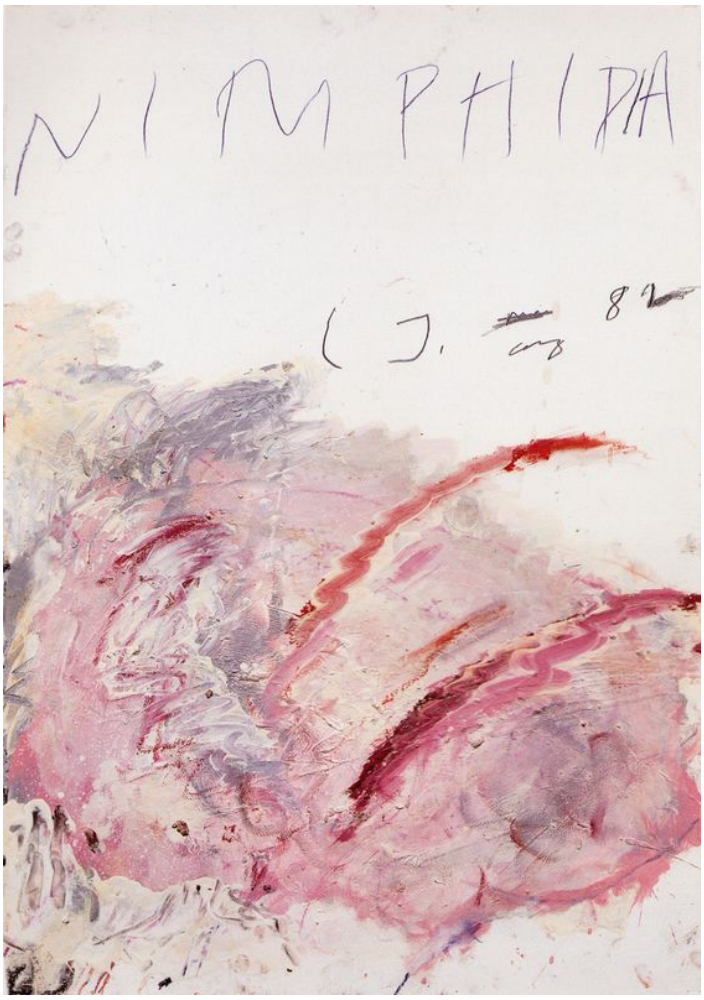
Na direção dessa "trança de branco e de sangue" e tentando caracterizar o aspecto temporal, abordemos a influência da obra de Cy Twombly nesse procedimento cênico com planos vocais. Cy Twombly constituiu uma poética muito sutil e particular. Algumas de suas obras são desenhos tênues a lápis, monocromáticos ou com poucas cores, ao passo que outras são pinturas veementes com cores maculando a tela, mantendo espaços em branco; em algumas, há a inscrição do título da obra no espaço pictórico, geralmente títulos relacionados à mitologia ou à poesia.

Entre os desenhos de Twombly, é possível referir *Free Wheeler* (1955), por exemplo: um "amontoado" de rabiscos sobre um fundo claro; ou lembrar de *Cold Streem* (1966): constituído de traços circulares de cor clara sobre um fundo preto. À primeira vista, poderiam ser associados a desenhos "infantis". No entanto, Roland Barthes escreve que não são infantis "pois a criança capricha; […] trabalha com afinco para dominar o código dos adultos" (BARTHES, 1990: 144). Ao passo que Cy Twombly, por sua vez, busca se afastar desse código voluntariamente[91]: "sua mão arrasta-se, é sem energia, parece entrar em levitação" (id.: *ibdem*). Entre as pinturas, podem-se ser destacadas *Bay of Naples* (1957): constituída de manchas de diferentes cores num enodoamento, digamos; ou ainda *Lycian Drawing (Niphidia)* (1981): constituída de uma grande mancha cor de rosa ocupando a parte central e inferior da tela, enquanto na parte superior há o título da obra manuscrito em vermelho com letras "garranchadas", sobre o fundo branco.

91 BARTHES (1990) entende que o modo como Cy Twombly se relaciona em relação a esse "código do adulto" que é a cultura e o esterótipo estético não consiste numa busca por contradizê-lo. Para ele, a sua obra exige simplesmente que se desloque esse código, que o perceba com outro enfoque. "Cy Twombly força, não a recusar, mas – o que é talvez mais subversivo – a transpassar o estereótipo estético." (BARTHES, 1990: 143)



| *Cold Streem (1966), Cy Twombly* |



| *Lycian Drawing (Niphidia)* (1981), Cy Twombly |

Alvim destaca que é pela "intensa ambivalência entre todos os elementos da obra", como foi citado acima, que Cy Twombly é relevante para as analogias pictórico-cênicas que fundamentariam os procedimentos com planos vocais na poética do *Club Noir*. Tal ambivalência pode ser observada quanto à inscrição do título no interior do espaço pictórico[92], como no desenho *Virgil* (1973), ou na pintura *Lycian Drawing*; o que ele não faz como quem completa o sentido do que se vê: "a tela chama-se *The Italians*, no entanto, não se deve procurar por italianos, a não ser no nome." (BARTHES, 1990: 164) O título não traça uma referência cultural (semelhança), vale por si como uma realidade autônoma que não vem "ilustrar" o que se passa na tela.

Referindo-se à influência de Cy Twombly para a concepção dos "planos vocais", o encenador relata:

> Ele trabalha com lápis em algumas obras e faz desenhos tão tênues; às vezes ele aplica a tinta em borrões, outras vezes apaga alguma coisa que acabou de fazer, deixando um rastro desse apagamento. Percebi que havia três procedimentos fundamentais ali: traços (os pequenos desenhos feitos tenuemente); apagamentos; e borrões. O que isso virou no nosso trabalho? Às vezes está na voz traçando, desenhando imagens. Às vezes, em um puro borrão de sensação, que é transmitido de modo vertiginoso. E às vezes se apaga tudo o que se instaurou. O que é o apagamento dentro do trabalho cênico? Os silêncios, uma qualidade específica de silêncio, que promove uma espécie de decantação biofísica! (ALVIM, 2015: 144)

Essa leitura do encenador da obra de Twombly está baseada no ensaio de Roland BARTHES (1990). Na analogia proposta, os traços da pintura ou desenhos se configuram como traços da voz no espaço vazio e obnubilado pelos planos de escuridão. A partir do trecho da dramaturgia de *Fatia de Guerra*, já citada acima, é possível vislumbrar como os planos vocais se constituem os mencionados "traços tênues": "Verão. Correr. Correr com pés descalços. / Deixo o sol afagar os pêlos e me aquecer por um momento. Me recolho. As patas… / E a cabeça por sobre as patas..."

Para observarmos, por sua vez, o que seria o "borrão de sensações", talvez seja útil um outro trecho de *Hieronymus nas Masmorras*:

92 Nessa direção ainda BARTHES escreve: "Na pintura clássica a legenda de um quadro dizia claramente o que a tela representava: a significação parecia exaustiva, a figuração era esgotada. Ora, é impossível, diante de uma tela de Twombly, não experimentar esse reflexo: procuramos a analogia. *The Italians*? Saara? Onde estão os italianos? Onde está o Saara? Procuramos, e, evidentemente, nada encontramos. Ou, pelo menos, o que encontramos – a própria tela, o Acontecimento em seu esplendor e seu enigma – é ambíguo." (1990: 167)

Abutres quatro Abutres três Abutres dois outros Abutres

comem o Velho os Abutres comem o Velho os Abutres arrotam o Velho os Abutres limpam a boca os

Abutres na manga da camisa mas o Velho volta o Velho

da morte o Velho os Abutres não se assustam um beijo o Velho dá um beijo o Velho na boca um beijo de um deles Abutres o que voou um beijo na boca dele dá o Velho dois Abutres três Abutres quatro Abutres os outros vem cheirar o

Velho lamber o Velho a mão do Velho os Abutres como cãezinhos os Abutres que abanam o rabo os Abutres

Ao se imaginar a enunciação desse trecho na construção de planos vocais, é possível ter uma ideia do que Alvim chama de "borrão de sensações", observando ainda que tal procedimento com borrão é da ordem do esgarçamento agudo da narrativa, da desfiguração que se encaminhar para abstração.

Já aquilo que é mencionado como apagamento em Twombly se constitui como um procedimento pulsivo a caminho da imobilidade relativa ("força represada") e da depuração formal e dos aparatos. De outras maneiras e por meio de outras técnicas, há um aspecto pulsivo também em De Kooning, mas o mesmo não se pode dizer da referida depuração formal de Mondrian, por exemplo, em que há quietude-movimento e menos lance pulsivo.

Nessa direção, evidenciando o aspecto topológico da pintura, BARTHES escreve que "em uma tela (ou papel) de Twombly, muito espaço separa os elementos uns dos outros." (1990, 165) É comum ou um espaçamento entre os elementos da tela ou a contraposição de uma torrente de cores a um setor em branco; o que lembra a "trança de branco e de sangue" referida por Didi-Hubernan. BARTHES associa esse apagamento-espaçamento à noção de *Rarus*: "Rarus quer dizer em latim: que apresenta intervalos, interstícios, que é espaçado, poroso, esparso." (1990: 165); sendo, portanto, uma noção com claro acento topológico.

As obras de Twombly apresentam tal apagamento-espaçamento trascriados cenicamente por Alvim por meio dos silêncios: "não é o silêncio território de subjetividade (dos movimentos interiores), mas sim da cessação da linguagem" (ALVIM, 2010: 106). Vale mencionar que na pictocoreografia tais silêncios são também trechos da página deixados em branco. Esse silêncio seria então da ordem do apagamento-espaçamento (rarus). Igualmente é possível pensar num apagamento-sobreposição: o que ocorreria pelo aspecto temporal posto em relevo

nesse procedimento com planos vocais. Um borrão de sensações, digamos, cessa numa interrupção repentina do fluxo da fala e a isso pode se seguir um outro desenho vocal, com emissões vocais tênues, por exemplo.

DIDI-HUBERMAN afirma que o plano (geométrico) seria a "legitimação e o lugar de surgimento do 'debate' pictórico", mas observa também que, a caminho do desfazimento do aspecto geométrico desse plano, há uma intensidade do "*spatium* pictórico", quando o "próprio plano quer fazer pele, ou 'carne'" (2012:53) Essa intensidade seria uma espécie de "nó na trama do simultâneo e do sucessivo"(id.:54) determinando a "temporalização da trança". Sobre o apagamento relativo em Twombly, BARTHES escreve: "o artista finge haver 'posto a perder' um trecho da tela e o quer apagar; mas esse apagar não lhe sai bem; e esse apagar sobre apagar, superpostos […]: emprestam à tela a profundidade de um céu onde nuvens leves passam à frente uma das outras, sem se esconderem." (1990: 163) Aqui parece bem claro o que Didi-Huberman chama de "temporalização da trança".

Digamos então que, na transcriação pictórico-cênica do *Club Noir*, a "temporalização da trança" é trazida a relevo em função da especificidade (ou fatalidade) temporal que teatro envolve, sua sucessividade metamórfica, acentuando portanto um tempo-estilhaço. De todo modo, é possível observar que os nós intensivos a constituir a "trança" de planos vocais (apagamentos, borrões, fatos-linguagem, transparências) consistem em golpes emulsivos agenciando uma carnalidade vocal, na qual o tempo não só é estilhaçado mas, por ser uma continuidade heterogênea (tempo aiônico), impossibilita a correção emulsificante que justamente faria cessar a percepção dinâmica (talvez se possa dizer pulsiva) dos deslocamentos entre os planos vocais.

Vimos anteriormente que o teatro habita uma zona de comunidade em relação à pintura na medida do seu aspecto carnal. Aqui, enfatizamos que a carnalidade da poética do *Club Noir* se concentra no trabalho com planos vocais, na medida em que a concreção da cena ou a "violência da sensação" desse teatro diz respeito prioritariamente aos deslocamentos entre esses planos. Nesse entrecho, em sendo vocal (e ao cabo musical) essa carnalidade, enfatiza o sentido depurativo da poética cênico dessa companhia: é uma "carne sutilizada" porque se faz antes de tudo voz, ao se fazer carne.

Capítulo 3 – A POÉTICA DA *SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO*

3.1 Retórica Carnal

Só é artista aquele que sabe transformar solução em enigma.
Karl Kraus

A septagenária televisão já candidata à coadjuvante. Na vanguarda, como aríete uma enorme máquina de memes conduzida por um exército de youtubers e gansgsters de redes sociais. Como trilha, um coro dos paneleiros verdeamarelos e patos de borracha. Por trás, um tule estampado em notas de cem dólares e milhas aéreas, no feitio de discreta escolta financeira dos grandes empresários em favor dos seus combatentes nessa "guerra cultural". Em fiapos de conversas que se pode entreouvir, percebemos um pacto entre as grandes corporações e os setores mais reacionários. O velho pretexto do liberalismo recomendava não dar muita atenção aos cães avermelhados e, no flerte socialdemocrata, era válido até arremessar um bife ou outro pra que se acalmem: um fundo de cultura, uma verba para as artes… Acontece que esse flerte parece ter acabado. No seu lugar floresce o também antigo flerte com a ala ultraconservadora. Uma união estável entre os liberais e aqueles mais escancaradamente afeitos a uma vida fascista: o extermínio do outro não mais como efeito colateral do lucro, mas como sentença principal.

A cavalaria do fascismo sempre campeou livremente nas periferias e agora, cada vez mais portentosa, avança por toda a cidade. Para os neoliberais – muitos numa retrogradação neopentecostal –, vale a pena reinterpretar a recomendações do tradicional liberalismo democrata e frisar: "O livre comércio! Tudo o mais precisa ter limites!" A "guerra cultural" que estamos vivendo no Brasil mais claramente agora – com a promoção da censura a obras artísticas insinuada como mero "boicote" – pode ser lida num enquadramento *sui generis* da retórica antiga.

Há tempos carentes de *lógos* e com a exploração do *éthos* já em frangalhos (ou mesmo totalmente subvertida pelo cinismo dos fascistas autodeclarados), os jogos retóricos nesse caso estão baseados principalmente no apelo emocional (*páthos*). Cícero afirmava três modos de

persuadir e tornar a audiência favorável a uma causa[93]: instruindo, cativando ou comovendo; e o orador, segundo ele, deve parecer apenas instruir. Ao se valer do moralismo e da falta de instrução e sensibilidade do cidadão médio, a emoção da audiência tem sido fervorosamente suscitada por meio de memes doentios, vídeos descontextualizados e fake-news. Na *Retórica*, Aristóteles diz que as emoções podem obscurecer (*episkotein*) o julgamento (1354b11). Seria nada mais que um jogo de véus essa manipulação da emoção?! De todo modo, não é de estranhar então que o ódio e o elogio do extermínio do diferente passem a idioma oficial.

Nesse emprego *sui generis* das estratégias da retórica, podemos encontrar uma espécie de gênero epidíctico judicialesco. Roland Barthes diz que o epidíctico "é a chegada da prosa decorativa, de uma prosa-espetáculo" (2001: 27); no nosso caso trata-se de uma espetacularização binária em que se procede o louvor das virtudes ou o vitupério aos vícios, em termos sempre absolutizantes, no interior de um contexto em que muitos se pretendem juízes em linchamentos virtuais, e não raro também por meio de agressões físicas e assassinatos em milícias e tribunais de rua.

A retórica consiste num desenvolvimento discursivo do espírito agonístico, e por isso o vínculo entre retórica e combate[94] já se sugere como relativa contenção da vingança, oposta à justiça associada à *Nêmesis*. Mas em direção a uma violência simbólica onde convencer e corromper podem rimar perfeitamente. BARTHES (2001) relata que a retórica nasceu de uma demanda territorial na Sicília por volta de 485 a.C, quando dois tiranos foram derrubados por um "levante democrático", quando foram instaurados grandes júris populares para deliberar sobre o direito de propriedade. Assim, o território fértil da retórica é a democracia, em que a violência pretensamente já não estaria baseada nas leis de sangue, em direção a uma lei jurídica. A pior faceta da retórica discursiva na chamada "guerra cultural" em curso no Brasil é a demonstração de que, se necessário, o regime democrático pode ser facilmente prescindido.

Em universo bastante avesso a esse, um outro emprego *sui generis* da retórica pode ser encontrado na poética teatral da *Societas Raffaello Sanzio* (SRS), capitaneada pelo encenador

93 Sabemos que a retórica se localiza no reino da *doxa* e a persuasão se envolve num processo relativo à *pistis*, que é vulgarmente traduzido como prova, mas pode ser traduzido por fé ou prova de fé, ou mesmo persuasão, convicção, adesão a determina causa. De todo modo, o processo teleológico e semântico da retórica clássica se direciona para *pistis*.

94Nesse sentido, Barthes refere-se à alegoria de Marciano Capella em que a Retórica "é uma bela mulher, de roupas borradas com todas as figuras, segura as armas destinadas a ferir os adversários." (BARTHES, 2001: 27) Podemos lembrar também do afresco *Trivium: Allegoria della Retorica* (1492-1494) de Pinturicchio (Bernardino di Betto), na *Sala delle Arti Liberali*, do *Appartamento Borgia,* no Vaticano, em que a Retórica figura como rainha empunhando uma grande espada.

Romeo Castellucci[95]. Responsável por espetáculos perturbadores, fascinantes e muitas vezes polêmicos, a SRS desenvolveu, ao longo de mais de três décadas, uma poética baseada na invenção radical da linguagem cênica, aproximando o uso da tecnologia mais contemporânea a ritos arcaicos e práticas que alguns reconhecem como "selvagens". O encenador entende que a retórica é uma "ideologia superior da forma", que "sem se preocupar com o assunto, não tem outro objetivo que seu próprio efeito de arte"[96]. Em comum com aquele uso apontado na "guerra cultural" em curso, apenas a estratégia violenta a fim de suscitar emoções.

Se o código retórico preceitua que o apelo passional deve se concentrar no exórdio e na peroração, correspondentes ao início e o fim do discurso, trata-se na poética da SRS de obliterar tanto quanto possível as partes demonstrativas, a saber, a *narratio,* que discrimina os fatos, e principalmente a *confirmatio,* que apresenta as provas. Tal subversão encontra equivalência, na *Tragedia Endogonidia,* especificamente no que os artistas referem como eliminação do Coro, cuja função é "orientar, explicar e comunicar", e na adoção do "Episódio", como elemento estruturante, pois este que "não carrega o peso da mensagem"[97]. Romeo CASTELLUCCI escreve que "o episódio representa, com a sua ação nua, o inexplicável eu do espectador; enquanto o coro explica e conjuga o eu do personagem de acordo com as coordenadas da estória." (2007: 32)

Na poética da SRS, trata-se de operar com uma superfície da linguagem:

> A superfície é a parte do corpo que aparece. […] Ela é capaz de produzir o efeito comunicativo máximo com o menor meio comunicativo possível. Ela é um campo de tortura. [...] Como nós não podemos ver, nessa palavra comum – superfície – a concentração comum da propaganda, da moda, da televisão e do teatro? Enquanto o teatro não puder admitir que ele se encontra no mesmo lugar – o pior dos lugares – da expressão humana, será incapaz de qualquer grandeza ou compreensão. Enquanto reivindicar sua distinta superioridade sobre essas potentes formas de expressão humana, o teatro não será mais do que um pequeno maestro com uma batuta, e há muitos desses. (CASTELLUCCI, Claudia, 2007: 28)

95No programa de reapresentação (2001) da peça *Giulio Cesare* (1997), o encenador anota: "Não somente o teatro prolonga sobre o plano formal o discurso da retórica (ou vice-versa), mas a retórica é em substância um meio concreto e completo de considerar e de contemplar a matéria teatral. A retórica aceita e revela a corrupção do teatro; ela lança para o teatro um olhar ímpio e escabroso; ela exalta a verdadeira feição (visage), que é precisamente aquela da ficção, da corrupção."

96Apropriando-se claramente de trechos do ensaio "A Retórica Antiga" de Roland BARTHES (2001), Romeo Castellucci escreve, no programa de *Giulio Cesare*, "Mais vasta e tenaz que um império político, o império retórico reinou no Ocidente durante dois milênios e meio, de Górgias a Napoleão III. A retórica foi a única prática […] por meio da qual nossa sociedade reconheceu sua linguagem e sua soberania. Ela se impôs para além das ideologias que se sucederam, como uma ideologia superior da forma. […] Persuasão, que sem se preocupar com o assunto, não tem outro objetivo que seu próprio efeito de arte. […] A retórica tem fim quando começa o teatro? Talvez o teatro comece ali onde começa a retórica."

97 No programa da *Tragedia Endogonidia*, Claudia Castellucci enfatiza que se trata do "enigma da violência, que é a própria essência do episódio."

A redução da mensagem a um efeito de superfície, à pele do discurso, evidencia o modo como os artistas da SRS localizam a sua arte em relação a essas outras linguagens contemporâneas. Esse entendimento, quando não alista a arte diretamente nas "guerras culturais" como parece muitas vezes o caso da SRS, certamente a instaura como uma força colateral, principalmente por compartilhar a busca por um impacto emotivo do espectador.

Tal aporte retórico do grupo italiano a insere num universo herdeiro do barroco, com a "guerra cultural" da Reforma/ContraReforma, quando os artistas se voltaram para técnicas de ilusão por meio da imagem, visando não tanto condensar em suas obras a estrutura da natureza quanto suscitar maravilhamento por meio do impacto emotivo. (ARGAN: 2004)

O aspecto subversivo desse aporte retórico da linguagem teatral da SRS é notado então na obliteração das partes demonstrativas, de modo que a cena não se direciona a produzir a adesão *(pistis)* a uma causa ou opinião, na mesma medida em que é subversiva na busca por "comunicar o menos possível" ou "comunicar o máximo mobilizando o menor meio possível", o que se traduz numa comunicação eminentemente corporal. O grupo italiano se afasta do que chama do feitiço retórico do "fermento elefantisíaco da palavra vazia". Por essa razão o uso convencional da palavra na boca dos atores é bastante restrito ou "homeopático", como diz o encenador. Assim, há certa predominância do uso da imagem no teatro da SRS, o que corresponde ao preceito retórico que indica o imagético como campo fértil à amplificação do *páthos*, ao mesmo tempo em que a sonoridade, como um discurso físico que afeta o corpo da audiência, é diversas vezes destacado como o caminho ideal para o efeito emotivo. (GUIDI, Chiara, 2007: 231).

Essa subversão da retórica antiga na poética teatral da SRS passa pela busca por certa anulação do campo teleológico da intencionalidade, mantendo o espírito agonístico e a severa busca por suscitar comoção. Em entrevista a *Radio Vienvenue*, de Strasbourg, em 19 de novembro de 2012, Romeo Castellucci afirma: "Meu combate artístico é anular minha intenção." A estratégia paradoxal desse teatro é realizar um veemente apelo emotivo, desvencilhando-se de uma narrativa e também da tarefa de manipular a plateia segundo uma intencionalidade discursiva ou defesa de uma causa. Em termos retóricos, seria mobilizar com intensidade (*deinosis*) o mecanismo de presentificar imagens de coisas ausentes (*phantasia*), sem que essas

imagens se ofereçam como provas em favor de uma causa específica (*pistis*)[98]. É por subverter esses elementos da tradição retórica que Romeo Castellucci afirma que para o artista tanto faz se o resultado é o sucesso ou a condenação.

Vale trazer aqui um trecho José-Marie Mondzain:

> A retórica foi uma arte da palavra inteiramente dedicada aos seus efeitos no imaginário dos ouvintes e dos leitores, a partir da superabundância do que é sentido em relação ao que é lido ou ouvido. O poder da palavra e do discurso mede-se em termos de comoção imaginária naqueles que os escutam. Esta comoção imaginária não é mais do que o estado do corpo em que a imagem encarna. É esse o elo entre a arte do orador e a do actor. Ambos se dirigem ao corpo do espectador. (2015: 167)

Essa "superabundância" – que não tem nada daquela elefantíase da palavra vazia – nos faz lembrar aquele conflito entre o que é visto e sentido no que a estesiologia chama de cinetose, como vimos. Tal superabundância não é só a exploração de ambivalências e polissemias, mas em germe contém a precipitação sensorial que não se mede pela condição imediatamente perceptual. Essa superabundância – colateral à retórica – coloca a arte numa condição luciferina. O encenador relata: "Ele [Lúcifer] é realmente o primeiro a trabalhar na superabundância da linguagem, para explorar o teatro como uma energia, dando assim origem à arte. A arte encontra neste núcleo originário sua relação privilegiada com o mal." (2012x)

Em sentido análogo a essa superabundância, Roland BARTHES (2001) explica que para os "antigos" existem dois estados de linguagem, sendo uma próxima a uma "base nua", "um estado normal de comunicação" e outra propriamente retórica, como uma segunda camada que "tem uma função de animação", um segundo estado que é mais "vivo", "ornamentado": "os ornamentos ficam do lado da paixão, do corpo". Barthes afirma ainda: "recuperar a retórica é fatalmente acreditar na existência de um *afastamento* entre esses dois estados de linguagem." (2001: 90; grifo do autor) Um afastamento da linguagem cotidiana, junto a uma ênfase no *páthos* e no corpo. É crucial, nesse sentido, a superabundância da linguagem por prover esse afastamento do "estado normal de comunicação" e principalmente por determinar uma "comoção

98 Vale trazer, nesse sentido, o que Carlo Giulio Argan escreve a respeito da poética pictórica de Caravaggio, à diferença de outros pintores da época: "Caravaggio limita-se a apresentar o fato como acontecimento provisório, sem construir suas causas ou prever seus efeitos; mas a mesma luz que o revela fixa-o como irrevogável e manifesta sua gravidade. Se esta não chega a sugerir a atitude a ser tomada, no entanto determina um estado de responsabilidade: diante dos fatos, o homem é livre para agir como quiser, mas tendo consciência do caráter irrevogável dos fatos." (2004: 98) Do que interessa aqui, em comparação com retórica da cena na SRS, entendemos que é determinante essa "busca" como constituinte da poética; em outras palavras, entendemos isso em relação àquele campo virtual de anulação da intencionalidade personalista, onde a manipulação de causas e efeitos estaria antes dessubstancializada, mas talvez não exatamente abolida.

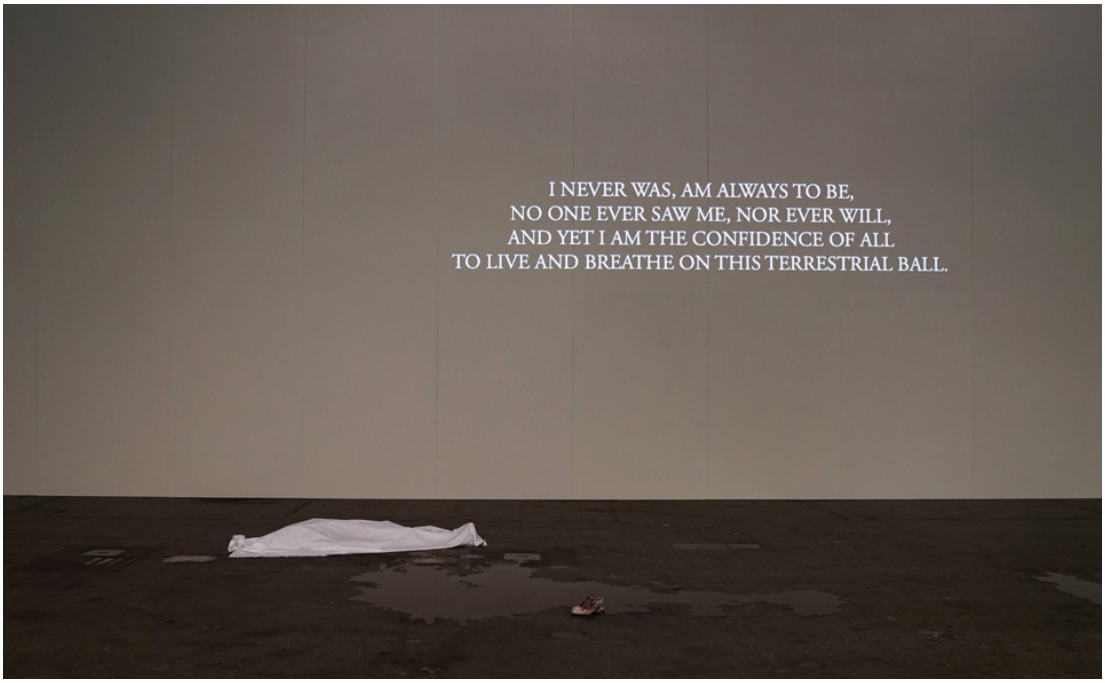
imaginária" que se perfaz como imagem encarnada no estado corporal do espectador; o que o encenador chama de "terceira imagem, como veremos.

Agora, buscamos apresentar com mais minúcias as características da poética teatral da SRS, principalmente no que diz respeito à linguagem cênica e a relação com o espectador. Embora não reivindique superioridade em relação às outras linguagens humanas, como a publicidade, o aporte retórico (bem como o recurso ao trágico) dessa poética opera sempre a partir do *afastamento* mencionado por Barthes. Há o emprego de corpos "anômalos", de não-atores e tudo o que se relacionaria a certa "irrupção do real", o que entendemos aqui sempre como um recurso retórico, um "efeito de real"; por exemplo, as imagens transmitidas ao vivo, numa câmara em primeira pessoa, de uma "Eurídice" real em coma, na ópera *Orphée et Eurydice* (2014).

Podemos dizer que muito dessa poética demonstra alguma afinidade com a linguagem da arte da performance. Vale lembrar que, oriundos das artes visuais, os artistas fundadores dessa empresa teatral chegaram ao teatro realizando de ações performáticas. No entanto, em um entorse específico, a sua poética cênica é concebida como um mundo inteiramente distinto de um "estado normal de comunicação" ou da realidade cotidiana. Embora afirme que a linguagem teatral seja a mais próxima a essa realidade, o "teatro apresenta uma realidade que não é a realidade cotidiana, mas uma realidade em potência." (CASTELLUCCI, R., *apud* SEMENOWICZ, Dorota, 2016: 24)

Diversas vezes em entrevistas Romeo Castellucci se esquiva de que seu trabalho artístico seja rotulado como *vanguarda;* ele repete que trabalha com uma forma clássica, o que tem íntima relação com a porte retórico da sua poética. A concepção da cena com significativo enfoque em imagens disruptivas, e como instauração de um universo desconhecido, leva espectadores e críticos comumente a associarem as peças da SRS, por exemplo, ao surrealismo. No entanto, parece realmente uma aproximação superficial a esse teatro. O encenador afirma que "há uma grande diferença entre a imagem surreal e a imagem enigmática. No enigma, há sempre um sistema, como uma bomba que precisa ser desarmada. […] A imagem surreal é uma imagem automática, uma decoração para o espírito; seu choque é um pseudo-choque." (CASTELLUCCI, R., 2007: 254) Trata-se de provocar um choque (*ekplexis*) provido de sistema. E enigma é uma figura retórica, algo como uma alegoria obscura, e podemos entender que opera justamente

aquele afastamento da linguagem ordinária pelo sistema que pressupõe; o enigma encerra em si as potências do obscurecimento do discurso. No entanto, ao contrário do segredo que como conceito pressupõe a sua divulgação, o enigma é determinante pela emoção das perguntas, sucintas e superabundantes, mas nunca pela hermenêutica das possíveis respostas.



| *Metope Del Partenone* (2015) |

Em *Le Metope del Partenone* (2015), o encenador apresentou uma ação teatral em que o público se encontra em pé, num ambiente branco e vê-se diante de seis "frisos": seis acidentes fatais que são "montados" diante dos seus olhos, com vítimas agonizando e esperando ser socorrida por uma equipe real de paramédicos, junto com seis enigmas escritos por Claudia Castellucci projetados na parede. No programa, o encenador destaca os frisos de Parternon tratam de "batalhas pela vida" e que, na sua apropriação cênica, o hiperrealismo convertia os espectadores em *voyeurs* diante de uma dor ostensiva[99], com "sangue" e "carne", numa espécie de *action painting* de aspecto primário – contrabalanceado pelos enigmas como artifício, como algo frio e mental. Mesmo usando formas hiper-realistas, a cena é enfatizada como artifício, que oculta um sistema, aquela bomba mortífera a ser desarmada, o que nesse caso se destaca pela

99 Nesse sentido, o encenador escreve: "O palco se torna então um lugar de precipitação e de umbral; um lugar em que a dor ostensiva coincide com o olhar. O palco restitui o limite do corpo e o relança em direção do seu limite – em direção ao aberto – que é dor." (CASTELLUCCI, Romeo, 2013: 21)

presença literal dos enigmas projetados. Com isso, observamos como, na poética da SRS, "trata-se então de conduzir o 'como se' do teatro, seu fato de ficção, a uma dimensão ambivalente ou anfibiológica." (CASTELLUCCI, R., 2013 : 64)

O enigma por excelência é o da morte violenta, como na tragédia. Apesar de ter algo da tensão condensada e poder de fascinação da linguagem publicitária, ou de um filme sangrento nessa ação teatral referida, o enigma é uma imagem negativada, esvaziada de teleologia e teologia. É por isso que, na ocasião das apresentações de *Le Metope dal Parternone*, o encenador afirma que "a estética usa uma máscara que, ao mesmo tempo, afirma e nega. É somente na intermitência da revelação que nós temos acesso às obras de arte". O acidentado não se salva, não há redenção. Responder ao enigma é redentor, apaziguante. Para Romeo Castellucci, depois da morte de Deus, "uma imagem não pode ser positiva mais; ela não pode ser mais um vínculo entre o Céu e Terra, como no Oriente". (2007: 254)

Muitas cenas da SRS são construídas como enigmas, sendo uma das principais caracterizações da poética do grupo. Algumas cenas enigmáticas funcionam como operadores dramatúrgicos, não tão obscuros, dentro de uma narrativa mais ou menos reconhecível, a partir da sua condição anfibiológica. Por exemplo, podemos lembrar a porta do armário, última imagem vista em *Purgatório* (2008), que produz um *mise en abyme:* podendo sugerir que tudo o que vemos no palco ocorresse dentro do armário em que antes vimos o garoto se refugiar; ou a caverna com um casal de primatas cujo filho morreu, que vemos, em *Go Down Moses*, logo após a mãe de Moisés entrar numa máquina de raio-X, como se a caverna fosse a imagem intracorpórea do próprio útero revelado pelo exame. No entanto, como o enigma interessa mais pela emoção das perguntas, observa-se uma radicalização da imagem enigmática, quando o enigma aparece menos como operador dramatúrgico e mais como instantâneo retórico sem outro "objetivo que seu próprio efeito de arte". Isso pode ser apontado em muitas cenas da *Tragedia Endogonidia (2002-2004),* por exemplo, que envolve onze episódios e que, por vários motivos, foi um divisor de águas no trabalho do grupo[100].

Uma imagem enigmática que seria propício destacar aqui se encontra no episódio de Bergen, *BN. #05*(2003):

100 Romeo Castellucci relata que a "*Tragedia Endogonidia* abriu um modo de trabalho ao redor do vazio ou a partir do ponto zero: um trabalho de criação total, sem a garantia retórica de um texto ou de um tipo de uma estrutura literária ou teatral preexistente." (2007: 252)



| *BN. #05* (2003), *Tragedia Endogonidia* |

Esse ariete dinâmico com cabeça de bode fizera parte de uma exposição, de Romeo Castellucci, chamada *Rhetorica. Mene Tekel Peres* (2000), realizada em Palermo e depois em Roma, cujo nome remete ao enigma bíblico que aparece no velho testamento no livro de Daniel[101]. Nessa cena de *BN.#05*, essa antiga arma de guerra utilizada para invadir portões e muralhas figura em cena ao longo de boa parte do espetáculo e, nesse trecho, apresenta um movimento repetitivo para frente e para trás batendo no telão de plástico translúcido que divide o palco, ao mesmo tempo em que é "enfrentado" por essa pessoa velha e ensanguentada que segura um espelho, como fosse uma arma, arma de encantamento. Mais do que uma resposta ao enigma dessa imagem, interessa aqui observá-la propriamente como dotada de um teor metalinguístico reportando ao que seria essa retórica da imagem enigmática.

A relação entre guerra e imagem aparece aqui amplificada e o espelho como pequenina arma contraposta ao enorme ariete indica uma correlação de forças em que a velha empunhando o espelho parece, ao fim, sucumbir. O espelho é por excelência associável à imagem enigmática, basta lembrarmos a famosa frase bíblica de Paulo: "Agora vemos através de um espelho em enigma, mas então veremos face a face." (1Cor 13,12). Como a imagem neste mundo sem Deus não opera num campo de possibilidade de um "face a face" (que por definição não seria a visão

101 Esse enigma também aparece escrito com tinta branca em no pelo de um cavalo, em *Giulio Cesare* (1997) e também em *Giulio Cesare – Pezzi staccati* (2015).

de uma imagem pois seria a abolição do olho carnal), o espelho suscita a condição humana relativa ao enigma de habitar um corpo mortal, em oposição ao ariete como a soberana força animal, que não se ocupa da auto-imagem no espelho tampouco do enigma de habitar um corpo finito.

Como na construção cênica da SRS o enigma não é enfatizado pelas possíveis respostas que se possa dar a ele, as referências utilizadas não estão ali para serem decifradas, como se houvesse uma origem e o trabalho do espectador fosse resgatá-la. No final do episódio de Strasbourg, *S. #08*, da Endogonidia, aparece um poliedro em diversos momentos do que parece ser um campo de guerra, e especialmente, após a saída de cena do enorme tanque, apenas esse poliedro fica visível iluminado no palco, em contraponto à vista de trecho de uma estrada da cidade ao fundo. É uma referência ao poliedro que aparece na gravura *Melancholia* (1514), de Albert Dürer. No entanto, como escreve o crítico Joe KELLEHER, "não importa o que esse objeto 'é' ou representa […], ele é colocado no palco na forma de algo inacessível, um enigma, um hieroglifo. Ele convoca nossa atenção, mas não diz nada de si mesmo." (2007: 154) Convocar a atenção é a planta base de todo ato retórico, uma linguagem fática, mas aqui no aporte cênico da retórica sociorafaelita essa convocação da atenção é trazida ao primeiro plano, ao mesmo tempo que é esvaziada do intento personalista de comunicar.

Em termos retóricos, é possível pensar que na poética desse grupo italiano a "causa" é em geral estranha à doxa, ao senso comum. "Não há açúcar no meu teatro", diz o encenador. Donde é possível pensar que aquilo que seria a *captatio benevolentiae* envolve o que os preceitos retóricos chamam de *insinuatio:* insinuações que tangenciam a causa de modo indireto, oblíquo, por ela ser estranha à *doxa*. A obliquidade da *insinuatio* estaria num plano de vizinhança da obliteração da qualidade retórica ligada à clareza (*saphéneia*).

Contudo, o aspecto obscuro do enigma não determina que ele não possa ser formado emulsivamente em relação à evidência icônica das imagens. É justamente por meio dessa equação entre enigma e ícone que se caracteriza a poética da SRS. Cláudia Castellucci escreve a respeito: "Um ícone não é uma imagem ordinária. É uma imagem sagrada, escolhida pelo povo, cujos efeitos são reconhecidos por toda igreja e que é considerada simbólica por todo o grupo social, é uma imagem de rápido impacto." (*apud* SEMENOWICZ, D., 2016: 22) Para obter a

precisão retórica de "rápido impacto" e ao mesmo tempo um sentido universalizante[102], a cena é povoada de ícones, como Jesus, Moisés, Maria, Mussolini, Charles de Gaulle, Andy Warhol, etc. A imagem, como relação com o ausente, tem como paradigma a relação com Deus, o que mantém a imagem num âmbito sagrado, mesmo em ícones não-religiosos (Castellucci, C., 2013:16).

Marie-José Mondzain esclarece que "o ícone relaciona o visível e o invisível sem fazer concessão ao realismo, mas sem desprezar a matéria." (2013: 120) O ícone porta uma remissão ao ausente, sem uma "submissão a um modelo real." (id.:*ibdem*) O uso icônico na SRS processa a ênfase na matéria, na comunicação de superfície, de modo que o ícone não entra na ordem da representação[103]. Para entendermos isso, é indispensável abordar a guerra iconoclasta que orienta a estética do grupo declaradamente desde *Santa Sofia, Teatro Khemer* (1985). A iconoclastia é descrita como uma palavra maternal, e enfatiza-se que é positiva, sempre figurativa, diferente de um "an-inconismo." (CASTELLUCCI, Claudia, 2013: 16) A "guerra iconoclasta" é entendida duplamente "contra a inconcebível pretensão de representar uma coisa" e por consequência "contra o conceito mesmo de iconoclastia, em sua avidez de figuras para triturar", por esse combate duplo em que se inclui, afirma-se que a iconoclastia vem "em definitivo, para esvair-se." (CASTELLUCCI, Claudia, 2013: 63) Nessa guerra iconoclasta, vale o que Agamben, escreve sobre Warburg: "a iconografia nunca é um fim em si." (2009: 134) O que conta não é o visível, mas a "intermitência da revelação".

Aqui entendemos que essa gerra iconoclasta processa uma espécie de emulsão entre visível e invisível, pois, em sendo figurativa e não desprezando a matéria, opera com o visível, e igualmente se coloca para além do visível ao romper com a pretensão de representar uma coisa. Essa questão crucial para a poética do grupo é sintetizada por Claudia Castellucci quando escreve: "como somos parte do mundo não é possível criar outro sem utilizar os mesmos elementos dos que nos queremos salvar, por essa razão toda criação verdadeira deve realizar uma anulação do que existe no mundo que, em definitivo, deve incluir também a ela." (2013:14)

102"O universal é o mais simples lugar possível para se libertar da estrutura narrativa, do fardo da narrativa, e então também do fardo da palavra escrita, de sua visibilidade. […] A palavra deve voltar a ser invisível." (CASTELLUCCI, Romeo, 2004: 17) Essa referência ao "universal" talvez possa ser lida também com o que seriam "as forças mitopoéticas das imagens", como um fenômeno não só artístico, mas propriamente antropológico. (DIDI-HUBERMAN, 2013: 40)

103Vale observar aqui que Marie-José MONDZAIN ainda afirma: "A indiferença à realidade empírica é tão grande quanto a que se exerce em relação a uma beleza ideal ou fictícia que faça a mimese entrar na ordem da referência, e o ícone, na da representação" (2013: 124) Donde se explicita um pouco mais que a ênfase no empírico, no material, no carnal, aqui na poética da SRS, em contraponto à estética idealista, é refratária à representação, à mímese referencial.

Podemos observar, nesse sentido, que a reiterada presença da figura de Cristo nas peças da SRS está ligada ao esvaziamento da representação e da mimese referencial. Marie-José Mondzain escreve que "Cristo não está no ícone, o ícone volta-se para Cristo, que não para de se retirar dele" (2013:124), de modo que a encarnação de Cristo (e a *kenosis* que pressupõe) sintetiza a questão da imagem e da *mimesis* desprovida de referência. Nesse sentido, numa evocação que parece orientar fundamentalmente a poética da SRS, Mondzian escreve: "a imagem se fez carne. A partir daí, o que será a carne das nossas imagens?" (id: 119) Voltaremos a isso adiante.

Agora é importante insistir que, na poética teatral da SRS, a associação da evidência icônica com a obscuridade enigmática no uso da imagem é entendida de acordo com a ideia de emulsão entre visível e invisível, na medida em que tal associação emulsiva de evidência e obscuridade se deriva dessa guerra iconoclasta. Em termos retóricos, o uso de imagens icônica opera a *enárgeia*, que pode ser traduzida como "vivacidade" ou "evidencia" do discurso. Se há uma obliteração da clareza (*saphéneia*), em contraponto há a exploração da evidência (*enárgeia),* uma estratégia retórica intrínseca ao *páthos* e uma das principais qualidades da descrição das ações (*ékphrasis*). A emulsão visível-invisível nesse caso envolve a evidência do ícone e a obscuridade do enigma. Por ora, importa observar que essa associação emulsiva é articulada para "convocar a atenção", produzir impacto emotivo no corpo do espectador.

Essa operação com a evidência icônica da imagem envolve a apropriação de imagens e fatos provenientes da história, como ícones políticos ou artísticos, mas também de imagens contemporâneas, como a do militante italiano Carlo Giuliani, morto e atropelado duas vezes em confronto com a polícia durante manifestações quando das reuniões G8, em Gênova, Itália, em 2001. Este fato é referência de uma cena do episódio de Cesena, *C. #01*, da Tragédia Endogonídia, quando um jovem encapuzado aparece no chão ao lado de um extintor de incêndio, dentro da sala de ouro em que se passa esse episódio. A respeito, afirma Romeo Castellucci:

> É uma imagem estática que deriva de uma foto e que se tornou um ícone contemporâneo representando o anonimato. E Carlo Giuliani não é ninguém. Ele é um de nós. […] E, neste caso, trabalhamos a partir de uma fotografia, extraída dos jornais, removida de toda vibração. O plano de fundo da imagem foi borrado e substituído com o ouro do ícone. Então, a imagem é idêntica: há o corpo, o extintor, e a reprodução é absolutamente fiel, até o rolo de fita no braço e o físico do ator. (2007: 221)

Há então a apropriação do ícone contemporâneo num processo de anonimato, ao mesmo tempo que um deslocamento dessa evidência ao dispor essa figura na sala de ouro. As paredes de ouro refletem as imagens de modo indeterminado, deformando-as, desindivuando-as[104]. Assim, do jornal até a sala de ouro, o que há de realidade cotidiana na imagem é transfigurado, pois como escreve o crítico Joe Kelleher "esse não é teatro como espelho do mundo, mas teatro como um forno, onde restos e traços da imaginação humana são preparados até se descobrirem alterados em sua estrutura molecular." (2007: 41)

O uso de ícones em cena chega a ser associado a um "museu de cera" por Romeo Castellucci. Mas o encenador afirma que esse uso de ícones é pensado como uma "armadilha real", a fim de "capturar ou desviar o fluxo do espetáculo, direcionar o fluxo de sensações em uma direção específica, em um funil ou vórtice histórico." (2007: 221) A referência ao museu de cera e principalmente a esse "vórtice histórico" soa como uma reverberação de Aby Warburg, principalmente do conceito *Nachleben,* que é a "sobrevivência" do antigo, para DIDI-HUBERMAN (2013), e a "continuidade" da herança pagã para AGAMBEN (2009:142). A poética teatral da SRS está baseada na construção desse "vórtice histórico", impregnada de forças residuais "primitivas" de uma ordem trans-histórica.

Pressuposta na *Nachleben* de Warburg, encontramos uma "iconologia do intervalo" (DIDI-HUBERMAN, 2013: 421-422), que consiste num trabalho em que o aspecto simbólico é localizado em "uma esfera intermediária entre a consciência e a reação primitiva." (AGAMBEN, 2009: 140). Trata-se de uma certa anacronia das imagens, um tempo impuro e paradoxal em que se produzem aproximações como, por exemplo, essa imagem de um jovem anarquista morto pela polícia italiana e uma sala de ouro de inspiração bizantina. Voltaremos adiante a Warburg, com seu conceito de *Pathosformel*. Mas por ora interessa observar que a emulsão que coaliza imagem enigmática e icônica se insere nesse campo trans-histórico da *Nachleben* warbugiana.

A respeito da mobilização dos fluxos nesse "funil ou vórtice histórico", Romeo Castellucci destaca que se pressupõe o emprego de "mimetismo e camuflagem", o que significa "participar de sua teatralização evidente, na obviedade de que é uma figurino, na obviedade de que é uma peça de teatro. Então, o mecanismo básico do teatro é preenchido e preenchido completamente." (2007: 221) Os muitos recursos técnicos e tecnológicos utilizados pela SRS

104 Cláudia CASTELLUCCI, citando Paul Virno, escreve a respeito: "As paredes de ouro refletem as formas, mas não exatamente; eles se misturam em uma profundidade indistinta que pode ser relacionada ao conceito de natureza dos filósofos jônicos como 'origem de todas as espécies do ser; realidade do possível, com as características do *apeiron* (indeterminação, que Anaximandro viu jorrar de toda forma individuada'." (2007: 29)

precisam via de regra estar ocultos, invisíveis para propiciarem o apelo emotivo que a máquina retórica desse teatro visa suscitar. *Ars est celarem artem*. No entanto, produzir uma ilusão é sempre um pretexto, um ato retórico, falseável. Ao cabo não se trata de mascarar o pacto de representação, a "teatralização evidente", mas de explorar as potencialidades do "verdadeiro" e do falso.

Se a arte aborda a aparência como aparência, a ficção como ficção, é apenas nessa medida que é possível falar de "verdade" na arte. O teatro é a manipulação de uma maquinaria retórica de velar/desvelar, aparição/desaparição. Romeo Castellucci afirma que "é necessário construir um engano que declara: 'Cuidado, eu sou falso.'" (2007: 208) Exemplo nesse sentido é ator laringectomizado que faz Marco Antônio em *Giulio Cesare* (1997), ao final do seu discurso, ir apontar as letras *ARS*, impressas no pedestal em que antes estivera. No entanto, repetidas vezes os artistas da SRS enfatizam que isso não se confunde com uma estética brechtiana, pois se trata antes de tudo de uma "dramaturgia que trabalha sobre os nervos." (GUIDI, Chiara, 2007: 224)[105] É interessante observar que Romeo CASTELLUCCI associa a "desmistificação" da estética brechtiana ao Calvinismo e, ao explicar o afastamento em relação a ambos, relata: "somos de uma cultura católica, do Barroco, da pintura a óleo, e assim, para nós, ilusão e artifício são somente maneiras de acessar o objeto, não o objeto em si. O Calvinismo, por sua vez, cai no objeto." (2007: 225)[106]

Exemplar nessa direção é a cena do episódio de Bruxelas, *BR. #04*, quando um policial, com uma garrafa de plástico com "sangue cênico", verte esse líquido no chão e dispõe ao redor placas com letras, como sinalizações de uma perícia criminal, vindo depois a figura a ser espancada. Não obstante se evidencie o "sangue cênico", o distúrbio emotivo do público é

105 Em uma entrevista na ocasião da apresentação de *Alla bellezza tanto antica (1988)*, embora afirme a diferença por não fazer um teatro político no sentido dramatúrgico, Romeo Castellucci relata que o primeiro dramaturgo que leu foi Brecht e que a primeira peça a que assistiu também era dele, afirmando que, mesmo sem ser nomeado, Brecht estaria muito presente naquela peça. No entanto, nessa mesma entrevista, o encenador italiano esclarece: "nosso discurso é aparentemente antibrechtiano porque é antidialético […]. Mas não é assim: eu o chamaria de 'superbrechtiano', porque a dialética nesse caso não é composta de preto e branco, igual ou estranho, masculino e feminino, todos os quais são bastante simplificados e falsos, cuja síntese não nos interessa. A dialética é justamente caracterizada por um esquema velho/novo que é completamente falso. Esta dialética não diz nada, porque o novo não é senão uma exumação do velho, e portanto o protesto se torna completamente ao serviço do velho", em *Una nuova lingua per miti vecchi e nuovi. Una conversazione con Romeo Castellucci, Paolo Guidi e Claudia Castellucci*, in PINO, Oliviero, 2013) De modo geral, há um afastamento drástico da tradição do teatro dramaturgicamente político: "não é tarefa do teatro reagir à realidade e retornar comentários, o escândalo tem que gritar de maneira mais profunda, estamos cansados de elegias, de consolar e ser consolados." (CASTELLUCCI, Romeo: 2015a)

106 Talvez seja proveitoso observar aqui o que escreve Aby Warbug, no contexto do conceito de *Pathosformel*. Em virtude da cultura europeia ser resultado de tendências conflituosas, segundo esse autor, "não se trata de procurar os amigos nem os inimigos, mas a rigor, sintomas de um movimento de oscilação pendular entre dois polos distantes, o da prática mágico-religiosa e o da contemplação matemática." (WARBURG, *apud* AGAMBEN, 2009: 139) Na poética da SRS, parece que se trata da exploração teatral dessa "oscilação pendular", da tensão entre as forças opostas, e nunca da neutralização das polaridades.

geralmente intenso. Chiara GUIDI se refere a uma "ótica teatral" envolvendo montagem e ritmo[107], na qual esse sangue se torna real; o que, nessa cena, acontece muito em virtude do som violento que se ouve sincronizado aos golpes. "Meu corpo, minha mente não são capazes de reagir a essa imagem com frieza e lucidez […]. Eu caio na representação, mas não por uma rota lógica que foi a lógica de abrir a garrafa. Eu sou esmagada emocionalmente no interior de uma representação que não tem um contexto lógico nem narrativo." (2007: 219) Vale observa ainda que, depois de espancarem a vítima e a colocam num saco preto, os policiais dispõem ao seu lado um pedestal e um microfone: como se se tratasse de ouvir a voz desse semi-cadáver; escutam-se ruídos do plástico e se observa movimento ali, ao mesmo tempo em que sonoridades violentas da música de Scot Gibbons também são propagadas no teatro.

| Outra cena que pode exemplificar bem essa maquinaria retórica são as repetições da queda de Andy Warhol na peça *Inferno* (2008), apresentada na *Cours d'honner* do *Palais des Papes*. Warhol que é mencionado como o Virgílio da jornada dantesca de Romeo Castellucci: o encenador, como o próprio poeta, se coloca no início da obra, quando enuncia "*Je m'appelle Romeo Castellucci*", antes de ser atacado por cães raivosos. No meio da peça há uma primeira "encenação" da queda/suicídio de Andy Warhol, quando um ator em cima de um grande cubo cai cerimonialmente abrindo os braços, enquanto é projetado no fundo da cena: "*Je m'appelle Andy Warhol*", além de vários títulos de obras desse artista aparecerem projetadas. Já na cena final, o ícone desse artista surge em cena, saído da sucata de um carro batido e incendiado: um ator com peruca loira e máscara, ele traz uma máquina *polaroid,* ironicamente fotografa o público e, em seguida, encena repetidas vezes a sua queda saltando de cima do carro, sincronizado à queda de televisores com letras formando a palavra ETOILES; a qual perdendo letras a cada queda resultam em TOI, em possível referência aos cinco minutos de fama profetizados pelo artista americano.

As repetições trazem a circularidade do Inferno descrito por Dante, não obstante não se trate de uma recriação do poema[108]. Por sua queda *ad infinitum,* Warhol não é só Virgílio, mas também o próprio Lúcifer do nosso inferno contemporâneo da "bulimia das imagens". Ao

107Importa observar que Chiara Guidi desenvolve um trabalho dramatúrgico com voz quando o texto é enfatizado em sua musicalidade. A respeito de uma peça do grupo baseada num livro de Claudia Castellucci, Chiara escreve que "havia invenção de uma linguagem sobre outra linguagem. Em *Uovo di Bocca* [1992], era o caso de construir um ritmo derivado das palavras de Claudia, um ritmo que possibilitasse compreender este texto mesmo num país onde se fala uma língua completamente diferente". (GUIDI, Chiara, 2007: 233)

108"A dimensão sagrada desta obra [A Divina Comédia], que a torna tão perigosa, também me interessa muito. Não era uma questão de representar Dante, mas de ser Dante hoje." (CASTELLUCCI, Romeo: 2004)

rememorar as ocasiões em que esse artista colocava sósias seus na abertura de suas exposições, é intuitivo concluir que Warhol é sempre uma repetição, uma cópia sua é um "original": subjetivação icônica, ele é um mestre nesse jogo retórico da linguagem de superfície. Assim, na poética da SRS, a artificialidade da linguagem é explorada com enorme destreza (*inventatio*), de modo que ultrapassa o pensamento binário do original/simulacro, sinceridade/fingimento, verdade/corrupção.

Nesse entrecho, é importante começar a indicar também a condição do espectador, já que o processo teleológico da retórica se encontra parcialmente obstruído (intencionalidade, comunicação cotidiana, clareza da mensagem unívoca), mantendo-se a convocação da atenção. A expressão já citada "capturar e desviar o fluxo de sensações" expressa bem o espírito retórico em relação ao expectador. Ainda com mais ênfase, num *Abecedário* que foi publicado no programa das suas peças, no *Festival d'Automne*, Romeo CASTELLUCCI escreve: "eu falo para fascinar você, para corromper você, […] para levá-lo aonde não quer ir. Eu falo antes de tudo ao seu corpo de animal. Eu falo como uma máquina que brota do espírito. Eu sou um invasor. Quem fala? É a representação que fala. Eu prefiro essa honestidade brutal, declarada." (2015b)

Não há nisso exatamente uma contradição com certo enraizamento da poética da SRS no combate pela anulação da intencionalidade artística. Primeiro é a representação que fala: "Não, não à biografia" (CASTELLUCCI, R., 2013: 89). A anulação, como dissemos, está voltada para a intencionalidade no sentido personalista. A brutalidade é do "espetáculo", a brutalidade impessoal e anônima que envolve a condição de espectador: "o espectador não é alguém [...] a quem preencher a cabeça. Somos todos espectadores, é uma condição existencial. O espetáculo ocupa tudo, é onipresente." (CASTELLUCCI, R: 2015a) Podemos entender que aquele uso emulsivo da imagem-enigma com evidência icônica opera virtualmente com o plano (impossível) da cessação desse espetáculo, avesso ao referido gênero epidídtico com sua "prosa-espetáculo".

NIETZSCHE escreve: "que espécie de gênero artístico seria esse que fosse extraído do conceito de espectador e do qual se considerasse 'o espectador em si' como a verdadeira forma? O espectador sem espetáculo é um conceito absurdo." (1992:53) Assim, numa segunda instância, para os artistas da SRS, os espectadores permanecem como um plano virtual, "são um destino, não um horizonte". Muito próxima à afirmação de Nietzsche, Cláudia Castellucci afirma que

“imaginar um espectador seria ter diante de você o que você sente falta de si mesmo”, donde compreendemos propriamente que a busca por anulação da intencionalidade como abertura de um plano de alteridade onde se suscita a afecção, uma comunicação sensorial. Em seguida, essa artista ainda afirma que “a criação não é o resultado de uma operação. Não há operação; não há como saber o que falta nem o que é que alguém quer. Não há educação. Trata-se de conceber um abraço, não um reflexo – e certamente não é uma reflexão”. (CASTELLUCCI, Claudia, 2007: 181)

Esse abraço pressupõe um contato de superfície, uma quase-carícia na pele como meio privilegiado de linguagem retórica. Importa enfatizar nesse sentido que a música molecular de Scott Gibbons é algo crucial na poética da SRS, uma vez que o corpo é uma via privilegiada pela qual a cena busca suscitar o *páthos*. No lugar da palavra falada (ator-orador) como principal elemento retórico, no teatro da SRS encontramos um movimento de retrogradação, no sentido de uma experiência mais primitiva, uma comunicação eminentemente carnal, “de mamífero para mamífero”, como Romeo explicita. Quando a palavra oralizada está presente é empregada de modo homeopático[109], ou num sentido litúrgico.

Um recurso predominante e recorrente nessa poética é, portanto, a exploração da sonoridade. Romeo Castellucci afirma que “os sons precisam atingir o corpo mais que os ouvidos.” (2007: 39). É nesse sentido que se observa a exploração de graves, por meio da tecnologia sonora de *subwoofers*, possibilitando um acesso direto. Foi justamente essa experiência sonora uma das principais sensações que se impregnaram em mim de quando assisti a *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus (2010)*[110]. As frequências subgraves fazem o corpo tremer, causam sobressaltos abruptos ou quase-carícias na pele. Tal implicação corporal do som opera no limiar do imperceptível, substanciando um aspecto emulsivo nessa poética. A respeito, Cláudia CASTELLUCCI afirma: “a noção de inaudível é muito importante, porque existe também o trabalho de ocultar a ideia. Chega um momento em que o som se torna tão saturado que

109Numa evocação que sintetiza bem a base da poética cênica da SRS, Romeo CASTELLUCCI explica: “Quanto à linguagem, penso que usamos o idioma de uma maneira homeopática, assumindo a linguagem como um elemento essencialmente estranho, um elemento que se atrela a nós no momento em que o tomamos em consideração, nos lançando dentro da linguagem. Pois nos entramos na linguagem no momento em que temos que aceitar que ela não se origina dentro de nós. Não é que somos contra a palavra, não é assim. É uma questão de usar palavras exatamente como objetos, no mesmo plano, e então, assumir as coisas e assumir palavras, não porque acreditemos nessas coisas ou nessas palavras, mas porque elas foram assumidas, como eu disse, de uma forma homeopática, como toxina. Assim, é inevitável trabalhar dessa maneira, fazer uso de todos os elementos de criação, do mundo, palavras e coisas”.(2007: 225) Seja quanto às palavras ou aos objetos (imagens), a instituição da forma trata sempre do assédio ou da precipitação do imperceptível no ou pelo perceptível. Por isso não se trata de um “teatro de imagens”, como veremos.

110 Quando a apresentação no Brasil, dentro do MIT, 2014, por motivos técnicos, não houve o cheiro de excremento que é um forte apelo sensorial da peça e que certamente colabora no impacto emotivo.

desaparece. Mas não porque ele não deixe nada, ele deixa algo denso, aberto, indivisível" (2007: 234)



| "Giulio Cesare", SRS (1997); ao fundo Cícero obeso com brânquias de violoncelo nas costas, em referência à famosa fotografia de Man Ray. |

A qualidade compositiva relativa a mobilização do que vai constituir o discurso, a *inventatio* (ou *euresis,* em grego), na poética da SRS, opera num amplo espectro de possibilidades, mobilizando diversos recursos para produzir emulsões estéticas com características multisensoriais. Neste momento, interessa enfatizar que, nessa retórica carnal, a *inventatio* – que é antes uma busca/mobilização de coisas preexistentes do que propriamente invenção – muitas vezes emana dessa tópica corporal: explorando corpos anômalos ou em situações extremas ou explorando a própria materialidade da cena num sentido orgânico-carnal. "O corpo é a forma de comunicação mais simples, no sentido de que mesmo um animal vai entender se você estiver numa posição em que possa vê-lo, ouvi-lo, cheirá-lo." (CASTELLUCCI, R.: 2004) Trata-se de um esvaziamento do código que "desintelectualiza a mensagem"[111], para operar com artifícios carnais que afetem o

111Nessa direção, vale lembrar o que Roland Barthes escreve: "na medida em que não implica código algum (é o caso da fotografia publicitária) [...] a imagem denotada naturaliza a mensagem simbólica, inocenta o artifício semântico, muito denso (sobretudo em publicidade), da conotação. […] A ausência de código desintelectualiza a mensagem, porque parece fundamentar *in natura* os signos da cultura." (BARTHES, 1990: 37)

corpo: o princípio e o fim, pois a plataforma final desse teatro é o corpo(-espírito) do espectador, a ser emocionalmente impactado[112].

É o que pode ser observado no que seria uma exploração arcaizante ou "primitiva" do que em retórica se chama de *elocutio*, de modo que essa qualidade própria à enunciação vocal do discurso[113] aparece radicalmente vasculhada em sua materialidade. Em *Giulio Cesare* (1997) – além da presença de corpos "anômalos" como Brutos e Cassius representados por duas atrizes anoréxicas e de um Cícero obeso – há essa exploração de uma *elocutio* carnal; o que se manteve na remontagem de 2015, que ganhou o subtítulo *Pezzi staccati*[114]. No programa da primeira versão, Romeo Castellucci escreve: "o trabalho sobre vozes, sobre corpos e a provocação se tornam aqui uma investigação cruel (no sentido de Artaud) das engrenagens orgânicas onde a palavra e a carne se unificam. O vocal aqui é sondado até o fundo da garganta, sabotado e deformado pela inalação de hélio, imitado pelas máquinas."[115]

A materialidade da enunciação vocal é explorada numa dimensão carnal, é um drama vocal que evidencia a fratura do verbo: um ator explora emissões agudas deformando o discurso por meio da inalação de hélio; um ator laringectomizado discursa precariamente com sons vindos do esôfago; outro ator chamado "...vsky" – talvez um duplo de César pois um busto pendendo de ponta cabeça aparece ao fundo – executa ao pé da letra "ação interna" do mestre russo, inserindo uma câmera endoscópica pelo nariz enquanto uma projeção circular ao fundo mostra o trajeto até os confins das cordas vocais. Neste último caso, podemos ver aí uma *ékphrasis* carnal e tautológica, promovendo uma *hipotipose*, uma descrição dotada de vivacidade (*enárgeia*), que

112 O encenador explicita essa relação com o espectador bem como a respeito dessa compreensão da *inventatio,* ao afirmar: "Eu gosto de ter o corpo do espectador em consideração. A condição de espectador me interessa muito mais que a do ator. Todo espetáculo é diferente e está baseado em uma geometria diferente, então cada um pressupõe um diferente tipo de recepção pelo espectador. Embora eu não possa antecipar o que o espectador vai pensar. O que acontece na mente do espectador não me diz respeito. Teatro é uma epifania individual, então eu não tenho controle sobre a reação da audiência. Eu não sou um inventor de formas, não se pode inventar formas. Eu arranjo e organizo o que já está aí, o que antes já pertencia ao espectador." (CASTELLUCCI, Romeo: 2004)

113 BARTHES afirma que "a melhor tradução de *elocutio* talvez seja, não elocução (demasiado restrita), mas enunciação, ou, mais estritamente, locução (atividade locutória)" (2001: 88); Esse autor lembra ainda que a "retórica ciceroniana anuncia um desenvolvimento da *elocutio.*" (BARTHES, 2001:19)

114 Sobre a diferença entre as duas versões, Romeo Castellucci afirma: "Não é uma destruição, antes uma absorção ou evaporação. As coisas que havia foram absorvidas ou permanecem ativas de forma subcutânea. Elas não podem mais ser vistas, mas a energia que fomentaram permanece contida nos três monólogos."

115 Trecho em vídeo da peça disponível em: http://globalshakespeares.mit.edu/giulio-cesare-castellucci-romeo-1997/

assim fornece uma "irrefutável" prova artística (*éntechnai pístis*)[116], a revelar o poder do discurso involucrado na sua origem carnal e mesmo sexual.

No programa da remontagem em 2015, o encenador ressaltou que a peça foi criada tomando a retórica como material e uma "concepção de palavras como armas", o que fica explícito quando Marco Antônio ao final da peça tinge sua boca com sangue cênico com uma esponja. Vale destacar que, na segunda versão, além da ausência do César obeso e das atrizes anoréxicas, a principal diferença é que trazia um espaço povoado de estátua de inspiração clássica, em espaços não-teatrais. Entre as estátuas, distinguem-se, por exemplo, referências a *David,* de Michelangelo e a *Laooconte*.

A exploração da *elocutio* em *Giulio Cesare* da SRS evidencia o que chamamos aqui de uma retórica carnal que é explorada por atores anômalos ou em situações extremas, mas também num sentido segundo o qual a a materialidade da cena é pensada como ela mesma dotada de carnalidade, como desenvolveremos a seguir. É de interesse destacar ainda que, em *Giulio Cesare,* acontece a aproximação entre a retórica de Cícero[117] e a crueldade preconizada por Antonin Artaud. Por exemplo, Cícero escreveu: "madeira alguma é tão fácil de acender a ponto de se inflamar sem o uso de fogo, nenhuma mente é disposta para receber a força do orador que possa ser incendiada sem que o próprio orador tenha chegado a ela em chamas ardendo" (*De orat.* II, 190). Como não lembrar aqui, do trecho já citado, em que Artaud opõe os atores que se detém em "formas artísticas" aos "supliciados que são queimados e fazem sinais sobre suas fogueiras" (ARTAUD, 1999: 8) que seriam o modelo em seu teatro da crueldade? Esses supliciados fazendo sinais sobre suas fogueiras são hieróglifos corporais, imagens dotadas de uma carnalidade enigmática que nessa peça estão emulsionadas ao orador ciceroniano que deveria estar "em chamas" ardendo e apresentar gestos precisos. A retórica carnal que

116 Esse recurso de exibição da crueza corporal – que em *Giulio Cesare* da SRS é radicalizada – não é estranha à retórica romana. Quintiliano, na *Instituição Oratória*, por exemplo, escreve: "As ações, bem como as palavras, podem ser empregadas para mover o tribunal até as lágrimas. Daí o costume de trazer os acusados ao tribunal vestindo trajes esquálidos e descuidados e de apresentar seus filhos e pais, e é com esse objetivo que vemos espadas manchadas de sangue, fragmentos de osso retirados da ferida e roupas manchadas de sangue exibidos pelos acusadores. [...] A impressão produzida por tais exposições é geralmente enorme, pois eles parecem colocar os espectadores face a face com os fatos cruéis." (6.1.30-1).

117No programa da montagem de 1997, Romeo escreve: "A tecnologia de fundo da palavra (*parole*), tal como ela é praticada em Giulio Cesare, me conduziu à retórica da *oratio* de Cícero." A exploração carnal da *elocutio* no corpo dos atores certamente reverbera, por exemplo, a afirmação de Cícero de que não há outro meio de fazer com que "o ouvinte sofra, odeie, inveje, tema, seja levado às lágrimas e à misericórdia, se não parecer que todas essas paixões que o orador quer empregar no juiz estejam impressas e marcadas no próprio orador." (*De orat.* II, 189)

encontramos na poética da SRS tende ao emudecimento, é dotada de uma "escritura inaudível"[118].

Importa nesse, nessa retórica carnal, apontar como se desenvolve a *dispostio*, a ordem do discurso, a junção dos elementos mobilizados na *inventatio*, ou aqui propriamente o podemos chamar "alinhavo" dramatúrgico. Antes já foi dito como certas imagens enigmáticas que funcionam como operadores dramatúrgicos, enquanto outros funcionam como imagens condensadas, instantâneos que convocam a atenção e causam impactos emotivos.



| *Giulio Cesare – Pezzi Staccati* (2015); Foto:Luca del Pia |

Agora importa trazer aqui o que processo poético que Romeo CASTELLUCCI (2014a) explica começar com um caderno de notas constituído de um "material insignificante, feito de puro caos, de associações desorganizadas". O encenador relata, depois relendo esse material bruto, "pequenas constelações, pequenas florescências começam a surgir, organizadas entre si. É uma técnica profundamente impessoal". Revelada essas primeiras coalescências do material, onde já se revelam "corpos, sonoridades, temperaturas", ele começa, como um cão farejando

118 No programa da montagem de 1997, Romeu relata: "Nós estávamos sempre procurando uma fresta da cena. […] As figuras se dispõem em uma escritura inaudível."

comida, a buscar um título para o espetáculo que precisa ter a "exatidão de um bronze" e, em seguida, a buscar um texto (talvez fosse mais preciso dizer pretexto). Nessa fase, acontece algo que nos interessa aqui que é uma emulsão entre esse título/texto com o material coalescente do caderno de notas donde talvez já se entreveja uma estrutura. Nesse encontro emulsivo, o encenador afirma que "existe um ato de comunicação entre essas duas coisas que é absolutamente artificial, assim como o processo de enxerto na agricultura pode ser antinatural e violento: uma espécie de essência paradoxal, uma dramaturgia do profundo." (CASTELLUCCI, Romeo, 2014a: 22)

As peças da SRS – cuja maioria se baseia nessa escritura cênica de Romeo Castellucci e cujo processo de ensaio não envolve improvisação – apresentam aproximações que podem ser descritas como improváveis, o que está diretamente relacionado a esse enxerto "emulsivo", um processo antinatural e violento. Não existe "unidade" (nem de ação nem de lugar, a partir de materiais heterogêneos e impuros), mas essa "essência paradoxal". Por isso encontramos cenas em que predomina o desenho das figuras com foco na expressividade dos gestos, contrapostas a outras que são algo como a exploração de uma carnalidade colorista ou pictórica, principalmente por meio de projeções que incidem geralmente sobre telas semi-transparentes na boca de cena, mas que podem incidir também no fundo ou em alguma superfície dentro do cenário, como uma espécie de lousa, diante da qual há uma criança, que aparece no episódio de Bergen, *BN #5*, da *Tragedia Endogonidia*. Aliás, nessa cena, observa-se uma oscilação abrupta da espacialidade entre a ênfase no plano da projeção sobre a tela da boca de cena, contrapostas à projeção sobre essa lousa com a silhueta da criança, e ainda "relâmpagos" de luz vindas do fundo acentuando de modo fugas a tridimensionalidade do palco[119].

Como no processo emulsivo apresentado anteriormente, trata-se na póetica da SRS de enfatizar uma relação "material-forças" e não uma relação "material-forma" que é propícia ao apego fetichista das formas. Assim, segundo certa "essência paradoxal", a materialidade da cena é explorada das mais diversas maneiras, subordinadas ao gradiente de forças de cada obra ou cena visa mobilizar. Não é de estranhar, portanto, que *Purgatório*, por exemplo, comece com um tom tchecoviano de diálogos lacônicos num ambiente familiar, se transmute em uma cena pictórica com flores gigantes e termine com o palco tingido holograficamente.

119 Trecho disponível em: https://youtu.be/WTe69M4jqqs?t=13m41s

Voltaremos a esse "enxerto" emulsivo, essa "dramaturgia do profundo". Agora, para concluir esse entrecho cabe explicitar o que significa aqui o aporte retórico na poética da SRS. Tal poética, pela sua incursão em direção a uma comunicação de superfície, realiza o que chamamos de retórica carnal, uma apropriação *sui generis* da retórica antiga. Assim, aqui não se trata de reduzir a poética sociorafaelita à aplicação das categorias retóricas na linguagem cênica[120], pois coube aqui evidenciar as subversões de preceitos retóricos bem como a ênfase em outros, na determinação da linguagem de superfície dessa retórica carnal, voltada para o impacto emotivo.

Podemos especular que esse recurso à retórica seja proveniente da História da Arte, especificamente a partir do Renascimento, depois de Alberti[121], quando se torna lugar-comum nos escritos sobre arte a comparação entre pintura e retórica. O que é conhecido como *Ut rhetorica pictura*, na esteira do *Ut pictura poesis* horaciana. Se ambas tinham o propósito de legitimar a pintura como arte liberal em comparação com as artes da linguagem, o *Ut rhetorica pictura* se volta para o estabelecimento da especificidade da linguagem da pintura, advogando a primazia retórica da pintura sobre a linguagem verbal (LICHTENSTEIN, J., 1989: 199-205). No entanto, no caso da SRS, como vimos pela referência àquela "essência paradoxal", não há a busca por operar com a ênfase na especificidade da linguagem, pelo contrário. Para além de oposições da história da arte como o desenho e o colorismo, ou linear e pictórico, a exploração versátil pela SRS das relações espaço-temporais, numa envergadura multisensorial, parece antes querer colapsar os códigos da linguagem teatral[122], num plano emulsivo, onde o recurso ao visível da imagem se inscreve numa estratégia de tornar visível as forças invisíveis.

120 Carlo Giulio Argan, por exemplo, faz afirmações como essa: "Nem mesmo o luminismo caravaggesco depende de uma nova concepção dos valores espaciais da luz e sombra, mas apenas da vontade de fazer um discurso cerrado, conciso, violentamente persuasivo, todo feito de exemplos, sem entimemas." (ARGAN, C, 2004: 36-37) Talvez haja nessa afirmação uma redução demasiado drástica da poética à retórica. Mas de todo modo, para além da afirmação drástica, encontramos aí um exemplo de uma poética pictórica entranhada fundamentada em princípios retóricos.

121 "Fiel às análises de Cícero e de Quintiliano, Alberti atribui ao poder expressivo do gesto a capacidade de traduzir visualmente as emoções da alma" (LICHTENSTEIN, J., 1989: 200)

122"Não é suficiente estudar o teatro. Ao contrário, é preciso de uma certa maneira esquecê-lo. É preciso pensar a literatura para fora (em *dehors*) da literatura, a música para fora da música […]. O teatro não é um discurso, não é minha casa. Ele não pertence a ninguém." (CASTELLUCCI, R., *apud* PERRIER, 2014: 142)

3.2 Carnalidade da Cena

O mucoso. O muco antes que a arma.
Romeo Castellucci (2013: 69)

Padre Antônio Vieira utilizou uma metáfora opondo o mármore e a murta para se referir à conduta ao mesmo tempo receptível e volúvel dos indígenas em relação à doutrina cristã. Os indígenas seriam como "murta", facilmente modeláveis, mas inconstantes, forma mutável que brota com a próxima chuva; em oposição ao "mármore", sólido, difícil de burilar, mas permanente, uma vez de modelado. O antropólogo Viveiros de Castro retoma essa metáfora, ao desenvolver o conceito de perspectivismo ameríndio, e, segundo ele, "Vieira possivelmente resumiria como 'ainda depois de crer, [os indígenas] são incrédulos'"(2002: 215); e ainda afirma: "nossa ideia corrente de cultura projeta uma paisagem antropológica povoada de estátuas de mármore, não de murta: museu clássico antes que jardim barroco" (2002: 195). A partir disso, podemos observar como opera a dinâmica da carnalidade cênica na SRS: se a carne é associável à inconstância da murta, mesmo quando se trata de adotar cenicamente um material marmóreo, a questão talvez seja sempre, apesar disso, fazer com que esteticamente esse mármore se institua conforme uma turbulência carnal, como murta.

A retórica carnal de que falamos tem a ver com a forma trágica[123] que está na base da poética teatral da SRS. No programa da peça *Orestie (une comedie organique?)* (1995)[124], Romeo Castellucci assevera que os humanos e os animais "portam, literalmente o que eles querem dizer antes de abrir a boca, de maneira que o corpo é o ponto de partida e de resolução da *escritura trágica*". Ressalta-se um plano de indistinção entre animal e humano. O encenador afirma que o animal a ser abatido é uma metáfora da figura em cena: "a carne 'de açougue' resume esta dor, pois cada homem que sofre é carne 'de açougue' (*viande 'de boucherie*')."[125] Tal

123O encenador se refere à "recorrência de uma forma mais velha que a tragédia ela mesma." e completa: "O trágico é uma forma." (CASTELLUCCI, R., 2007: 208)
124Considere-se que, além do texto de Ésquilo, serviu de base para essa encenação a obra de Francis Bacon, especificamente o *Tríptico Inspirado na Oresteia de Ésquilo* (1981). Além disso, podemos observar ainda que nessa peça a cenografia apresentava uma roda de bicicleta (Duchamp) e uma espécie de reprodução de uma lâmpada de *Guernica*, de Picasso.
125 Nesse programa, a seguir, o encenador cita Deleuze: "Zona de indistinção entre homem e animal. Fato comum ao homem e à besta. Identidade de fundo mais profundo que qualquer que seja a identificação sentimental."

escritura trágica consiste nesse plano carnal pré-linguístico, onde o ator se torna uma "figura", cujo desempenho está baseado naquela comunicação de superfície, ou seja, comunicação sensorial por meio do corpo e dos gestos em relação ao espaço.

No programa da peça, em 1995, Romeo escreve que se colocamos em segundo plano a poesia dessa peça, "se eliminamos o esplêndido edifício exposto à luz do sol, o que resta – visível e terrivelmente fundamental – é a violência". Trata-se aqui de um procedimento que o encenador chama de "arqueológico" onde a encenação é desnudada da palavra falada para presentificar tal violência num nível corporal. Quando da remontagem dessa peça em 2015, o encenador afirma que estava em jogo uma força de "deformação do mito", desenhando "as disfunções do ser em um quadro humano de ruína artificial." A deformação do mito – que consiste naquela eliminação do esplêndido edifício da poesia trágica – não elimina a "estrutura esquelética da fábula", com suas figuras enigmáticas[126]. Além disso, diferente de muitas performances que se pretendem herdeiras do teatro da crueldade artaudiana, aqui o sangue é necessariamente cênico, artificial[127]. E o horror que se produz visa tomar forma numa "beleza gelada que me fala de mim, espectador". (CASTELLUCCI, R.: 2016a)

Eis um primeiro enquadramento desse jogo de olhar se encontra implicado numa espécie de carnalidade trágica. O corpo, ponto de partida e de chegada, que sofrendo não é mais que essa matéria indistinta, consiste ele mesmo uma espécie de carnalidade artificial. E a "beleza gelada" que essa artificialidade trágica determina – dentro do jogo de ilusão do teatro – é uma condição de possibilidade para que o espectador esteja violentamente implicado, como tentaremos explicitar aqui a respeito da geometria do olhar presente na poética da SRS.

Muitas peças da SRS são destacadas pela mise-en-scène de corpos "incomuns" ou "bizarros", o que diz respeito sobretudo aos espetáculos dos anos 90. A partir de então o grupo fortaleceu uma pesquisa voltada ao universo "pré-trágico", onde a forma trágica é manipulada em retrogradação deformativa em direção ao animal[128]. Na ocasião da remontagem de *Orestie*

126 Romeo CASTELLUCCI complementa: "O que restou, o que emergiu, o que nenhuma potência iconoclasta conseguiu queimar foram as estruturas esqueléticas da fábula. A fábula foi a única cabana capaz de nos hospedar e oferecer o sentido que andávamos buscando para nosso teatro. Nesta cabana habitam figuras inexplicáveis, mas não impenetráveis; enigmáticas, mas não arbitrárias." (2013: 29) A fábula e a figura partilham uma condição anfibiológica.

127 "De fato, crueldade não é sinônimo de sangue derramado, de carne martirizada, de inimigo crucificado. Essa identificação da crueldade com os suplícios é um aspecto muito pequeno da questão. Na crueldade que se exerce há uma espécie de determinismo superior ao qual está submetido o próprio carrasco supliciador" (ARTAUD, 1999: 118) Essa reversibilidade que coloca, ao cabo, a carnalidade num plano inclusive de forças espirituais se destaca na relação com o espectador, como abordaremos adiante.

128 "O teatro é atravessado por esse problema, pela presença de Deus, porque o teatro nasce para nós ocidentais quando Deus morre. É evidente que o animal tem um papel fundamental nesta relação entre o teatro e a morte de Deus. No momento em que o animal desaparece de cena, nasce a tragédia. O gesto polêmico que temos em relação a tragédia ática é devolver o animal a cena, dando um passo atrás." (CASTELLUCCI, R.,: 2013:

(une comedie organique), em 2015, Romeo Castellucci relata: "hoje, eu abordaria Agamenon de maneira diferente, por exemplo. Porém vou manter a ideia da época, com Loris, o ator com síndrome de Down. Tornou-se uma prática comum trabalhar pessoas com deficiência, mas há vinte anos o espírito era diferente. Não havia nenhuma ética em nossa escolha, era uma escolha bárbara." (2016b) Essa escolha "bárbara"[129] desprovida de fundo ético denota exatamente aquela zona de indistinção da "carne de açougue".

Entendemos que a carnalidade de que se trata aqui é caracterizada por uma aproximação com a noção de "anômalo"[130], na medida em que o plano de variação da diferença não é mediado por uma norma. Longe da norma (mesmo que para contradizê-la, como seria numa mera atração pelo bizarro), a escolha dos "atores", desvencilhada de qualquer profissionalismo, passa na SRS pela já mencionada necessidade de transformação do ator em "figura": um corpo que porta em si o que quer dizer antes de abrir a boca. O encenador relata: "O importante é a idade de um ator, seu peso, seu modo de virar a cabeça de um lado ou de outro, o tipo das suas mãos […] Então não é um problema de beleza ou feiura, excesso de peso ou magreza, juventude ou velhice. O problema é sempre o mesmo: encontrar uma relação de aderência entre a cena e os corpos". (2016a)[131]

Há um âmbito da composição relacionado ao desenho dos gestos que precisa ser posto em sinergia com o plano geral da cena, dentro de uma noção expandida de carnalidade. A aderência entre cena e corpos é um processo artificial como aquele do enxerto e lembramos o exemplo do jovem anarquista morto disposto dentro de uma sala de ouro. Desse modo, alguns corpos são escolhidos a partir de um aporte claramente dramatúrgico, ainda que uma dramaturgia carnal, como o referido Brutus, em *Giulio Cesare* (1997), desempenhado por uma atriz anoréxica, o que ressoa carnalmente a trajetória desse personagem que "recebeu" tantas benesses de César e deitou fora, matando-o; ou o Apolo com braços atrofiados[132] na *Orestie (une comédie organique)* que reverbera carnalmente o fato desse deus "precisar" dos braços de Orestes para

70)

129 Entrevemos que esse recurso ao trágico, não como gênero, mas sobretudo como forma se filia a uma empresa que reconhecemos afim à *Nachleben* warburgiana: Romeo CASTELLUCCI chega a afirmar, por exemplo, que "depois de Winckelmann tentamos limpar o pensamento grego, enterrando sua parte mais selvagem, aquela ancorada nos mistérios [de Eleusis], seu lado pré-linguístico, feminino." (2016b)

130 "O anormal só pode definir-se em função das características, específicas ou genéricas; mas o anômalo é uma posição ou um conjunto de posições em relação a uma multiplicidade" (DELEUZE-GUATARI, 1997: 26-27). Nesse sentido, o encenador afirma: "Para mim, não existem corpos deformados, mas somente corpos com suas forma e belezas diferentes; frequentemente com um critério de beleza de que nos esquecemos." (CASTELLUCCI, R.: 2016a)

131 Nesse sentido também, Romeo CASTELLUCCI escreve: "O corpo – animal, coisa ou ator – chamado encontra a aderência ao palco muito antes que todo os esforços realizados pela técnica, porque está exposto nele." (2013: 66)

132 Já, em *Genesi*, Caim também tem um braço atrofiado, o que pode se supor que ocorra por motivos inversos ao do ator que faz Apolo, quando essa característica diz respeito a seu crime e à "nostalgia do amor" a que diz respeito essa figura na montagem da SRS.

realizar os desígnios contra Climmtenestra. Nessa chave, podemos igualmente lembrar que características corporais são decisivas na escolha dramatúrgica de atores que precisam corresponder a determinados ícones, como Mussolini, no episódio de Roma, *R. #7*, da *Endogonidia*.

Já outros corpos podemos dizer que são escolhidos no sentido de uma composição indireta, resultando enigmáticas, cuja implicação dramatúrgica permanece mais obnubilada, como a Climmtenestra que é obesa, segundo o autor, porque etimologicamente seu nome significa "grande dama". Além disso, a partir do texto de Ésquilo que fala da passagem de um estado bárbaro das leis de sangue ligadas ao matriarcado para a instituição jurídica do patriarcado, a obesidade de Climmtenestra e de Cassandra nessa peça se insere numa estratégia de se colocar do lado do matriarcado, dos Mistérios de Elêusis, para dar o "trono de volta" a Climntenestra[133].

Aderência entre o corpo e a cena é determinado por aquele processo de transformação do ator em figura. Romeo CASTELLUCCI afirma que "cada figura sabe que está minada no seu interior e que é precursora de sua própria e definitiva desaparição." (2013: 63) *Ator: seu nome não é exato* – esse foi o nome de uma ação teatral que o encenador realizou com atores estudantes em 2012, na qual as figuras eram habitadas por vozes disparadas de um gravador. Na poética da SRS, o universo do ator não é o da ação, mas o da paixão, da passividade em forma de *hybris*: "como pode haver um ato positivo? Não. Seria imediata a queda na ordem narrativa. O ator não é ele que atua, mas ele que é atuado pelo palco; ele que sabe reconduzir-se e reduzir-se ao palco." (CASTELLUCCI, Romeo, 2013: 22) Nesse sentido, podemos referir ao espetáculo *Masoch. I Trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta* (1993), especificamente estruturado como um jogo de dor e humilhação, explorando a duplicidade teatral entre a condição de ator e receptor de uma ação, segundo aquela reversibilidade que Artaud pensa como um "determinismo superior ao qual está submetido o próprio carrasco supliciador", como já citado.

Transformar-se em figura consiste, assim, num esvaziamento, que o encenador relaciona ao conceito de *kenosis*. Em teologia cristã, *kenosis* é o processo de esvaziamento da divindade, sem perda de natureza, o que possibilita a "encarnação" de Jesus Cristo em seu atributo humano,

133 "Para um matricida, a entrada nos mistérios de Eleusis era totalmente interdito, na medida em que não havia nenhum perdão desse crime, porque era um crime contra a Terra. Mas, apesar dos votos igualmente divididos, Orestes foi salvo pelo tribunal do Areópago, o que não é 'justo'". (CASTELLUCCI, Romeo: 2016a)

corporal. Como na deformação do mito restava a estrutura esquelética da fábula, em relação ao corpo do ator, como figura, resta sua carnalidade animal: "em certo sentido é a humildade que faz que o corpo vença, sua *kenosis*. Corpo como *soma*, pobre-de-mundo; corpo que busca ao animal, seu original estar fora que lhe consente a entrada na potência exata. (No circo eu comparo as 'entradas' humanas e as animais. E fico atônito diante da exatidão das últimas.)" (CASTELLUCCI, R., 2013: 65)

Encontramos aqui propriamente a caracterização da carnalidade em jogo nessa poética: a carne como presença somática que é pura função, materialidade desintelectualizada, (mas não espiritualizada), primitiva e derradeira fábula do corpo. HEIDEGGER (1985) assevera que o animal é "pobre de mundo" e está sempre "mergulhado no seio do seu ambiente próprio", no sentido de que está alienado, cativo de seu entorno onde age determinado pelas funções corporais. Esse filósofo afirma que o corpo humano é essencialmente diferente de um "organismo animal." (HEIDEGGER, 1985: 47) No que parece ser uma subversão dessa última afirmação, o encenador italiano enfatiza o corpo humano do ator como "pobre de mundo", de modo que entendemos propriamente a aderência da figura na cena como o encerramento desta no seu ambiente.

Nessa fábula da carnalidade, duas questões são determinantes para uma presentificação mergulhada no entorno: De onde vem essa figura que é arremessada diante do olhar de todos? E que esforços deve empreender para sair de cena?[134] Esses dois vetores mobilizam um estuário do olhar nesse teatro e dotam a cena de uma espécie de turbulência, como veremos. Nesse sentido, o encenador muitas vezes fala de uma "vergonha" e de uma "inadequação ao palco"[135] própria à condição do ator. Esse esvaziamento para se converter em figura não envolve um treinamento do ator, tampouco o que se costuma chamar de técnica; aproxima-se do que seria uma "supertécnica"[136]. Esvaído, ator é aqui toda figura em cena.

---

134 "Materialmente se sobe à cena com um corpo já perfeito, o que significa: qualquer corpo que regresse pode subir." (CASTELLUCCI, 2013: 66) "E assim fuga; fuga – na couraça da figura – do figurativismo e de sua sobrecarga de narratividade. Evitar o expediente e o tédio de uma história a narrar para chegar de imediato – está aí a velocidade? - à pura comunicação que é o corpo." (CASTELLUCCI, 2013: 65)

135 "O espiritualismo técnico do ator me decepciona em seu pequeno esforço muscular de encobrir toda a série de microscópicos, inevitáveis erros gramaticais que a inaptidão original produz nele. Quanto mais seguro está voluntariosamente, tanto mais patético me parece em sua convicção de ser o senhor do palco, ou seja, de se considerar adequado e justo nesse lugar. Como se não houvesse descarte; como se não houvesse a aporética, original e ontológica inadequação ao palco." (CASTELLUCCI, 2013: 66)

136 Romeo Castellucci é enfático ao escrever: "Desprezo a técnica. Porque é miserável sem coragem de declará-lo. Finge ser sutil para vender-se melhor. Finge ser humilde, ser uma disciplina que se envolve em misticismo. A técnica finge mal. A espontaneidade é a outra face de sua moeda, e este é seu destino. Eu busco uma técnica que se supere; uma supertécnica que descanse em sua própria operação desvanecida, agnóstica e sem refúgio. Em todo caso, próxima da invisibilidade, e também roçando em seu contrário: a supertécnica do animal, que descansa nela. Sem medo de equivocar-se. Mas com o medo pânico de estar ali. Em cena." (CASTELLUCCI, 2013: 65)

O encenador afirma: “estar alienado sobre um palco, estar imóvel em estado de xeque. É a supertécnica da cruz, creio. Não necessito da técnica, porque a beleza paradoxal da minha alienação me libera, finalmente, na afirmação mais poderosa do corpo.” (CASTELLUCCI, R., 2013: 66) Podemos lembrar que esse “imóvel em estado de cheque” reverbera literalmente, por exemplo, em *I Miserabili (1987),* com o personagem do arauto desubstancializado de sua função, aparece em cena toda a peça paralisado e afásico; sendo que o paralisado “em estado de cheque” não é apenas imóvel, mas um vazio pregnante como da imobilidade que precede a fuga ou a implosão. Vale lembrar também, nesse sentido, de *Gilgamesh* (1990), quando dois atores fazem seus duplos em forma de escultura; o encenador afirma que “o ator se encontra em meio a essa ‘Trimurti’.” (id.: 32), ou seja, entre a escultura e o animal.

Esse entendimento do corpo do ator na póetica da SRS é associado pelos artistas às esculturas de Alberto Giacometti, no sentido de que revelam um procedimento “contra a figura na figura”. Novamente num tom artaudiano, ao evocar o ator em chamas, Romeo CASTELLUCCI escreve:

> *O homem de pé* de Giacometti, seu não fazer nada, repetido infinitas vezes, poderia ser a imagem desta potência do neutro; as superfícies atormentadas e escabrosas de suas esculturas são resultados desta fogueira ativa: pele no fogo. As estátuas de Giacometti, quando a vemos, estão queimando. Contra a figura na figura. Agora as esculturas de Giacometti se aproximam muito ao que reconheço como a estrutura do ‘ator’. (2013: 64)

A exemplo da *kenosis* que permite a encarnação da divindade cristã, as esculturas de Giacometti são rigorosamente esvaziadas, são elípticas em sua densidade espacial; donde o crítico David Sylvester afirmar que nelas é como se “o excesso de matéria houvesse sido fastiosamente desbastado” (*apud* NASCIMENTO, Luis, 2013: 52); enquanto Sartre escreve que, quando Giacometti esculpe, trata-se de “desengordurar o espaço”, “comprimi-lo para fazê-lo drenar a sua exterioridade.” (*apud* id.: *ibdem*) Sartre afirma ainda que nas esculturas desse artista está subentendido o dilema: “Como fazer um homem com pedra sem petrificá-lo?” (*apud* id.: 51). Se lembrarmos da metáfora de Antônio Vieira, podemos pensar que, no caso do ator, esvaziá-lo para que se converta em figura equivaleria convertê-lo a um estado paradoxal de uma carnalidade marmórea; enquanto todo material rígido e indócil – como a tecnologia, por exemplo – seria manipulado de modo a torná-lo um pouco murta, dotado de turbulência carnal.

O ator como figura, presença animal alienada e mergulhada na sua realidade ambiente, encontra assim, esvaziando-se, sua aderência em relação à cena. Essa transformação do ator em figura resulta em seu paroxismo num processo de amplificação de determinadas qualidades corporais ou gestos em cena, tal como podemos ver uma espécie de solidão amplificada nas esculturas de Giacometti. Chiara Guidi esclarece que, "em certa altura, é como se tudo tivesse desaparecido, como se tudo tivesse sido aniquilado e a concentração é fixada em uma única mão, a atenção repousa em uma mão em movimento ou em um rosto que faz movimentos." (GUIDI, Chiara, 2007: 224) Talvez possa servir de exemplo, nesse sentido, a ação de uma mulher sobre uma cama que começa a "ordenhar" os próprios seios, no episódio de Paris, *P. #6*, da *Tragedia Endogonidia*; vale ressaltar que nessa cena a atenção é concentrada em tal gesto da mulher, durante o silêncio de Jesus, e logo depois arrebatada pela queda de três carros, como fosse um possível milagre. Podemos encontrar algo nessa direção também em *Hey Girl (2007)*, que é referida pelo encenador como um "drama do gesto": nessa peça, observamos efetivamente tal amplificação dos gestos da figura como procedimento crucial da encenação, podendo ser destacada a eloquente manipulação de certos objeto pessoais, como perfume ou batom. Já em *Amleto laveemente esteriorità della morte di un mollusco* (1992) e no já referido *Masoch* encontramos o isolamento das figuras em cena e a consequente amplificação dos seus gestos, explorando cenicamente "os sistemas" do autismo e do masoquismo, respectivamente.

Cada espetáculo enfatiza certa qualidade orgânica (ainda que artificial) da cena em direção a uma animalidade específica. O animal em cena é, pois, crucial nessa poética: "O macaco cavalga sobre mim. No cachorro me salvo." (CASTELLUCCI, Romeo, 2013: 69) Na empreitada artística em direção ao pré-trágico, o animal bem como a criança têm esse lugar privilegiado por escaparem à representação, por darem acesso mais evidente a um mundo pré-linguístico. Ainda no sentido daquela aderência própria aos elementos da cena, mas extrapolando o sentido do corpo humano ou animal, Cláudia CASTELLUCCI enfatiza que o crucial "é o ato de assoprar vida dentro do material. Para nós, o modelo é como uma pedra, ele é como um objeto, na medida em que um objeto não é diferente de uma planta, de um homem ou de qualquer outra coisa"(2007: 248). A partir daqui, busquemos caracterizar como a noção de carnalidade da poética da SRS se abre a um plano que podemos entender como animista, onde a cena de modo

integral se encontra dotada de carnalidade: o que conta é esse ato de soprar vida no material, emulsionar mármore e murta.

No verbete "Animal", do *Abecedário* (2015b), o Romeo Castellucci afirma que os atores vêm com maus olhos o animal e as crianças em cena, porque elas representam "uma sombra" que ameaça a regra de ficção. O artista realizou uma "ação teatral" chamada *Ethica – Origine e Natura Della Mente* (2016), livremente inspirada no capítulo homônimo da obra de Baruch Spinoza. Por meio de um vão na parede em forma de silhueta, o público entra em um espaço rigorosamente branco e permanece em pé. Encontram-se aí três figuras: há uma mulher suspensa por uma corda aparentemente presa apenas por seu dedo, um cão "que mia" e circula no ambiente, e a própria silhueta recortada por onde o público entrou. São propriamente três 'personagens' e dá-se aí um diálogo entre a mulher suspensa (Luz) e o cão que mia (Câmera), enquanto a silhueta (Espírito) apresenta uma turbulência formal, própria às alterações que a imagem sofre ao chegar no cérebro do espectador[137]. Nos interessa aqui propriamente a silhueta cavada na parede e a turbulência formal que ela apresenta.



| *Ethica – Origine e Natura Della Mente* (2016); Foto: Guido Mencari |

137 No programa dessa ação teatral, o encenador escreve: "A imagem criada no espírito do artista atinge enfim a mente do espectador, que a recebe, é claro, mas ao recebê-la lhe dá forma. A performance visa congelar esse pensamento no ato de receber a imagem, não para um propósito científico, mas para consagrar a fusão entre a recepção do espectador e a criação da imagem original."

Embora seja dotada de contorno preciso, essa silhueta é atravessada por uma variedade de objetos, corpos vestidos, corpos nus emaranhados, plantas, um esqueleto e ao final uma forma humana de preto e sem rosto, propriamente uma sombra. O fato do público ter passado por ela merece destaque, porque assim ele está diretamente implicado na turbulência formal própria àquela "carne de açougue". Falando a respeito da figura que sofre, Romeo Castellucci destaca que "sua carapaça [shell] corporal passou por numerosas deformações, na medida em que o sofrimento encontra outras formas." (*apud* PAPALEXIOU, E., 2012: 82-83) Essa silhueta com o turbilhão formal presentifica a instância carnal dessa cena, em que a forma pode ser associada a Proteu, aquele deus marinho que assume as mais diferentes formas, ou à ninfa como sobrevivência da deusa fluvial, na conceituação da *Pathosformel* de Aby Warbug.

O conceito de *Pathosformel,* do qual a Ninfa é uma espécie de personificação, concerne a um "movimento anímico passional" que se materializa segundo determinadas fórmulas, apontadas por Warburg, por exemplo, no cabelo ou na roupa esvoaçante, num acessório ou num detalhe da figura. Trata-se de dar conta de um "gesto intensificado" presente na pintura Renascentista, relativo a um movimento dionisíaco-dançante que o historiador identificou tendo como ponto de partida um deus fluvial da antiguidade (AGAMBEN: 2009). Didi-Huberman escreve: "A *Ninfa*, portanto, a heroína impessoal – pois reúne em si um número considerável de encarnações, de personagens possíveis – materializa a *Pathosformel* dançante e feminina." (2013: 219). Essas múltiplas encarnações e personagens qualificam propriamente a silhueta de *Ethica – Origine e Natura Della Mente*. Se nessa silhueta a *Ninfa* – rio como metáfora para o entendimento da forma – está de certa maneira "descarnada" pelo aspecto alegórico e cristalizada no desenho (contorno), num sentido análogo, podemos lembrar a figura de Adão em *Genesi – From the museum of sleep (1999),* um contorcionista dentro de uma caixa de vidro, com tremores e um fluxo de membros e ossos tentando contrariar a anatomia humana, o que faz pensar numa espécie de Ninfa diretamente carnal, de contornos fluidos.

Aqui podemos observar o entendimento da forma na poética da SRS. A respeito, Romeo CASTELLUCCI afirma:

> O material, a superfície que é escolhida a cada vez, é o 'condutor' da forma, [...] ele não é ainda a forma em si. […] Tampouco o símbolo é a forma. [...] Forma é algo que posso compartilhar com um animal. Isso é impossível com o símbolo, mas com a forma é possível. A combinação de luz e ouro, isso é uma forma. Ou

> mármore. Fome, sede são formas. A escuridão é uma forma, ou dureza. O círculo, o cubo, essas são formas. São coisas que fazem parte da nossa vida, todo dia. (2007: 207).

É interessante observar que o símbolo é desvinculado da forma, na medida em que está em jogo aquela comunicação de superfície ou sensorial onde a matéria é enfatizada como condutora da forma. Mas, além disso, resulta decisivo observar que não há forma pura ou apriorística. Podemos dizer que a forma está entranhada na matéria; digamos que o conduzido só existe pela instituição do condutor. Se a carnalidade de que falamos aqui tem como fórmula direta a qualidade orgânica da matéria e a forma animal como parâmetro básico, importa ressaltar que essa forma animal "é uma presença, muito frequentemente um fantasma, que atravessa a matéria" (CASTELLUCCI, R., 2013: 69). Assim, peregrina da matéria é igualmente a forma em constante metamorfose, como o fantasma proteiforme da silhueta-ninfa, evidenciando, ainda que num detalhe, a vicissitude da carne.

A partir disso e daquela afirmação de Cláudia Castellucci de que o crucial é o ato de assoprar vida na matéria, podemos entender que se trata na poética da SRS de enfatizar a relação material-forças e não a relação material-formas, de acordo com o que já abordamos no primeiro capítulo. Nesse sentido, cabe insistir que essa concepção da forma encarnada na matéria, sempre mobilizada segundo um gradiente de forças, é caudatária da *Pathosformel* warburgiana. DIDI-HUBERMAN, a respeito, escreve que "não há *morfologia* ou análise das *formas*, sem uma *dinâmica* ou análise das *forças*" (2013: 90) e, contra a interpretação neokantiana das ideias de Aby Warburg, afirma que "os 'problemas fundamentais', as *forças*, não estavam 'atrás', mas *diretamente nas formas*." (id.:174). A poética da SRS é diretamente influenciada pelas ideias de Warburg, como Romeo Castellucci afirma[138]. Assim, nessa poética, bem como em boa parte da arte contemporânea, entram em colapso a fundamentação da criação na relação matéria-formas. É por ser crucial a relação forças-matéria que um espetáculo é ele mesmo uma metamorfose carnal e pode se valer dos mais diversos materiais contanto que mobilizados segundo um gradiente de intensidades.

138 Vale trazer aqui um trecho em que Romeo Castellucci explicita isso bem como a influência de Warburg: "A forma é, portanto, contra o símbolo, enquanto o material é o condutor da forma, ele não ancora a forma. Eu poderia citar, de forma inevitável, Aby Warburg. Cada forma tem seu percurso, seu leito, é como um rio que só podemos atravessar.[...]A forma é algo que se mantém em transformação. É verdade que existe um antagonismo entre a forma e a força. A forma procura, como a massa, se opor às forças, procura manter seu status de mutação. Mas, ao mesmo tempo, um espetáculo deve passar uma corrente de forças e intensidades, mas essas devem necessariamente encontrar-se no interior de uma forma. Há então uma tensão permanente entre intensidade e forma." (*apud* PITOZZI, 2010: 136)

Igualmente a oposição romântica forma/conteúdo deixa de ser operacional aqui diante da forma encarnada; o que pode ser lido na chave dessa influência de Warburg. Nesse sentido, Giorgio AGAMBEN explica que "um conceito como o de *Pathosformel*, que torna impossível separar a forma do conteúdo, pois designa o indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica." (2009: 132-133) Esse "indissolúvel entrelaçamento" nos interessa aqui como algo determinante da carnalidade da cena, em sentido expandido, de que tratamos agora, em vista dos diferentes gradientes de força nas peças desse grupo italiano.

De modo geral, a poética da SRS é luciferina, num plano de emulação com a criação divina e, se o rio é a metáfora da forma, trata-se de rios infernais ou ao menos afluentes indiretos. Como já se sugeria na veemência daquela retórica carnal, as forças que deixam rastro na matéria são disruptivas, explosivas, ou mesmo geológico-sísmicas como um vento que brotasse da terra rachada. Nesse sentido, afirma Romeo CASTELLUCCI:

> Se se trata de entrar na boca do inferno, é sobre entrar no inferno do real, não um inferno metafísico. O 'infernal' pertence ao real. E isso é possível com uma experiência de forma. Você pode encontrar uma forma já pronta (*ready-made form*), ou você pode ter que reconstruir a forma. Nem é uma questão do estilo de um artista em particular. É mais como uma explosão, algo que detona através de todas as dimensões (2007: 207)

As peças teatrais da SRS mobilizam forças densas, abissais, telúricas, que por serem exploradas numa comunicação de superfície, eminentemente sensorial, corporal e precisa, não se materializam apenas em cenas sombrias ou nubladas, embora a sombra e o véu sejam recursos recorrentes. Como na associação paradoxal entre a obscuridade da imagem enigmática e a evidência da imagem icônica encontramos uma emulsão que extrapola o jogo de oposições próprio ao visível, aqui as forças equivalentes, por exemplo, a vapores densos do enxofre podem se presentificar numa matéria gasosa ou cristalina, para além de uma predeterminação formal. Falar de carnalidade da cena tem a ver com a noção de que o próprio espetáculo é integralmente pensado como "corpo", como *soma*. Importa reiterar que a forma como decorrência do antagonismo entre força e matéria libera o campo da criação, ao prescindir de qualquer unidade formal. Donde as peças da SRS muitas vezes apresentarem agudas metamorfoses, numa mesma peça encontramos o uso dos mais diferentes materiais, recursos e procedimentos. E como naquela artificialidade e violência do enxerto, o corpo do espetáculo se constitui do encontro de

determinadas forças com materiais heterogêneos, envolvendo num plano emulsivo formas encontradas (*objet trouvé, ready made*) e formas criadas pelos artistas do grupo.

Da primeira peça da SRS, *Diade incontrare a Monade* (1981), quando havia carne de boi sendo arrastada no chão, passando pelo palhaço de orelhas vermelhas (nariz branco) do episódio de Avignon, *A. #02*, da *Tragedia Endogonidia*, que esfrega carne no palco como fosse um pano de chão, até a montagem que Romeo fez de *Le Sacre du Printemps* (2014), com o palco ocupado por máquinas no teto despejando coreograficamente toneladas de fertilizante industrial de pó de osso; desde as duas serpentes em cena, em *Alla Bellezza Tanto Antica* (1987), passando pela verdadeira arca de noé com cerca de trezentos animais, no espetáculo infantil *Le Favole di Esopo* (1992), até o imenso touro em cena como uma hipérbole do bezerro de ouro, na montagem que o encenador fez da ópera *Moses und Aron* (2015), encontramos muitos avatares de uma carnalidade presente em cena da SRS, uma carnalidade *ready-made* que se acentua pela literalidade do orgânico.

Importa agora delinearmos também a carnalidade em sentido expandido, igualmente presente no enxerto que forma o *corpo* dos espetáculos, enxerto paradoxal, como seria tentar colapsar aquela metáfora de Antônio Vieira emulsionando mármore e murta. Podemos lembrar aqui da carne "simbólica" no figurino de baixo do coelho que apresenta o desenho de músculos de um corpo sem pele, em *Orestie.* E um enxerto teratológico pode ser referido, numa espécie de ritual sádico, em *L. #9*, da *Tragedia Endogonidia*, quando um arbusto mecânico robotizado enraba uma figura humana de ares mefistofélicos. De todo modo, em sendo uma carnalidade artificial, é explorada também por meio de máquinas, objetos, cenografias, luzes, sons, cheiros, vento, disposição espacial, etc[139]. No programa de *Orestie – (une comedie organique)*, lemos: "Elementos orgânicos e naturais coabitam com tecnologias mecânicas e pneumáticas em uma cena que muda radicalmente de aspecto e contexto nas três partes da trilogia". Fica explícito aqui o caráter emulsivo, muitas vezes vertiginoso, que encontramos na poética cênica da SRS. O orgânico e o tecnológico[140] se associam igualmente na carnalidade cênica.

---

139 Nesse sentido, Romeo CASTELLUCCI afirma que o ator "pode ser um homem, uma mulher, mas também um animal, um som, um objeto, uma luz." (2014b)

140 Podemos aqui aventar uma influência na poética da SRS do movimento italiano chamado na historiografia de Arte Povera, na medida em que encontra-se nos artistas associados a esse movimento italiano uma quebra com a suposta dignidade de certos materiais: "o ideal de materiais pobres se confundem com o de materiais nobres" (LISTA, G, 2006: 40). Segundo Giovanni LISTA, essa quebra diz respeito à oposição "tanto ao formalismo intelectual da arte de vanguarda quanto à sofisticação de uma opulência inerente ao mundo tecnológico" (*id*.: *ibdem*); diante disso, podemos dizer que, se tal influência se confirma, só pode ser entendida, na medida em que, ao ser associado ao orgânico, o uso da tecnologia pela companhia teatral já se insere num plano em que o recurso tecnológico deixa de significar imediatamente "opulência". Com isso, reforça-se aquela noção de que o crucial na estética não é a relação forma-materiais, mas materiais-forças, donde não caiba atribuir maior ou menor

Quanto ao uso da tecnologia, pode ser proveitoso contrapormos dois espetáculos, *Gilgamesh* (1990) e *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco* (1992). Espécie de ritual xamânico mobilizando forças sutis e invisíveis do universo mítico ancestral, a encenação de *Gilgamesh*[141] era desprovida de energia elétrica, com duas tochas a gás: viagem ao inframundo em direção a um silêncio telepático, que não reverberava apenas na cena, mas igualmente na ausência de anúncio midiático do espetáculo. Já em *Amleto* encontramos uma encenação saturada de eletricidade, num mundo auto-suficiente, alimentado por baterias de caminhão (desconectado da rede elétrica da cidade), que apresentava um Hamlet autista, cercado desses dispositivos elétricos, turbinas, compressores. Havia explícito risco de choque, por exemplo, com uma cama incandescente, além de barulhos de explosões e tiros.

Assim, as forças mobilizadas em cada espetáculo determina diferentes recursos à tecnologia, sem uma oposição binária entre o arcaico e o tecnológico na composição cênica. Podemos dizer, de maneira geral, que um procedimento fundador nessa poética envolve uma espécie de emulsão, um acelerador de partículas de grandes proporções que associa elementos drasticamente distintos, uma espécie de enxerto molecular. Já referimos *Purgatório* como um espetáculo cujo *corpo* atravessa uma acentuada metamorfose, agora podemos lembrar aqui *Orestie* e também *Genesi* que apresentam mudanças radicais no que chamamos de *corpo* do espetáculo.

Como podemos depreender do programa do espetáculo, *Genesi* é composta de três partes, cada com uma cor diferente. A primeira, *Beresit* ("no princípio" em hebraico), é preta, passa-se nas trevas do caos inicial, onde Deus é uma figura, "colosso negro". A segunda parte, *Auschwitz*, é branca e busca uma instauração cênica da "impossibilidade de representar", então "as crianças estão lá, mas não acontece nada", segundo Chiara Guidi escreve no programa. Já a terceira parte, *Abel e Caim*, é vermelha, onde Abel é assassinado desde o grito de recém-nascido e Caim experimenta a "nostalgia do amor". Vale observa ainda que Chiara Guidi afirma que é como se "os elementos estivessem no formol, passando por um tipo de liberação química"[142].

---

dignidade a determinado material ou recurso.

141 A peça apresenta o herói mítico como um cirurgião, de cuja máscara vaza uma hemorragia. A respeito, Romeo Castellucci afirma: "o uniforme de cirurgião dá a entender uma operação sobre o corpo do drama, mas a hemorragia interna dá a entender só um drama do corpo." (2013: 32)

142 É digno de nota que Chiara Guidi, no programa dessa peça, ainda ressalta que as únicas palavras proferidas diretamente são por crianças, já que o Beresit é salmodiado em hebraico, como fosse uma partitura vocal, além da voz gravada de Artaud que é ouvida em alguns momentos.

Podemos começar a sugerir aqui o que seria uma exploração do colorido como qualidade eminentemente corporal do espetáculo. DIDI-HUBERMAN fala de um "colorido por meio do qual a pintura imagina-se como dotada de sintoma, isto é, dotada de capacidades de *epiphasis* [aparecimento] e de *aphanisis* [desaparecimento], que se reconhecem em um corpo quando é habitado, atravessado, assombrado pelos tormentos." (2012: 36) Como uma forma em fluxo, uma cor, nesse sentido, é sempre um ponto em transformação, "uma caotização do aspecto, da figura como estase." (id.: 136). Nesse sentido, a "liberação química" se manifesta na cor de cada parte de *Genesi* dotando o espetáculo de uma carnação com diferentes tonalidades, segundo as forças mobilizadas: as trevas primordiais, o branco como uma espécie de simultâneo aparecimento/desaparecimento para evocar as primeiras crianças a serem mandadas para câmara de gás, e o vermelho como evisceração do corpo no primeiro crime.



| *Backstage e Cena de Purgatório (2008)* |

Para além de qualquer entificação das qualidades das cores, sabemos que o colorido-limite próprio ao encarnado não se limita ao vermelho[143]: "a carne é o verdadeiro caos de todas as cores", afirma Schelling. Se o colorido como qualidade da carnação do espetáculo está enfatizada em *Genesi*, podemos perceber que muito comumente nos espetáculos da SRS a cor é explorada como fator determinante da qualidade constitutiva do *corpo* de cada obra, principalmente por meio de luzes, associadas ao esfumaçamento propiciado por telões semitransparentes e ao derramamento/gotejamento de líquidos, como abordaremos adiante. Aqui,

143 A propósito, Jacqueline Lichtenstein cita um trecho de Roger Piles em que fala da pintura de Rubens: "embora quase não haja vermelho nessa figura, jamais se poderia ver algo que fosse mais carne." (*apud* LICHTENSTEIN, 1989: 168)

entre outros, podemos lembrar a sala de mármore e a sala de ouro que aparecem em episódios da *Tragedia Endogonidia;* ou o colorido vivo das flores gigantes que desfilam, quase como um contraponto curativo, diante do menino abusado pelo Pai em *Purgátório*.

Na chave desse processo emulsivo da carnalidade cênica na qual convivem qualidades orgânicas e maquínicas, observemos o que escreve Chiara Guidi, ainda no programa dessa peça *Genesi*:

> As máquinas desempenham um papel crucial, desde que sejam invisíveis. Um braço mecânico escreve a História sobre a cena. E a cena vive. A cena respira. A técnica deve ser tão elaborada, tão forte a ponto de criar um mundo paralelo. Se ela se deixasse ver, o espetáculo entraria em colapso. É por estar escondida que a técnica produz ondas emocionais. Ele deve se inserir em um novo sistema, autogerido, em um cosmos cujos elementos não são postos em vão.

Talvez se possa entender que a ocultação dos mecanismos que ela destaca diz respeito a certo distanciamento de qualquer apego fetichista em relação à técnica. Reitera-se que a carnalidade – mesmo quando literal – é um artifício na cena e, como artifício, visa sempre efeitos de superfície; por exemplo, no episódio de Bruxelas, *BR. #04*, da *Tragedia Endogonidia*, há uma cama em que uma figura desaparece misteriosamente. Assim, podemos mesmo dizer que a técnica e a tecnologia são materiais que igualmente animam o *corpo* do espetáculo: a cena vive, respira; e é dotada de "fossas", como essa referida cama.

Quanto a essa exploração técnica da carnalidade na poética da SRS, não podemos deixar de destacar a colaboração dos artistas Istvan Zimmermann (1968) e Giovanna Amoroso (1971) que trabalham junto ao grupo desde 1998 e fundaram a Plastikart Studio em 2001, também com sede em Cesena, Itália. Em parceria com outros artistas que trabalham com robótica, a dupla realiza modelos e protótipos automatizados, esculturas, máscaras e até um robô gigante que aparece *Purgatório* e a reprodução de um trem móvel para a ópera *Neither* (2014), dirigida por Romeo Castellucci, por exemplo. Antes de fundar a própria empresa, Istvan trabalhou como diretor técnico e diretor de produção em montagens da SRS e do encenador. Para *Genesi*, eles criaram uma "cadeira robótica", moldada em resina de vidro colorido, escondendo dentro um mecanismo que a fazia vibrar e "dançar" em cena, com três crianças sentadas sobre ela[144]. Criaram três bonecos que reproduzem os movimentos frenéticos de epiléticos, os quais aparecem em nos episódios *C. #01* e *A. #02,* da *Tragedia Endogonidia*.

144 Informações retiradas do site da Plastikart Studio: http://www.plastikart.it/

Destaca-se aqui um paralelismo entre as forças que assediam os corpos em cena, sejam orgânicos ou maquínicos, fazendo-os dançar, tremer, convulsionar, e a forças que atravessam o *corpo da cena*, chegando a materializar explicitamente as forças geológicas mobilizadas na poética da SRS. Num plano emulsivo, é importante ressaltar que a música de Scott Gibbons tem um papel crucial na mobilização dessas forças que chamamos aqui de geológicas, quando o corpo do espectador sente as vibrações de sonoridades graves que emitem frequências tão baixas que chegam a ser imperceptíveis à audição, mas perceptíveis pela vibração física do ar realizada pelos alto-falantes (*subwoofer*).



| *Jeanne d'Arc au Bûcher* (2017) |

Aquela força de "deformação do mito" de que falamos é colateral à deformação que encontramos aqui na carnalidade da cena. Só na *Tragedia Endogonidia* podemos apontar uma série de procedimentos em que tal carnalidade apresenta *espasmos sísmicos* de diferentes intensidades, colocando a própria materialidade do palco em cheque. Podemos lembrar, por exemplo, que a cortina é referida pelos artistas como um "personagem muito forte que intervém com muita frequência", associada a um "olho físico que se fecha." (CASTELLUCCI, R, 2007: 216-

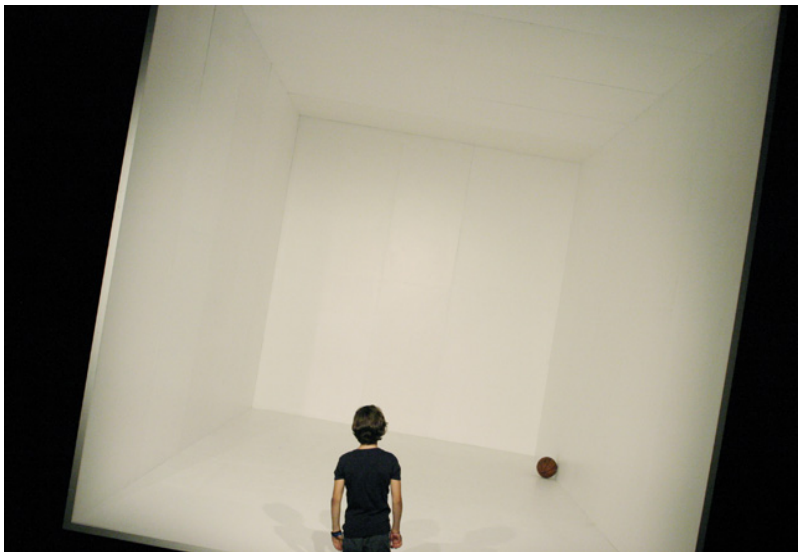
217) Assim, se alguns espasmos na *carne do espetáculo* são sutis, como, em *C. #11,* quando se sente certo vento vindo da cena. Outras apresentam já maior violência, como quando, em *P. #06,* uma pequena casa negra terremoteia e depois duas bandeiras golpeiam as paredes do palco em que estão presas, ou ainda quando as paredes do cubo branco ao final do todo episódio *R. #07* rapidamente se dissolvem como um baralho de cartas brancas coreografadamente recolhidas por mãos enormes (balé arquitetônico?). Já outras presentificam uma violência que ecoa explicitamente tais forças sísmicas, já que o corpo do espectador se sente espacialmente ameaçado, como diante do tanque de guerra que campeia em cena próximo ao público em S.#08, ou quando caem três carros do céu em *P. #06*, ou ainda quando o chão do palco literalmente treme derrubando um corpo feminino nu sangrando, em *B.#03*. Forças sísmicas também podem ser apontadas no começo de *Hyperion – Letters of a terrorist* (2013) quando se apresenta o tradicional ambiente burguês, sala de estar e cozinha, o que é literalmente posto abaixo, destruído por um grupo de policiais; bem como na ópera *Jeanne d'Arc au Bûcher* (2017), quando a personagem-título escava o chão, de onde depois retira uma espada.

Quem já sentiu um pequeno abalo sísmico sabe que é facilmente confundível com uma tontura ou uma crise de labirintite. Ambos são forças geológicas sobre a carne. Forças deformantes, desfigurantes como os terremotos podem ser em relação à arquitetura. Para aprofundarmos nessa direção, pode ser propício trazer o que Romeo CASTELLUCCI relata, quando questionado a respeito do palco italiano:

> Nosso trabalho é 'antibiótico' em relação ao espaço do palco italiano, é como um corpo estranho assaltando-o. Não pode ser nada senão um assalto à estrutura retórica dessa forma, e o palco italiano é isso, antes de tudo: uma forma, um meio círculo. Não se trata de escolher ser um corpo estranho, é uma necessidade. Em um teatro como esse, se você estiver trabalhando para além da palavra, ou sem a palavra, você está perdido. Existe uma relação negativa, que cria um vão. Em geral, para nós, o palco não é uma base. (2007: 205)

O palco não é uma base. Sabemos: as paredes se mostram voláteis, o chão convulsiona. A base é uma forma, e como tal, sempre provisória, proteica como aquele deus fluvial. É interessante observar que a ausência da palavra no palco italiano estabelece esse vão (gap), o qual se pode entender como obstáculo à mobilização do *páthos*, daquela retórica carnal em que, de mamífero para mamífero, se "convoca a atenção". No entanto, o uso da cortina como um "personagem"

revela um aspecto corruptivo que não trata de abolir a retórica do palco italiano, mas de contraefetuá-la; não importa como, podendo ser inclusive com seus próprios artifícios[145].



| *Crescite V*, Tragedia Endogonidia |

Se o próprio espetáculo é dotado de carnalidade, trata-se certamente de um corpo-carne-cena em devir, apresentando às vezes momentos em que irrompe seu caráter teratológico, pré-vitruviano. Podemos tentar observar alguns procedimentos que apontam nessa direção quanto à espacialidade. Já nos referimos à sala de ouro que aparece em dois episódios da *Tragédia Endogonidia*, as quais criam um espaço que não se organiza de acordo com um olhar perspéctico; nesse sentido, Claudia CASTELLUCCI escreve que "o ouro entra no caminho da perspectiva geométrica, interrompe o olhar que olha diante, oferecendo em vez disso um grande número de formas em movimento, diferentes da vida que conhecemos." (2007: 64). Já em *Crescite V*, também da *Endogonidia*, podemos pensar que as forças geológicas talvez tenham tombado a perspectiva no cubo impecavelmente branco. Em outro sentido, podemos lembrar a peça infantil *Hänsel e Gretel* (1993), quando a então recente sede do grupo em Cesena, o Teatro Comandini, foi "escavada", numa reconfiguração vertical, com um labirinto de 200 metros, à semelhança de um trato digestivo humano.

Tal como se tratava de subverter o uso da cortina no palco italiano, em *La discesa di Inanna* (1989), os artistas partiram do estudo da perspectiva do século XVI, especialmente *Il Trionfo della Cristianità* (1582), de Tommaso Laureti, como "representação da conquista da realidade terrena", para contrapô-la a um familiar cheiro de manteiga derretida e a seis macacos em cena como substitutos da figura humana, "para lhe recordar o estreito vínculo com o animal" (2013: 30). Sabemos que a perspectiva linear trata de unificar e individualizar o olhar, de modo que essa apropriação pela SRS se dá em vista de subvertê-la, pois, como escreve o encenador,

145 O encenador escreve: "Amnésia é necessária em certos casos. Quando se chega a espaços com aspecto histórico e não-convencional, como os Bernardines [em Marseille], você tem que considerá-los novamente, em toda sua estranheza, todo o tempo. No caso do palco italiano, o espaço é tão fortemente codificado que a amnésia não é necessária". (CASTELLUCCI, R, 2007: 205)

"esse alojamento geométrico avança, graças a linhas convergentes, para o ponto de fuga, para aquele do qual realmente fugimos: as trevas" (CASTELLUCCI, R.,2013: 31); nesse contexto ele ainda afirma: "o olhar se cobriu de pelos", "o espaço da perspectiva volta a ser o de uma toca" (id.: *ibdem*)[146].

Seja qual for a forma que adote a carnalidade do espetáculo, a comunicação corporal em jogo aqui, de mamífero para mamífero, está condicionada por aquela convocação da atenção, o que as forças geológicas suscitam de modo imperativo, podendo derivar em formas mais sutis ou imateriais como vento ou sonoridade. Podemos observar ainda que, quando a ameaça corporal é evidente, algumas vezes se formaliza num âmbito de sugestão do sagrado, como o "milagre" dos carros que caem durante um silêncio de Jesus.

O artifício da carnação é revelar/ocultar com vividez. Assim a poética cênica da SRS se localiza distante, a um só tempo, da elefantíase da palavra em cena e do desvelamento intelectualizante que trataria de tirar ou afastar as cortinas, revelando a ossatura estruturante do jogo teatral. Portanto, o que encontramos é um trânsito ambivalente que vai do corpo do espetáculo ao corpo do espectador; este sempre o platô definitivo das obras, como afirma o encenador[147]. E só assim se instaura propriamente o aspecto carnal do teatro: "vê-se e se sente um corpo que se atreve a ousar uma escabrosa comunhão com o teu de espectador. A mim parece que está aí toda a potência carnal do teatro, a peculiaridade de sua violência ameaçadora." (CASTELLUCCI, R., 2013: 67) Caracterizado o aspecto formal dessa carnalidade da cena, vejamos como se substancia em relação ao espectador.

146 Vale trazer aqui citação completa: "Se as linhas da perspectiva continuam seu trajeto – que, covardemente, presas do temor, interrompem – até o fim, até a morte, o que ocorreria ali, no desenho das casas, das praças e das ruas? Me lembraram seis babuínos que vem dali; [...] O espaço não se pode mirar e as linhas geométricas são uma selva inextrincável. O olhar se cobriu de pelos, e agora é um macaco catarrino. A prolongação das linhas a realizo nos macacos que são meus mensageiros. É evidente que, completando o desenho em perspectiva, os riscos, como que para dar o troco, retrocedem violentamente como anjos rebeldes, vingadores do espaço bizantino. Então o espaço da perspectiva volta a ser uma toca." (CASTELLUCCI, Romeo, 2013: 31)

147 "É a concentração, e o que funciona para mim são as turbulências especulares e a imagem, a materialização, a concretização da sensação, da emoção, as cintilações nervosas do cerebelo. Essa é a imagem mais verdadeira." (CASTELLUCCI, Romeo, 2007: 224)

3.3 Estuário de Olhares

pessoas que levam no coração nadadeiras frescas
e não têm aonde ir nadar
no momento em que penso:
'são uns infelizes!'
subitamente os bacalhaus desidratados arregalam os olhos:
'você já pode ver: você também é um bacalhau desidratado,
um bacalhau desidratado, um bacalhau desidratado...'
e continuam a grunhir até ficarmos com um zumbido nos ouvidos.
(Choi Seung-Ho)

Na recente polêmica a respeito de uma performance no MASP[148] – quando setores conservadores da sociedade mobilizaram uma campanha inquisitorial acusando o museu e os artistas de "pedofilia", por meio de um vídeo em que se via uma criança, acompanhada da mãe, tocando o pé de um homem nu, o "Bicho" (sob inspiração da obra homônima de Ligia Clark) – me ocorreu contrapor tal vídeo a essa foto que saiu no jornal Folha de São Paulo dia 10 de outubro de 2017:



Aqui temos uma situação em tudo avessa: o corpo no chão não está nu e não está ali por vontade própria, as mães vendaram as crianças para que não vissem o cadáver (além do jornal ter

148 A polêmica se referiu à performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, realizadas no dia 26 de setembro de 2017, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

borrado o rosto da menina com bebê no colo). Na foto, as Mães e o Jornal assumem uma retórica de preservar das "crianças" de eventual "trauma". No vídeo do MASP, a Mãe está cultivando a sensibilidade de sua filha em formação, e as pessoas que expuseram o vídeo na internet não cuidaram de borrar o rosto da criança.

Outra foto dessa mesma época de intervenção do Exército na Rocinha (2017) mostrava um grupo de adolescentes ao fundo olhando um cadáver no chão em primeiro plano. Espantaria saber que ninguém dos setores conservadores fez alvoroço pelo fato de "nossas crianças estarem sendo expostas...", se não soubéssemos que o que está em jogo não tem a ver com defender as crianças ou combater a pedofilia. De todo modo, encontramos aí a questão da carnalidade em sua exposição como ponto fulcral de um jogo de olhares que pode nos interessar aqui.

Marie-José MONDZAIN fala da condição do espectador como assinalada por um "irredutível distanciamento", dada a "impossibilidade de se ver de outra maneira que não à distância de si pela via mediadora de uma imagem." (2015: 68). Nesse sentido, ela escreve: "o sujeito espectador de um mundo colorido recebe, a partir do seu exterior, a sua própria coloração, o encarnado da sua vida." (id.: 69) Temos um trânsito: uma relação expectativa com o exterior colorido (carnal) que determina o encarnado-espectador. Com essa autora entendemos também que o expectador se faz sujeito se sujeitando: "desapossado de si próprio", participa da aparição do mundo e "acede ao experienciar da sua existência diante do espetáculo desse mundo" (id: *ibdem*). Como sujeito, o espectador se encontra na zona de vizinhança do outro, segundo Mondzain, nem muito perto nem muito longe, nessa zona em que "se joga a possibilidade do homicídio ou da partilha". (id.: 70) Tal zona de vizinhança é inevitavelmente um espaço de violência que começa desde o olhar, é a própria exposição ao olhar que resulta trágica: "o olhar dos outros pesa como uma martelada." (CASTELLUCCI, Romeo, 2013: 75)[149] É nessa zona de vizinhança, como o espaço político[150] de exercício da alteridade, que se pode localizar um jogo de olhares que envolve o processo transitivo da carnalidade explorado na poética cênica da SRS.

No *Abecedário*, quando escreve o verbete "Olho", Romeo CASTELLUCCI – próximo ao que escreve Mondzain – afirma o que lhe chama atenção é o gesto de olhar: "talvez se trate, em

149 A partir da iconoclastia, é crucial lembrar um debate inerente à imagem entre olhar/interdito de olhar e afastamento/proximidade, o qual determina os fluxos em que se banha o espectador: "nós percebemos que a imagem mais eficaz é a que tem a ver com sua própria proibição, a qual carrega consigo essa contradição interna de estar lá quando não deveria estar. É o que faz com que o sentimento de vergonha se ressinta profundamente no espectador." (CASTELLUCCI, R, *apud* PERRIER: 2014)

150 Marie-José MONDZAIN ainda escreve "a vida política inaugura-se aqui no campo conflitual onde a igualdade imanente ao nascimento dos sujeitos do desejo se confronta com a potência gestionária das relações de força" (2015: 72)

um teatro, de se perceber olhando (*regarder regarder*), de olhar o olhar, de se ver vendo. Ser testemunho ocular da nossa presença em uma sala de teatro"(2015b). Trata-se assim de uma reversibilidade no jogo dos olhares enfatizada na zona de vizinhança que se institui no encontro teatral: atividade/passividade se entrelaçam sucessivamente[151]. A condição do espectador surge da sua consciência do olhar, de sua presença mortal, ao se experimentar vivo, compartilhando carnalmente a aparição do mundo. Nesse mesmo verbete, o encenador complementa que está em jogo "um olhar que implica a raiz do ser, que encerra, em um mesmo quadro, a coisa vista e o observador, até transformar este último em coisa vista. Em outros termos, o observador torna-se observado, de modo que eu posso dizer que o espetáculo o vê" (CASTELLUCCI, R., 2015b). Não é por outro motivo que o próprio espetáculo é dotado de carnalidade, como foi abordado. Temos aí uma relação especular, um *mise en abime*. Em referência a uma cena que já mencionamos em que há uma criança olhando para uma espécie de lousa que recebe uma projeção, o encenador escreve: "É tudo sobre a geometria do olhar. Olhar alguém que está olhando para alguma coisa cria o efeito de estar olhando para suas próprias costas, vendo suas próprias costas nas costas da criança" (CASTELLUCCI, R., 2007: 224).

Talvez seja proveitoso remeter a um exemplo da pintura em que encontramos uma "geometria do olhar". A pintura *Admoestação do Pai* (1654-1655), de Gerard Terborch, apresenta uma cena em que um homem sentado, com uma mulher ao seu lado, fala e faz gestos para uma filha que está em pé, de costas. A filha usa um vestido brilhante que concentra a luminosidade da cena apresentada. Como aponta WÖLFFLIN (2000), o título da obra não ilumina o crucial: o motivo da pintura não é o modo como o pai fala com a filha, mas o "modo como ela acolhe suas palavras. Mas é precisamente nesse ponto que o pintor nos entrega à própria sorte: a moça, em seu vestido de cetim branco, constitui, pela tonalidade luminosa, o principal ponto de atração do quadro; não obstante, seu rosto permanece oculto." (WÖLFFLIN, 2000: 284) A luminosidade da composição está concentrada nessa personagem de costas para o observador e a ocultação do seu rosto oferece um tom enigmático à cena, explorando o que o encenador chama de uma "geometria do olhar". Vale observar ainda que o pintor "entregando o observador à própria sorte" não busca dar a visibilidade como quem aposta na visão e na sua capacidade de apreender o mundo, mas dá a ver como quem aposta na imaginação a se basear no visível para

151 A esse respeito, Claudia CASTELLUCCI escreve: "Quando uma figura consegue alcançar um espectador com precisão, causa nele a sensação de ser um objeto. Sujeito e objetos se fundem mas sem confusão. Atividade e passividade se tornam um e o mesmo." (2007: 181)

manifestar o invisível: nesse contexto, “a beleza já não reside na clareza perfeitamente tangível, mas passa a existir nas formas que, em si, possuem algo de intangível e parecem escapar sempre ao observador.” (WÖLFFLIN, 2000: 272) Podemos entender aqui igualmente que “entregar o observador à própria sorte” e operar com formas que sempre escapam ao espectador são características da poética cênica da SRS.

Vimos como a carnalidade da cena revela sempre as marcas de uma turbulência que é a das forças que a atravessam. Agora quando tratamos do plano transitivo dessa carnalidade em relação ao espectador, encontramos também algo paralelo: “o espectador é um sujeito incessantemente deslocado. O lugar que compra e que ocupa para assistir a um espetáculo será uma frágil composição entre a vizinhança dos outros corpos e o distanciamento no qual o que lhe é dado a ver permite uma produção do olhar” (MONDZAIN, 2015: 73). Essa produção do olhar é inerente então a um plano de variação entre proximidade e distanciamento, sempre reversível, de acordo com o que Mondzain se refere como sendo uma “dupla natureza da imagem, invisível na sua dignidade e visível nos seus poderes” (id.: 72). Podemos sugerir então que o jogo de reversibilidade dos olhares que se replica nos espetáculos presentificam e exploram as oscilações-deslocamentos dessa dupla natureza da imagem.

O problema da carnalidade da cena se complementa então nesse aspecto transitivo, do jogo de reversibilidade de olhares. “A encarnação é a ficção pela qual as cores da carne, a vida do olhar e o acesso ao corpo que vê se deixam apreender”. (MONDZAIN, 2015: 70) Temos aqui propriamente o enquadramento de uma geometria de olhares: a carnalidade do espetáculo é reversível no encarnado do espectador. Já vimos que, na SRS, este não é pressuposto quando criam um espetáculo, o espectador não é um horizonte, mas um destino, de modo que o ator não convida o público a entrar, e a cena em nada se reduz a uma oferta ao olhar; “a ostentação é uma dilapidação de olhares” (CASTELLUCCI, Romeo, 2013: 21). Ao contrário, a cena faz com que olhar e estar presente, como à espera de algo, seja um ato do qual se envergonhar: “assistir não é um ato inocente.”. (id.: 2014b) Trata-se, ao cabo, de um sistema em que o espectador está destinado a perfazer dada a sua copresença.

Nesse sentido, escreve Romeo CASTELLUCCI:

> Os fenômenos como o autismo, o masoquismo não são mais que sistemas para refletir sobre o mundo, sobre a linguagem, e para regressar ao mundo. [...] Mas também o cristianismo tem um sistema de persuasão. Também *Las Meninas* tem um sistema. São estes sistemas que me interessam: mais que as coisas, são os jogos de relações, as conjunções, as precipitações de uma coisa em outra. (2013: 73)

No mesmo sentido, Claudia CASTELLUCCI especifica: "Os maiores artistas sempre sustentaram não tanto a relação interna entre os vários elementos da visão, mas sim o estuário dos olhares que emanam dentro e a partir de uma imagem como na densidade óptica e psíquica dos olhares nas *Las Meninas* de Velásquez". (2007: 181) As encenações das SRS em sua carnalidade consiste então na mobilização de um sistema, para o qual confluem o jogo de relações que se estabelecem naquele encontro emulsivo de materialidade e forças, direcionando fluxos e derramamentos a esse estuário dos olhares.

A partir da análise de FOUCAULT (1999) do mencionado quadro de Velasquez, sabemos que o sistema de olhares referido se dá na medida em que metaliguisticamente essa pintura apresenta como ponto de atração principal, o olhar de um pintor lançado para o modelo, enquanto o lugar desse modelo se confunde com o nosso lugar de observador a contemplar tal pintura[152], num movimento enigmático que se completa com o fato da tela na qual ele trabalha estar de costa para nós; o que nos recusa a visualização do que seria a nossa própria imagem[153]. Foucault destaca que há aí uma espécie de triangulação: "o olhar soberano do pintor comanda um triângulo virtual, que define em seu percurso esse quadro de um quadro: no vértice — único ponto visível — os olhos do artista; na base, de um lado, o lugar invisível do modelo, do outro, a figura provavelmente esboçada na tela virada." (FOUCAULT, 1999: 5) Aqui exemplarmente se debate o invisível no visível[154], mediante um jogo de olhares em que o espectador encontra-se inteiramente implicado, mas enfatizando-se o distanciamento inerente a sua condição pela impossibilidade de poder ver a si próprio: aqui nem mesmo à distância pela via mediadora de uma imagem.

---

152 Hoje sabemos que o autoretrato do pintor e a tela de costas foram pintadas posteriormente a pedido do rei. FERRO (2015:190) argumenta ser uma pista falsa a induzir essa leitura de que nós (observadores) estaríamos no mesmo espaço que os reis retratados. No entanto, isso não invalida a observação dessa pintura como um estuário de olhares.

153Acerca disso, Foucault escreve: "No momento em que colocam o espectador no campo de seu olhar, os olhos do pintor captam-no, constrangem-no a entrar no quadro, designam-lhe um lugar ao mesmo tempo privilegiado e obrigatório, apropriam-se de sua luminosa e visível espécie e a projetam sobre a superfície inacessível da tela virada. Ele vê sua invisibilidade tornada visível ao pintor e transposta em uma imagem definitivamente invisível a ele próprio" (FOUCAULT, 1999: 5)

154Nesse sentido, FOUCAULT escreve: "Nesse quadro talvez, como em toda representação de que ele é, por assim dizer, a essência manifestada, a invisibilidade profunda do que se vê é solidária com a invisibilidade daquele que vê". (1999: 19) Já Sérgio Ferro, na mesma direção, afirma: "Contemplamos a face e o dorso da mesma pintura. […] Se lermos a artimanha como metáfora, o aparente e o oculto, o explícito e o subterrâneo, se imbricam sem distância" (2015: 193)

Assim, é preciso enfatizar que nas peças da SRS é o próprio espetáculo que é dotado de olhar, mediante a sua carnalidade. Se o ator pode ser o suporte desse olhar, isso se dá por meio daquela aderência em relação a cena, de modo que não há propriamente o olhar do ator dirigido ao público num sentido pré-dialógico ou dialético, o que seria o olhar como duplo da palavra; isso redundaria naquela dilapidação de olhares já mencionada. Pelo esvaziamento por que passa, o olhar da figura é um olhar vazio, ou mesmo entediado como o de animal ou de uma criança. O encenador se refere a uma apresentação do episódio *BR #04*, da *Tragedia Endogonidia*, em Zagreb, quando o bebê apresentou uma qualidade singular, "mágica", em seu olhar para o público: "Tinha a capacidade de suspender o tempo. A apresentação parava. Era como se não houvesse mais espetáculo. […] É como olhar para o fogo. Era como estar enfeitiçado. [...] E é claro que o bebê não é um ator. Talvez nós [público] que estivéssemos desempenhando um personagem para ele." (CASTELLUCCI, Romeo, 2007: 209)

Tal reversibilidade nesse estuário de olhares é algo constitutivo na poética da SRS. Cabe ressaltar que existe nesse estuário um momento em que as forças da maré e do rio se equivalem e produzem esse estado de suspensão, como no olhar da bebê nessa apresentação de Zagreb. Já nos referimos a uma amplificação do gesto quando falamos da aderência entre figura e cena; o gesto amplificado, até mesmo numa suspensão antiteatral, produz um tempo turbulento em que o fluxo do olhar é rebatido em direção ao espectador. Em relação a uma cena de *Amleto*, o encenador fala de uma perspectiva invertida que resulta como algo crucial para o vórtice que faz da cena um estuário de olhares:

> Penso na cena em que Hamlet com a boca aberta por um tempo infinito, além de qualquer tempo teatral. […] Esta cena é um dos picos de violência, porque o ator coloca o espectador em cheque, aí está todo o conteúdo voyeurístico do teatro. É ele, o ator, que subverte cada regra e está observando o espectador como os macacos no zoológico. É nesse momento que o espetáculo tem um verdadeiro colapso, uma mudança de signo, uma espécie de perspectiva invertida. (CASTELLUCCI, Romeo, *apud* DIB, Narahan, 2009: 85)

Especificamente nessa peça, o ator autista, cercado, como vimos, por um arsenal de maquinário elétrico, urra, urina, periga tomar choque, brinca com um ursinho de pelúcia. Se imaginarmos a suspensão nesse momento de boca aberta, visualizamos um exemplo da ruptura do tempo cronológico, em direção a um tempo aiônico, não-pulsado. Podemos entender isso remetendo a "inversão energética", própria a *Pathosformel* warburgiana, no sentido em que o gradiente de

forças apresenta inversões energéticas, pororocas em que os derramamentos intercambiam os vetores; o que acontece segundo uma vocação em que "*intensificar o afeto na forma* caminha de mãos dadas com uma espécie de *insensibilidade à contradição*" (DIDI-HUBERMAN, 2013: 209). Como vimos, nisso que Claudia Castellucci chama de estuário de olhares, importa menos a relação interna entre os vários elementos da visão (relação matéria-formas) do que as relações que emanam dentro e a partir das imagens (relação matéria-forças).

De um ponto inicial em que se explora o rebatimento da relação figura-espectador, até a exploração de recursos cenográficos e disposições espaciais singulares ou para além da relação frontal, podemos observar uma série de procedimentos que revelam a poética da SRS voltada para a criação de diferentes avatares desse estuário de olhares, processando os fluxos e derramamentos que os atravessam segundo diferentes gradientes de forças.

Encontramos erupções na carnalidade da cena, como fossem furúnculos que podem semelhar entradas, passagens acessíveis, mas que são pequenos canhões carnais que desmentem a cena como uma oferta ao olhar, e até mesmo censuram o espectador que dirige o olhar. Nesse sentido, observemos o que escreve o crítico Nicholas RIDOUT, referindo-se a uma cena de *Genesi,* em que há o aplauso de um robô sem cabeça: "O ato termina, o robô aplaude, um pedregulho (rubble) cai em cima da sua cabeça, e é como se estivessem dizendo 'Não olhe para mim', 'Você não tem nada com isso', 'Não aplauda'" (2007: 210). Essa negação do *voyeurismo* do espectador se manifesta em diversas cenas que se negam a ser penetradas pelo olhar do espectador. Uma do episódio *M.#10* da *Tragedia Endogonidia*, ao qual voltaremos mais detalhadamente, apresenta um daguerreotipo que reafirma a afinidade imaginária entre a câmera e a arma bélica, pois voltada para o público produz a quebra de diversos para-brisas de carro como se fossem um êmulo da visão projetado do daguerreótipo para quebrar o vidro de vários óculos ao mesmo tempo[155]. Já nos episódios R.#07 e L. #09, ouve-se literalmente a frase "Não Olhe!". Ao passo que, em *Hyperion*, chega-se ao paroxismo, quando na primeira cena os policiais destroem o apartamento burguês e expulsa o público dizendo: "Não há nada aqui para ser olhado." Além disso, lembremos o fato da insistente presença da cortina que fecha, como metáfora de um olho, em certos momentos mais cruciantes, indicando uma cena avessa a se

155 Vale lembrar aqui o que escreve Susan SONTAG: "Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se vêem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada. (2004: 25)

constituir como uma oferta ao olhar[156]; o uso recorrente de telões semitransparentes também se inserem nessa direção, como esmiuçaremos adiante. Explicita-se aqui que, se podemos falar de um corpo dos espetáculos, claramente não são corpos dóceis, na medida em que, pelos fluxos desse estuário, a cena se subtrai à "posse visual" do espectador e mesmo o afronta.

Na peça *Schwangesang D744* (2014), encontramos uma exploração analítica desse estuário do olhar, com enfrentamento entre figura e espectador. Como uma espécie de anti-musical, essa peça é constituída a partir dos *lieds* de Franz Schubert[157], interpretados por uma cantora lírica, acompanhada de um pianista, na primeira parte da peça; a qual, na segunda parte, é substituída por uma atriz, espécie de duplo dessa cantora. Podemos dizer que ambas encarnam a questão geral da figura "cujo corpo é consumido pelo olhar dos presentes e cujo sangue auricular é corrente, hemorragia, libação para o palco" (CASTELLUCCI, 2013: 22); encarnam assim a questão de ter sido lançadas no mundo diante do olhar de todos, do que decorre a questão crucial de como sair de cena. O chão do palco sugere um lago negro que espelha a cantora em cena, intensificando sua suscetibilidade aos olhares.

Depois de um início em que se sai bem cantando, no sétimo *lied*, que dá nome ao espetáculo, seu canto começa a "falhar", está claramente constrangida, trêmula, como um animal acossado, tenta retomar sem sucesso e vira de costa para o público. Assim consegue cantar mais um pouco, depois vai caminhando para o fundo da cena. Interrompe o canto novamente e se ajoelha de costa, voltada para a parede e canta mais um tema. Nesse momento, como num processo de 'enxerto' de duas figuras, uma atriz vem e se ajoelha no centro do palco também de costa para o público, na penumbra. Apenas a silhueta da atriz fica visível, a cantora canta mais um *lied* e sai de cena muito lentamente tateando a parede do fundo. A luz agora avermelhada se abre sobre a atriz que se levanta e faz gestos cerimoniais, com movimentos perfeitamente controlados, inspirados em pinturas e esculturas clássicas.

Com o tempo, a atriz se incomoda com os olhares. Mas, diferente da cantora, não se submete ao constrangimento, enfrenta o público, primeiro com perguntas: "O que estão olhando? O que querem?", até entrar num surto histérico em que insulta o público raivosamente, se joga

156Claudia CASTELLUCCI ressalta que no episódio de Roma essa negação é tão destacada "a ponto de ser dito no final da obra 'Não olhe', um mote antiteatral por excelência num lugar em que o teatro está sempre tentando dizer: 'Olhe'." (2007: 205)

157 No programa desse espetáculo, o encenador ressalta que escolheu os *lieds* tanto pela música quanto pelas letras que falam de diferentes formas de abandono e desamparo. No programa, há uma citação do próprio Schubert, que afirma: "acreditamos sempre ir em direção ao outro e não vamos senão ao lado do outro. […] Minhas criações são fruto de meu conhecimento da música e do meu conhecimento da dor."

no chão e, como que personificando forças sísmicas, começa a revolver o chão do palco que duplica sua imagem.



| *Schwangesang D744* (2014) |

A luz se torna fortemente saturada e ouvem-se sons cruciantes da música de Scott Gibbons, a atriz no chão continua revolvendo a cobertura do palco, as luzes piscam, quando misteriosamente ela aparece com uma máscara de equino, presentificando a força animal ligada ao feminino primitivo. Podemos entender aqui, nessa relação com o espetador, reverbera uma exploração do "pavor arcaico de um homem ameaçado na sua intimidade mais originária pela aparição animal da mulher" (MONDZAIN, 2015: 221). Esse pavor é inerente à associação da mãe ao plano originário, ao qual o espectador direciona o desejo de reconstituir um "colo fantasmático" que lhe é negado, por exemplo, por essa figuração animal da mulher.

É importante insistir no que consiste a figuração do feminino nesse estuário de olhares. John BERGER escreve: "os homens atuam e as mulheres aparecem. Os homens olham as mulheres. As mulheres se contemplam a si mesmas enquanto são olhadas" (1974: 27); o crítico ainda insiste que "o supervisor que a mulher leva dentro de si é masculino: a supervisada é feminina. Deste modo se converte a si mesma em um objeto, e particularmente em um objeto visual, em uma visão." (id.: *ibdem*) Igualmente, Mondzain fala da mulher, seja escrava ou ídolo,

como o "principal sujeito histórico do desejo objetal". Assim, nesse estuário, a negação da cena como oferta ao olhar é enfatizada quando se trata de romper com tal processo que faz da mulher o "objeto visual" por excelência, destronando o espectador que *a priori* se associa ao papel masculino de "supervisor"; amplificando com isso a condição do espectador, enquanto desapossado de si, perceber a si mesmo – como a atriz – lançado sob um jogo de olhares, compartilhando a aparição carnal do mundo visível. O enfrentamento da atriz em *Schwangesang D744,* em relação ao olhar do público e a sua conversão em "aparição animal", colapsa esse sistema que associa o olhar (como supervisão paradigmaticamente masculina) à objetivação do outro (feminino).

A vergonha e a culpa relativa à transformação do ator em corpo-figura é análoga a um plano virtual em relação ao espectador, como se se tratasse de fazê-lo, de alguma forma, sentir vergonha ou culpa por seu voyeurismo diante da dor do outro, diante da carne de açougue que tem diante dos olhos e que, pelo jogo de reversibilidade, é ele mesmo. No programa de *Hey Girl*, o encenador afirma: "a pessoa nua, sob o olhar de todos, é justamente ele, o espectador. A vergonha – a sensação íntima – convocada e questionada em toda as apresentações, sempre fora a dele [espectador]." Nesse sentido, a retórica hiper-realista dos corpos acidentados de *Le Metope dal Partenone,* por exemplo*,* pode ser vista como uma instância de sedução em que o espectador é "carnalmente" implicado e seu olhar resulta como um voyeurismo do qual é instado a se envergonhar. Na poética da SRS, a utilização da imagem – por mais hiper-realista que possa ser – é mobilizada segundo esse sistema em que, objetivando o ato de assistir do espectador, instaura-se como num plano em que o visível busca soterrar os padrões de visibilidade, apontando para aquela negociação com o invisível.

Continuemos em busca de aprofundar nessa compreensão de como a carnalidade da cena é operada na poética da SRS em relação a esse estuário de olhares. A partir do jogo de reversibilidade dos olhares acentuado nesse teatro em que se trata de "ver-se vendo", observamos que a carnalidade explora de modo recorrente a duplicação do espectador. Em *Purgatório,* o menino assiste à televisão, enquanto o assistimos. Na *Tragedia Endogonidia*, encontramos diversos exemplos: além da já referida menina que assiste à projeção na lousa em *BN. #05*, podemos lembrar que, no começo de *C.#01,* há um olho projetado no fundo[158] da sala de ouro, no

158 Em *Hyperion*, em uma cena parece também um olho projetado no fundo do palco, enquanto em outra uma projeção mostra o próprio encenador Romeo Castellucci recebendo gás de pimenta nos olhos.

de *M.#10* há a duplicação literal de uma plateia fictícia assistindo na boca de cena, enquanto no de *B.#03* toda a plateia baixa é tomada por coelhos gigantes, enquanto o público humano é alocado nas galerias superiores do teatro. A respeito dessa plateia de coelhos, Romeo CASTELLUCCI escreve:

> A plateia está cheia de filas de coelhos. São todos iguais, monstruosos, sem exceção. O público estará na galeria, muito longe. A cortina está fechada. O olhar dos coelhos é pesado, imóvel e desprovido de comentário. Eles sabem tudo, mas não dizem nada. Para a audiência localizada acima dos coelhos o desejo de ver é como uma obsessão. A visão está fora de foco. (2007: 71)

Essa duplicação alegórica da plateia distende a carnalidade da cena literalmente em direção ao lugar do público, sugerindo a recepção corporal do espetáculo, naquela comunicação sensorial "de mamífero para mamífero". Ao mesmo tempo em que o espetador é posto "muito longe", deixando sua visão fora de foco, há um aguçamento do "desejo de ver" até a obsessão. Essa ambivalência é o que anima vigorosamente a reversibilidade do olhar. Ainda quanto à espacialidade dos episódios da *Tragedia Endogonidia*, podemos lembrar que há um espaço duplo que sugere um ambiente interno de um quarto e uma floresta, em *C.#11*. Isso evidencia a mobilização espacial para fazer convergir diferentes gradientes de forças, destacando a metáfora do estuário, como um ponto de convergência multivetorial em que o olhar assedia e é assediado por diferentes marés, de origens fluviais e oceânicas, por assim dizer.

No episódio de Strasbourg, *S.#08*, encontramos também a duplicação de uma plateia, no interior de uma espacialidade complexa que vale tratar aqui com mais detalhe. O espaço desse episódio tem algo de poliédrico, como sintetiza a citação a que já referimos do poliedro de Dürer. O fundo do palco é de vidro, seguido ao que vemos uma área externa, possivelmente um estacionamento e ao fundo à esquerda uma estrada da cidade. No começo, vemos um ônibus chegando nessa área externa, descem pessoas do que parece ser uma excursão e se postam em cadeiras, do lado de fora, diante de um telão que exibe uma cena de *Pássaros* de Hitchcook. A parte interior da cena é dominada por uma imensa montanha de terra, um cenário de guerra no qual ao longo do episódio há homens e mulheres negros como soldados e onde ao final aparece o já referido tanque. As ações predominantemente antiteatrais do grupo de soldados, em momentos de sobrevivência, aparecem como indícios de uma guerra cujos confrontos não vemos, mas que se sugere pela atmosfera instaurada. Isso que se passam na área interna do palco se rebate na área externa de modo estilhaçado pela espacialidade da cidade ao longe, do estacionamento e do filme

no telão. Pelo fundo transparente da cena e pelas ações anti-dramáticas, a carnalidade do espetáculo poderia sugerir um processo de dessubstancializado: é como se não houvesse artifício teatral, mas uma reposição do mundo. No entanto, essa impressão é negada pela imensa montanha de terra e pelo tanque que campeia sobre ela ao final do episódio. A duplicação da plateia na área externa, nesse sentido, efetiva o avesso de uma cena que duplica o mundo, sugerindo aquela condição existencial em que somos todos espectadores, de modo que a carnalidade da cena não é dessubstancializada, mas sim distendida poliedricamente, num espetáculo que ocupa todos os lugares, se sugere quase onipresente.

Outra forma de duplicação, agora literalmente especular, encontramos numa grande caixa de vidro transparente com espelho ao fundo, que aparece em *Inferno*, onde vemos crianças pequenas brincando. A partir da terminologia da pintura, podemos entender essa caixa como uma "veduca"[159], que, pela descontinuidade espacial que instaura, encerra igualmente um mecanismo que seduz e ao cabo objetifica o espectador. As crianças estão ali dentro sendo observadas sem que possam ver os observadores de fora, numa situação em que, à primeira vista, pode sugerir diretamente a dominação pelo olhar, análoga a que se dá no panóptico, como analisado por Foucault[160]. No entanto, as crianças, como os animais, apresentam um olhar esvaziado, quase entediado, donde já se intui que se trata de uma armadilha que, por fim, se evidencia quando os atores param perto da caixa, ocultando com isso as crianças no plano baixo e evidenciando o espelho ao fundo, que reflete a imagem dos espectadores dentro da *veduca.* De espectador-supervisor, o público se converte em supervisado; o fluxo das águas subitamente tem os vetores alterados, num avatar daquele estuário de olhares.

Um espetáculo que foi paradigmaticamente estruturado como um estuário de olhares é *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus*, o qual apresenta ao fundo da cena uma reprodução do rosto de Cristo do quadro *Salvator Mundi* (1465-1475), de Antonello de Messina. Em relação à pintura, o rosto foi isolado e recortado em um novo enquadramento que eliminou a mão de Cristo voltada para o mundo. O espetáculo apresenta uma trama dialógica elementar de um filho

159 "*Veduca* no jargão da pintura: um espaço reservado para a descontinuidade narrativa, como a história dentro da história em literatura" (FERRO, 2015: 175) Ao cabo, uma *veduca* é a segmentação do plano para realização de uma espécie de *mise en abyme*, o que no teatro pode ser feito não apenas por essa segmentação espacial ou pelo encontro espectador-espetáculo, mas também por meio da dinâmica temporal como no *mise en abyme*, já apontado, quando a porta do guarda-roupa cobre a boca de cena no final de *Purgatório*.

160 No contexto em que parte do dispositivo criado pelo filósofo e jurista Jeremy Bentham, no final do século XVIII, Foucault analisa o Panóptico: um dispositivo disciplinar aplicado ao sistema penitenciário, uma construção em formato circular em que de um ponto central que se estabelece como "uma vigilância permanente, exaustiva, capaz de tornar tudo visível, mas com a condição de se tornar ela mesma invisível. Deve ser como um olhar sem rosto que transforme todo o corpo social em um campo de percepção". (FOUCAULT, 2002:176). Trata-se de uma maquinaria de dominação pelo olhar; análogo ao poder masculino do visualizador que já referimos.

que cuida de um pai velho incontinente, que suja de modo abundante, repetidas vezes, o chão de excremento. Como um "outdoor, algo que não se pudesse evitar o olhar" (CASTELLUCCI: 2014a), o rosto de Cristo "assiste" a tudo isso impassível e também encara a nós, espectadores. Laymert dos SANTOS escreve que se instaura "uma troca de olhares na qual só o espectador pisca e tenta inutilmente desviar os olhos, mas volta sempre a encarar" (2014: 58) e afirma ainda que corresponder a esse olhar significa aceitar incondicionalmente "as injunções impostas pelo olhar imperioso do ícone. Cria-se, então, uma assimetria entre o palco e a plateia, como se o primeiro se elevasse face à segunda, que se deixa deprimir." (*id*.: *ibdem*) A reversibilidade dos fluxos no estuário que se cria é violentamente direcionada ao espectador. O rosto de Cristo – o Rosto por excelência – assedia o público literalmente pelo olhar "que não pisca" e também indiretamente pela impassividade em relação ao sofrimento carnal apresentado em cena. Esse espetáculo presentifica um estuário de olhares a partir do sistema de persuasão do Cristianismo. E se ele é iconoclasta em relação a figura crística, pelas granadas que as crianças arremessam ou pela "merda" que brota da figura numa espécie de "evacuação ocular", trata-se antes de uma iconoclastia em relação ao visível, iconoclastia da iconoclastia. O espectador não é desapossado da sua condição supervisora, para se encontrar apenas numa condição de vigiado, mas é desapossado por um olhar "hipnótico", de modo a ser enfatizada a corrupção da sua carnalidade que compartilha da aparição do mundo, responsabilizando-se na medida em que aquilo que vê é formado pelo seu próprio olhar[161].

Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus, junto com *Four Seasons Restaurant* (2012), faz parte de uma trilogia realizada pelo encenador a partir da novela *O véu negro do Pastor*, de Nathaniel Hawthorne, que narra a história de um pastor americano que inexplicavelmente começa a utilizar um véu negro sobre o rosto, mesmo quando está sozinho. Adotando o mesmo nome, o encenador apresentou duas montagens distintas que reverberam essa questão do velamento do olhar proposta pela novela. Em 2011, o próprio palco era o rosto a ser bloqueado pelo véu; como é recorrente na poética da SRS, do que trataremos a seguir. Já a versão de 2016 se passava numa igreja, e na entrada o público recebe uma espécie de "missal" com o texto da peça escrito por Claudia Castellucci: uma espécie de homilia. Um padre, com os olhos cobertos

161 No programa do espetáculo, o Romeo CASTELLUCCI escreve: "Nós precisamos partilhar o olhar, é uma necessidade. Mas não se trata de simples curiosidade, do olhar sem profundidade da comunicação, fixo, monótono como uma câmera de vigilância, sem nenhum campo de tensões. O olhar do teatro, que podemos partilhar durante o espetáculo, é, ao contrário, um olhar hipnótico, que se movimenta, é capaz de transformar e 'formar' as coisas que vê."

pelo véu, conduz o "culto" e é interpretado pelo ator estadunidense Willem Dafoe. Interessante enfatizar que o encenador afirma ser importante aí um rosto icônico, que todos conhecessem, para que a ocultação fosse mais sintomática.

O velamento do olhar, pela reversibilidade dos fluxos nesse estuário, numa primeira instância sugere uma censura ao voyeurismo do espectador, mas numa outra instância se trata de um movimento que se vale do visível para ir além do visível, tendo o espectador um papel crucial para realização desse movimento. Observemos o que Romeo CASTELLUCCI relata:

> O espectador é chamado para fazer um trabalho porque não é linear, a história está rompida. Esta é a parte mais rica e mais interessante da arte. Existe um espaço específico para o espectador. Não é um consumo, mas um trabalho de pensamento. Encontro-me na situação de remover as informações. De certa forma, procurar momentos de indeterminação. É preciso dar espaço ao espectador. Uma das estratégias é o equilíbrio entre a falta de informação e a própria informação. Eu quase sempre trabalho com imagens, mas as imagens estão lá para serem superadas. As imagens mais interessantes são as imagens invisíveis, se forem totalmente criadas pelo espectador. […] Neste momento, ser espectador é uma condição existencial, mas também política. A arte é uma condição para pensar. Nós nos tornamos coprotagonistas da imagem. Trata-se de uma troca que é proposta. As reações do público são tão diferentes, as interpretações. Fico feliz quando isso acontece. (2015a)

Enfatizamos que, negando-se a se constituir como oferta ao olhar, a cena em sua carnalidade objetifica o espectador, mas importa ressaltar igualmente que não o "despoja de seu desejo" (MONDZAIN: 2015), pois há sempre uma reversibilidade dos fluxos no estuário do olhar que se forma em cada peça, segundo diferentes gradientes de força. A recepção é sempre um plano trançado entre atividade/passividade, um vórtice. A imagem que é formada pela carnalidade da cena se consubstancia em seu aspecto transitivo, não só compartilhado pelo espectador, mas propriamente nas imagens invisíveis criadas por ele a partir das visíveis. O encenador afirma que a única imagem verdadeira é a que se cria no cérebro do espectador. Assim, são buscados momentos de indeterminação, porque a ênfase é na "terceira imagem", a ser formada pelo espectador; a ênfase é na "intermitência da revelação" e não na revelação em si, como já mencionamos.

MONDZAIN afirma que, "quotidianamente destituídos e privados de palavra e despojados de desejo, os espectadores acreditam viver em segurança" e complementa que a estratégia de mídias como a televisão "consiste em fazer de um povo de espectadores uma massa indistinta, definida pela sua aptidão para consumir, digerir, regurgitar." (2015: 278) Os espetáculos da SRS, ao localizarem sua transitividade a partir dos fluxos desse estuário de olhares, colocam em perigo

o espectador, os subtrai de sua segurança, inclusive fisicamente, mas instauram trocas que são avessas a constituição desse "povo de espectadores" como "massa indistinta", despojada de desejo. O olhar da vigilância, do controle é muitas vezes assassino, como se observa nos cadáveres encobertos da foto publicada pela Folha de São Paulo. Mas tanto a invisibilidade do corpo morto como o velamento do olhar das crianças vendadas pelas mães e pelo borrão do jornal se instauram como produção de corpos doceis, de espectadores que não são "coprotagonistas da imagem", apenas vítimas dela. Não há estuário, não há reversibilidade.

Vale observar mais uma vez o que escreve MONDZAIN:

> No mundo em que o poder dos espetáculos está a aumentar e a invadir praticamente todo o espaço das trocas simbólicas e materiais, a articulação mais problemática é a que diz respeito às relações de poder de quem faz ver a sua autoridade de autor, e o poder que confere ou retira ao espectador a quem dá algo a ver. (2015: 277)

A partir do que desenvolvemos até aqui, é possível concluir que a cena da SRS – constituída como um estuário de olhares, pela reversibilidade dos fluxos que produz – dá a ver ao mesmo tempo em que se esvazia de sua "autoridade de autor" e se instaura no sentido de produção do visível como plano de abertura para negociação com o invisível. Para isso, há sempre uma oscilação: ao mesmo tempo em que se subtrai o poder masculino de supervisor, a cena não é uma oferta ao olhar. Os espetáculos são propostas de troca com os espectadores, investidos no debate entre ver e ser visto pela cena (plano trançado de atividade/passividade). Encontramos na poética da SRS um exemplo de arte contemporânea que se localiza predominantemente num ponto, ao mesmo tempo, avesso à produção de corpos dóceis e avesso ao olhar masculino supervisor. Não é de se estranhar, então, que os corpos doceis que são tratados como "massa indistinta" se insurjam, como espectadores-supervisores, como no caso da performance do MAM-SP, contra a arte contemporânea, contra o fluxo turbulento de olhares transitivos e reversíveis que nela se mobiliza.

3.4 Visível e Invisível na SRS

"Uma pátina impede que seus olhos vejam e que seu coração entenda."
(Isaías 44:18)

"o que interessa a nódoa da manga
(a nódoa grita)
o que interessa que caminhe devagar para o balcão mal podendo consigo, doem-me os dedos da força que faço para escrever, não existe um único osso que não lhe fure a pele, entende-se o sofrimento nos traços impassíveis e não grita com os olhos porque não tem olhos já, tem no lugar deles a mesma pele esverdeada que os ossos furam e me observa por instantes"
(António Lobo Antunes)

A irrepresentabilidade de Deus na tradição judaica e encarnação de Cristo encontram-se no fundamento da visão de mundo ocidental, no que diz respeito ao status do visível. Apesar de uma *virtu visiva* determinar a visão como sentido privilegiado na modernidade em detrimento da auditiva e tátil, podemos entender que Deus se comunica por meio de uma imagem sempre interdita, onde a manifestação visível falha ao representar o inescrutável. A interdição da representação de Deus faz com que "toda imagem contenha essa tensão do desejo de ver o que está oculto"[162]. Na poética da SRS, a questão do visível é fortemente influenciada por esse problema teológico[163]. Mas diferente da tradição cristã em que ouvimos que "bem-aventurados os que não viram e ainda assim acreditaram" (João, 20: 29), trata-se aqui de uma estratégia carnal de dar a ver para ir além do visível, onde ouviríamos algo como: "bem-aventurados os que viram e ainda assim não sucumbiram à sedução fetichista das imagens e puderam ir além do que viram".

A carnalidade da cena na poética desse grupo italiano trata de comunicar o mínimo possível, uma comunicação eminentemente sensorial, de mamífero para mamífero, em que o corpo está implicado, como observamos. As forças que atravessam essa materialidade carnal são de diferentes ordens – tentamos destacar as forças geológicas, sísmicas – e resultam em diferentes formas. Nesse sentido, Romeo Castellucci afirma: "não podemos tocar o coração e o

162 Vale trazer aqui o trecho inteiro, quando Romeo CASTELLUCCI afirma: "A irrepresentabilidade é o núcleo mesmo do meu teatro. […] A lei de Moisés enuncia a interdição da representação e toda imagem contém essa tensão do desejo de ver o que está oculto, da transgressão do interdito de olhar, e porta em si mesma o paradoxo de estar lá quando ela não deveria estar." (2014b) Em outro lugar, o encenador ainda explica: "Há sempre, de uma maneira ou de outra, um ponto escondido, que é irrepresentável. Há uma imagem extraordinária da sarça ardente, uma imagem tautológica, um fogo que queima sem fim. Este é o outro lado da proibição de todas as imagens. É extremamente significativo que a imagem, a ideia, seja um fogo que queime sem queimar nada, sem objeto. É apenas fogo. Não é por acaso que o resultado do diálogo com o fogo leve à queima de todas as imagens, que não é possível representar. Esse é um pilar da nossa cultura. Não se trata de fazer um comentário sobre a contemporaneidade, é sim pelo contrário, entender o quanto é um gesto primitivo, ver sua estrutura na arqueologia das ideias. (CASTELLUCCI, R. *apud* PERRIER: 2014)

163 O encenador afirma diretamente: "Quanto ao teatro, é teológico. Ele nasceu com a religião e vice-versa. É da mesma natureza, função e estrutura, aborda os mesmos problemas, mas os trata com diferentes meios e técnicas. A maneira de encarar a imagem é sempre baseada em uma relação religiosa. (CASTELLUCCI, R.: 2014b)

espírito dos espectadores senão com a forma, não com as intenções…"; e explica: "é uma disciplina estética. Procurar a forma justa, é uma busca permanente, infinita. Ela nasce da combinação de imagens visíveis existentes, que de repente fazem surgir outras, invisíveis, na imaginação de cada pessoa"(2014b). A forma, como vimos, é enfatizada como sintoma ou destino do encontro entre forças e materiais e tal ênfase é importante justamente porque evidencia o aspecto pulsivo da forma, pois é uma "busca permanente", mas que nasce como fluxo (deus fluvial) de um procedimento de instituição do visível, a um só tempo, impregnado de um certo rompimento do visível, colocando-se para além de qualquer *virtu visiva* que possa ser fetichizada, tomada como finalidade em si.

Busquemos em Nietzsche uma base a fim de caracterizar esse estatuto do visível na poética da SRS, para a seguir chegarmos aos procedimentos cênicos relacionados a esse estatuto. Em *O Nascimento da Tragédia*, esse filósofo fala de uma "pintura sonora [*Tonmalerei*]" que significa o enfraquecimento do caráter dionisíaco da música, quando esta se tornaria um "indigente reflexo da aparência"; o filósofo exemplifica: "uma batalha imitada musicalmente dessa maneira se esgota em ruídos de marchas, toques de trombetas etc., e nossa fantasia fica detida nessas superficialidades." (NIETZSCHE, 1992: 105-107). É possível entender essa "pintura sonora", como análoga àquela arte que Artaud afirma "deter-se em formas". A isso podemos opor uma poética baseada em agenciamentos moleculares, em que a aparência não é negada, mas, ao figurar em sua superficialidade, o faz dentro de um sistema complexo, de uma retórica que provisoriamente oculta a turbulência que a seu tempo virá à tona. O artista trágico, segundo esse filósofo, "compartilha com a esfera da arte apolínea o inteiro prazer na aparência e na visão e simultaneamente nega tal prazer e sente um prazer ainda mais alto no aniquilamento do mundo da aparência visível." (id: 140) Lembramos aqui a iconoclastia substancial ao trabalho da SRS, cuja poética, nesse sentido, se insere nietzscheanamente numa vertente trágica.

Nesse contexto, NIETZSCHE articula a ideia de uma "imagem similiforme" que se insere nesse processo de "ter de olhar e ao mesmo tempo ir além do olhar". Frente a ela, sentiríamos estar diante de uma imagem "cujo sentido mais profundo críamos quase adivinhar, e que desejávamos puxar, qual uma cortina, para divisar por trás dela a proto-imagem" (id.:139); e acrescenta: "a claríssima nitidez da imagem não nos bastava: pois esta parecia tanto revelar algo como encobri-lo; e enquanto, com a sua revelação similiforme, ela parecia convidar a rasgar o

véu". (id: *ibdem*) Essa imagem "similiforme" joga com a aparência, mas não se detém no retrato descritivo (como a "pintura sonora"), pois "quase advinhamos" o seu sentido, ao mesmo tempo em que nela se inscreve a sugestão de "rasgar o véu", ir além dessa instauração do visível. Sugere-se aqui uma emulsão visível-invisível, como a que encontramos, na poética da SRS, com a confluência entre a obscuridade da imagem enigmática e a evidência icônica.

No verbete "Imagem", do *Abecedário*, Romeo CASTELLUCCI afirma que a imagem é sempre uma ressurreição e retoma aquele tema de combinações de imagens para gerar uma imagem invisível na recepção do espetador, o que ele chama de "terceira imagem"; a qual define como "aquilo que não é visto mas imaginado, formado pela associação de outras coisas que a determinam no espaço intermitente que as separa"(2015b). Podemos entender que essa terceira imagem – "verdadeira" porque invisível e singular a cada espectador – está diretamente vinculada à sugestão de ver por detrás da cortina, de modo que ela surgiria como hipóstase daquela "proto-imagem" a que se refere Nietzsche. O encenador fala de um "espaço intermitente", o qual entendemos como um trançado em que se dá o rebatimento do visível e do invisível, onde se conjugam associação e separação, como em todo encontro emulsivo; vale reiterar aqui que, para Castellucci, o crucial é justamente a "intermitência da revelação".

Tal "espaço intermitente" próprio ao plano emulsivo bem como à distância que ele implica são cruciais para entendermos os dispositivos cênicos mobilizados na poética da SRS. Ainda sobre essa distância, nesse mesmo verbete citado, Romeo CASTELLUCCI explicita seu procedimento ao utilizar imagens: "até que ponto uma imagem pode nos ajudar a nos libertar das imagens? Aqui, uma imagem se torna uma experiência, não é algo para ver, nem um objeto. É o olhar – e a distância que ele implica – que faz das coisas uma imagem."(2015b)[164] Para avançar na compreensão dessa distância, continuemos com NIETZSCHE, quando, em *A Gaia Ciência*, afirma que, se há algo para se aprender com os artistas, é a capacidade de

> afastarmo-nos das coisas até que não mais vejamos muita coisa delas e nosso olhar tenha de lhes juntar muita coisa *para vê-las ainda* – ou ver as coisas de soslaio e como que em recorte – ou dispô-las de forma tal que elas encubram parcialmente umas às outras e permitam somente vislumbres em perspectivas – ou contemplá-las por um vidro colorido ou à luz do poente – ou dotá-las de pele e superfície que não seja transparente. (2001: 202)

164 Em outras palavras, o encenador explica: "Se eu segurá-la [uma coisa] assim, tão perto dos meus olhos que não possa mais vê-la, então nunca será possível para esta coisa tornar-se uma imagem. Toda imagem é de fato constituída por seu afastamento (detachment) em relação às coisas." (CASTELLUCCI, Romeo, *apud* SACK, Daniel, 2014: 39) Nessa direção também, observemos o que escreve DIDI-HUBERMAN: "Aproximar-se significa pôr a visão em obstáculo. O próximo faz o jogo de algo como um cegamento na ordem mesma da visibilidade. […] O olhar aproximado não sabe 'fazer a diferença', portanto o sentido. Ele tende a se esgotar, em sua própria fascinação, como um contato cego." (2012: 64)

Esse afastamento abre um campo de ação onde se exige preenchimento, acréscimo que resulta naquela "terceira imagem" referida pelo encenador: o afastamento inerente ao olhar em relação à imagem exige que se junte muita coisa a elas *para vê-las ainda.* Essa tomada de distância sintetiza um processo presente nesse uso imagético*:* rompem-se os elos, opera-se com descontinuidade, separação, mas ainda se preserva um vínculo virtual que a ser atualizado mediante esses acréscimos que realizamos para *ver ainda* as coisas da qual estamos afastados. Esse processo de afastamento se opera naquele "espaço intermitente" de que fala Castellucci, onde se conjugam emulsivamente aderência e distância, associação e separação.

Nesse sentido, podemos lembrar o que escreve Maurice Blanchot: "aproximar-se faz o jogo do afastamento.[…] O jogo do longínquo e do próximo é o jogo do longínquo. […] A indecisão é o que aproxima próximo e longínquo: ambos não situados, não situáveis." (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2012: 65) Não situados, não situáveis – eis o "espaço intermitente". O crucial é que, nesse plano emulsivo, libera-se um campo de ação para as metamorfoses do visível que Nietzsche enumera: obliquidade, sobreposição, recorte, turbidez, encarnado. Em sentido amplo, essas estratégias podem ser aproximadas ao que DIDI-HUBERMAN chama de "efeito de pano" que "designaria a capacidade de metamorfose do quadro", a constituição de um "plano pungente"; "pano seria, antes, um efeito de deslegitimação da evidência, […] uma precipitação disjuntiva."(2012: 55)[165]

Buscamos agora analisar como alguns procedimentos cênicos são mobilizados na poética da SRS, processando metamorfoses no visível, segundo essa "precipitação disjuntiva" que o torna sempre assediado pelo invisível. Em muitos espetáculos desse grupo italiano encontramos o uso de algum anteparo que se coloca entre o olhar do público e o "interior" do corpo do espetáculo; anteparos que em muitos casos são telões translúcidos (semi-transparentes) cobrindo toda a boca de cena, em diferentes maneiras de explorar a turbidez e a sobreposição, ao passo que em outros casos figuram como formas geométricas, transparentes ou opacas, que operam como descontinuidades (oblíquas, recortadas) no visível da cena ou mesmo como bloqueios à

165 Podemos entender que esse "efeito de pano" é solidário ao espaço imaginal de que fala VAUDAY, como vimos: "espaço de indeterminação próprio à pintura em que o fundo torna-se forma, a superfície, signo, [...] em que a matéria torna-se matriz de imprevisíveis agenciamentos", onde a imagem é debate o "assunto" e a materialidade, enfatizando "o percurso entre os dois, o trajeto e o meio onde se formam as figuras mais ou menos estáveis." (2002: 30-31)

visão. Comecemos a tratar dos anteparos que figuram como formas geométricas dentro da visualidade da cena.





| À esquerda: *Genesi – From the museum of sleep* (1999); Acima: Purgatório (2008) |

Uma forma circular que desce sobre a cena é um anteparo que figura em diversos espetáculos[166]. Nos episódios *B.#3* e *L.#3*, encontramos cenas em que um círculo translúcido desce e, conforme é associado à iluminação, cria uma descontinuidade como um fora de foco (inclusive como um fora de foco dentro do desfoque, quando associado ao telão semitransparente na boca de cena que por sua vez também desfoca, como veremos a seguir), estabelecendo um recorte, uma região com outra densidade, uma sobreposição de enquadramentos. Um círculo negro maciço, como bloqueio da visão, aparece em *Genesi,* o que o encenador relaciona a um "momento de descarga e contração no interior da apresentação. Deve-se poder descarregar, mais ou menos, ao final de cada espetáculo. Em *Genisi,* é esse círculo negro, é uma válvula de escape onde se canaliza tudo: toda a apresentação se descarrega, liberada de seu próprio peso."

166 De modo reverso, a forma circular é alguns casos apresentada em negativo, um bloco escuro com um vão redondo por onde se divisa um recorte da cena, como na imagem já apresentada das flores carnívoras do *Purgatório.*

(CASTELLUCCI, Romeo, 2013: 74) No final de *Purgatório*, é um círculo automatizado que – enquanto o menino que fora abusado já crescido convulsiona – apresenta internamente um fluxo circular, como se espécies de asas negras fossem abrindo, à maneira de um pavão-círculo, até se fechar por completo, mantendo um pequeno orifício no meio, feito um olho que se converte em vórtice-ferida no corpo do espetáculo.

Diferentes aparatos figuram em cena e, da exploração da turbidez ao bloqueio da visão, funcionam segundo aquele jogo indecidível de proximidade/afastamento, aparecimento/desaparecimento; o que já vimos em relação ao uso da cortina, por exemplo. Em *Genesi*, encontramos um "recipiente" de vidro com formato de cruz com um líquido transparente e associado a bolsas de soro, o que seria um detalhe a sugerir a "vida" carnal do *corpo do espetáculo*. Já *Moses und Aron* bem como em *Orestie*, as figuras exploram o anteparo de tecido que cobre a boca de cena, atravessando-o para vir diante do público; nesta última peça ainda, encontramos em outra cena uma caixa com paredes semitransparentes, dentro da qual vemos a imagem difusa da obesa Climmtenestra:

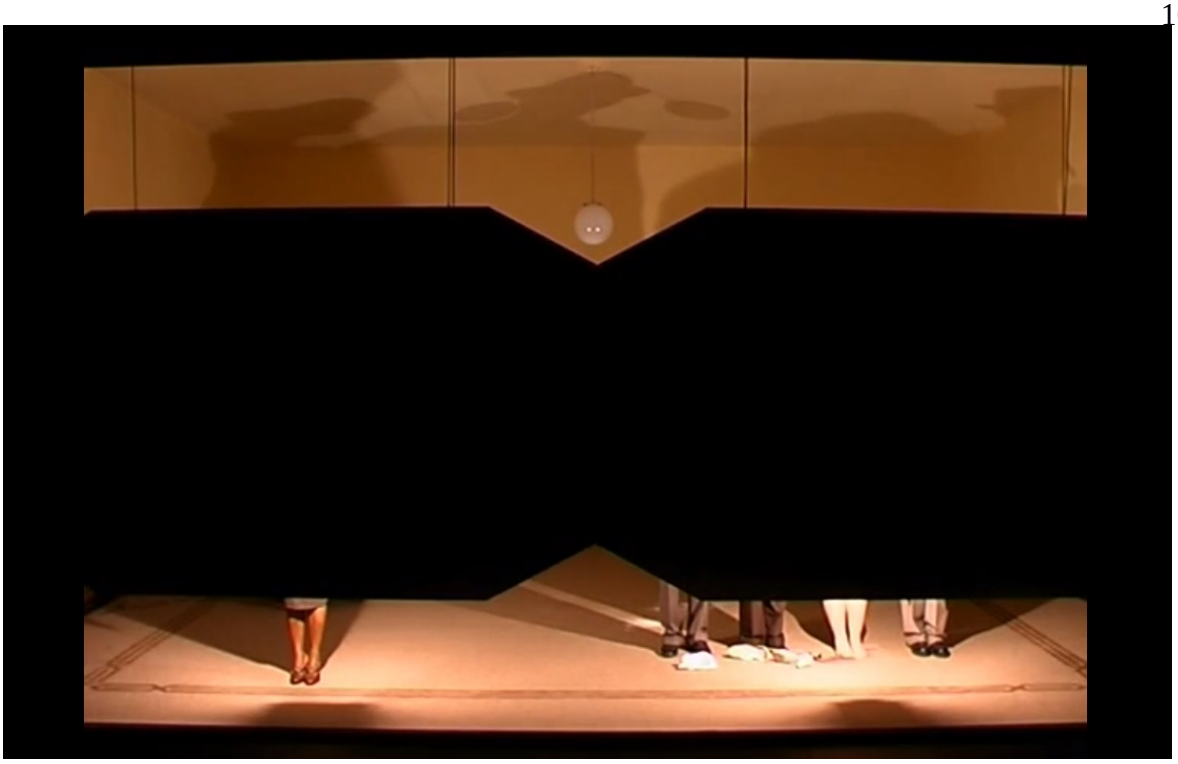


| *Orestie (une comedie organique)* (1995); Foto: Guido Mencari |

Já no episódio *BR.#05* da *Tragedia Endogonidia*, encontramos dois "recipientes" de vidro com "leite" em formato retangular e extremidades ovaladas, um aparece no alto e apresenta movimentos que evidenciam o peso do líquido, outro é balançado pendularmente diante de duas atrizes: é como se a carnalidade da cena presentificasse o fluxo emulsivo de fluidos num entornar que se repete, como na lâmina da "Temperança" no Tarô. Como exemplo de anteparo que joga fortemente com o bloqueio da visualidade, podemos apontar o final do episódio *C.#11*, quando a cena é coberta com uma tarja negra, enquanto continuam acontecendo as ações: visíveis pelos pés e pelas sombras dos atores no teto. Há uma tensão crescente nesse final, em que se sugere a punição de uma mãe (sendo que possivelmente seu filho tenha sido punido/assassinado no meio do episódio). Ao ser associada à luz vinda da ribalta, essa tarja horizontal encobrindo a cena – um pouco como o véu negro sobre os olhos do pastor – consiste num bloqueio, mas um bloqueio parcial que estilhaça o olhar, o qual, num desejo emulsificante, se volta para plano baixo onde encontra os pés dos atores e para o alto da cena onde se movimentam suas sombras. É produzida uma obliquidade no olhar, que se aguça a ponto de perceber a tímida gota de sangue que escorre da perna da mãe sendo punida (o que podemos apontar como o grau zero da exploração do *dripping* em cena, como veremos adiante).

Como afastamento relativo explorando transparências, ou como obliquidade e sugestão a um bloqueio do visível, tais estratégias figuram como "deslegitimação da evidência", criando zonas descontínuas na densidade visual da cena. Nessa direção, encontramos também os telões semi-transparentes que cobrem a boca de cena integralmente. Em alguns casos, recebem imagens "figurativas" – como a projeção de uma vídeo transmitido ao vivo em primeira pessoa na ópera *Orphée et Eurydice*; ou como as letras do alfabeto projetadas aleatoriamente, entremeadas a imagens estroboscópicas sugestivas de um cérebro, no final do episódio *A.#02*[167], ou como o "SOS" que a mulher primata escreve sobre o telão no final de *Go Down Moses* – em outros casos exploram diferentes graus e qualidades de turbidez, sempre em sinergia com a iluminação e música. Vamos destacar aqui o uso dos telões na exploração de transparências (turbidez) a determinar, junto com a luz, diferentes densidades visuais. Trata-se da mesma tópica: gazes se

167 A respeito dessa cena, acentuando o que chamaríamos de um plano emulsivo (comum-separado), o crítico Joe KELLEHER escreve: "Este som também nos toca, parece, intimamente, somaticamente, cada um de nós em nosso próprio sangue. [...] uma experiência exacerbada pela projeção na tela de inscrições alfabéticas aleatórias que, à medida que as projeções aceleram, correm num borrão estroboscópico de manchas e respingos (splatterings). Se a catarse tem lugar, talvez esteja aqui, nem na experiência dos espectadores, nem dos protagonistas, mas nos sistemas que nos detêm ao mesmo tempo em comum e separado (apart)." (2007: 46)



| *C.#11, Tragédia Endogonidia* |



| *Go Down Moses* (2014); Foto: Guido Mencari |

interpõem em relação ao olhar. Mas não é apenas gaze, seria antes membrana, ou talvez unha, porque está em aderência com carne; ou melhor, pele, revelando o contorno das veias de dentro da carne, ou ao mesmo uma gaze que involucrou na crosta da ferida e, já se confundindo com a pele, bloqueia o olhar e ao mesmo tempo evidencia a coagulação do sangue, os nós da carnação.

A exploração da turbidez por meio dessas membranas na boca de cena, em cada caso, materializa uma qualidade específica de densidade visual. Existem variações em que a densidade se apresenta feito uma neblina leitosa (associada a fundos brancos e às vezes com fumaça), como na atmosfera onírica do final do episódio *B.#03* ou como no primeiro ato da ópera *Moses und Aron*, quando o branco leitoso sugere o deserto. Em outros casos, essa membrana confere uma opacidade entre leitoso e sépia, como em *Go Down Moses*. Por outro lado, encontramos também alguns usos de telões de plástico, em que o artifício visual parece retoricamente evidenciado; plástico que confere certa aquosidade para a densidade visual, como em BR. #05, na já mencionada cena em que o aríete bate contra o telão de plástico, figurando como uma oscilação aquosa. Já no episódio *R. #07*, encontramos um anteparo transparente fixo, como uma parede de vidro dividida em retângulos, a qual chega a ser manipulada mediante um pequeno círculo que é se destampa da parede, por onde um ator faz escorrer chocolate e também, em outra cena, por meio de um pulverizador por um ator, como os utilizados para aspergir agrotóxico nas plantações. Nesse último caso, a transparência do anteparo fixo é associada a essa espécie de *dripping* tóxico que confere uma opacidade escorrida à visualidade da cena, talvez como se a membrana que possibilita o olhar fosse maleficamente ungida. A transparência do visível se torna opaca mediante a transpiração da carnalidade, talvez possamos pensar.

Em *Go Down Moses*, bem como na ópera *Moses und Aron,* o encenador italiano explora o aspecto turvo da visibilidade cênica por meio de telões translúcidos, tendo como pano de fundo a questão da invisibilidade de Deus e impossibilidade de manifestação do divino por meio do visível. Na primeira peça, a figura de Moisés está ausente, ou menor, numa zona indiscernível sempre em vias de aparecer/desaparecer: apresenta-se uma narrativa focada na figura de uma mãe em trabalho de parto num banheiro público (nascimento de moisés?). Em ressonância com a história do profeta que ele é abandonado pela mãe às margens do Nilo – representado no famoso quadro de Poussin –, aqui aparece em cena um lixo, ao som dos gritos de um recém-nascido. Há

uma clara obliquidade, aqui dramatúrgica[168]: de Moisés, ouvimos apenas os primeiros gritos (os quais na ópera de Schoenberg se manterão no registro do canto-falado, nunca bel-canto).

A figura de Moisés, como mediador do Deus irrepresentável, resulta refratária à *virtu visiva;* ele mais ouve a voz de Deus do que o vê, pois a sarça ardente é um fogo sem substância, a imagem de Deus não se revela, pois – pela sua presença demasiado forte, como o anjo de Rilke – aniquilaria o mortal (não é por outro motivo que, na ópera, a sarça ardente é um gravador antigo que despeja metros e metros de fitas magnéticas sobre Moisés)[169]. Ainda a respeito de *Go Down Moses,* importa notar que há um prólogo em que pessoas de trajes sociais caminham pelo palco, sob uma transparência clara em relação a um fundo acinzentado, em possível referência à travessia no deserto, ao passo que nas cenas da mãe o tom opaco ganha algo mais quente e contrastes de claros e escuros, para ao final – num entorse dramatúrgico em forma de *mise en abyme*, como se revele a imagem intrauterina da mãe, como já referido – aparece uma caverna, onde já encontramos quase uma tonalidade sépia com claros e escuros. Em todo caso, a membrana que se antepõe ao olhar – talvez uma placenta a gestar o invisível por meio do visível – processa aquela deslegitimação do olhar, em que a densidade visual resulta como uma problematização pictórica das figuras, como veremos a seguir.

Já no primeiro ato da ópera *Moses und Aron* apresenta uma exploração da turbidez, num plano acentuado de oposições da densidade visual, por um telão translúcido que enfatiza o leitoso, em acréscimo ao fundo e figurinos brancos, em contraponto ao derramamento macular do segundo ato, como veremos. A sugestão do deserto se dá pela forte nebulosidade, o visível é tênue e difuso como dentro de uma neblina; talvez a turbidez da neblina pudesse ser uma contraparte diáfana do fogo insubstancial da sarça ardente pela qual Deus se mostrou ao profeta. Mas a neblina é a mais tênue manifestação do véu, de modo que remete a Deus em sua irrepresentabilidade. Vale observar que o jogo de oposição aguda de densidades é explorado por exemplo com os figurinos volumosos impecavelmente brancos do povo hebreu, nesse primeiro

168 “Eu olho para Moisés, um profeta, mas também um homem solitário, através da figura da mãe, que abandona seu filho para salvá-lo. Ele não está presente como personagem, mas por referências a episódios de sua existência. [...] Estou à procura de um formulário que contenha um significante que seja aberto e oculto, através de pistas visuais que vêm durante a maior parte do tempo. As cenas contêm parábolas, que nunca são completamente reveladas”. (CASTELLUCCI, Romeo: 2014b)

169Interessante notar que na ópera, o povo hebreu canta, diante daquele que seria o bezerro de outro: “Deuses, imagens de nossos olhos, deuses, senhores de nossos sentidos, vossa presença material e visível garante a nossa segurança.” Donde se sugere a insegurança caudatária da condição o visível ao ser assediado pelo invisível, como na visão emulsiva, não como na lei mosaica que é intransitiva, e visa sempre esterilizar ou estabilizar a aderência. É o que Moisés fala ao bezerro: “Desaparece, tu, imagem impotente para encerrar o ilimitado”. O ilimitado não seria associável à imagem, mas, como Aron lembra, as tábuas da lei não passam elas também de imagens. Esse caráter indecidível caracteriza a imagem no mundo ocidental, naquela sua constituição paradoxal, como vimos.



| *Go Down Moses* (2014); Foto: Guido Mencari |



| *Moses und Aron* (2015) |

ato: quando se mencionam os sacrifícios de sangue, começa um movimento de abrir e fechar esse figurino branco, revelando interior escuro, numa presença contrastante (apesar do gradiente suave da opacidade) que sugere a evisceração negra do *dripping* em torrente que correrá no segundo ato.

A turbidez, na física dos fluidos, é uma grandeza física que não é diretamente mensurável, variando conforme a incidência de luz e a refração e cor dos materiais; há um aspecto impalpável e subjetivo na percepção dessas diferentes densidades visuais. Pode ser produtivo traçar aqui um campo analógico dessas diferentes explorações da turbidez por meio de telões translúcidos na boca da cena com técnicas pictóricas como o *sfumato,* ou mesmo com a técnica impressionista, na medida em que se trata, na poética da SRS, da suavização dos contornos e talvez mesmo da dissolução das referências de profundidade de campo. Gombrich se refere ao *sfumato,* desenvolvido por Leonardo, como sendo "um lineamento esbatido e cores adoçadas que permitem a uma forma fundir-se com outra e deixar sempre algo para alimentar a nossa imaginação" (1993: 228). Nessa medida, podemos aproximar os anteparos translúcidos da SRS ao *sfumato*, por produzir essa fusão das formas, o que se dá propriamente quando a cena é composta com sombras, num claro e escuro, como na caverna de *Go Down Moses*. No entanto, nos casos em que se trata de cenas com mais luminosidade, processa-se uma difusão das formas, mas talvez não se possa falar propriamente de *sfumato*. Nesse sentido, podemos lembrar, com Gombrich, a relação entre o *sfumato* e impressionistas quando escreve: "foi a descoberta dos impressionistas de que as sombras escuras do gênero usado por Leonardo para modelar não ocorrem à luz do sol e ao ar livre que interditou para eles o recurso a essa saída tradicional. Por conseguinte, tiveram que ir ainda mais longe [...] na dissipação de contornos claros e definidos." (1993: 412). Assim, em algumas cenas da SRS de maior luminosidade, o uso desses anteparo translúcidos seriam mais próximos da pictórica impressionista, como no primeiro ato de *Moses und Aron* (ou talvez podemos associar à nebulosidade das pinturas mais claras de William Turner que também influenciaram os impressionistas).

Ainda nesse traço de analogia com técnicas pictóricas, os anteparos talvez pudessem ser associados aos *glacis*, com sobrecamadas de tinta levemente colorida, semitransparente, segundo a técnica flamenga atribuída a Van Eyck, e que influenciou no desenvolvimento do *sfumato* por Leonardo. Os *glacis* tratariam de unificar "as eventuais diferenças das várias pinceladas,

mergulhando-as numa sorte de ambiente comum." (FERRO, 2015: 57) No entanto, entendemos aqui que esse "ambiente comum" favorecido pelas sobrecamadas dos *glacis* não seja refratário à profundidade visual, antes enfatizando-a e estabilizando a relação da figura com o ambiente, ao passo que o embaçamento produzido pelo *sfumato* em relação às sombras e pela técnica impressionista em relação à luz demostrar se direcionar a uma instabilidade visual na representação figurativa. Se essa técnica de esmaltes em sobrecamadas consiste da denegação do traço, como aponta Ferro (2015), talvez possamos sugerir, que na poética da SRS aconteceria a perversão carnal dos *glacis,* num entorse ocasionado talvez pelas forças sísmicas: não seriam associáveis aos telões translúcidos, mas talvez tenham se convertido em *dripping*, não denegando o traço, mas convertendo-o em mancha, mácula, pelo derramamento colorista-carnal, como abordaremos a seguir.

De todo modo, essas analogias evidenciam diferentes explorações da turbidez na visualidade da cena, de modo a tornar os contornos fluidos. Podemos dizer que se formam "imagens similiforme" que exploram o jogo da aparição e ao mesmo tempo convidam a rasgar o véu. Nessa medida, lembremos o efeito de pano, já referido, que serviria como uma noção para falar dessa exploração da turbidez e da instabilidade do visível num sentido amplo. Não é por acaso que Didi-Huberman escreve que o efeito de pano "intervém como água turva, mesmo como catástrofe, no elemento iconográfico da pintura figurativa." (2012: 55) Se relembrarmos aquela composição emulsiva envolvendo a obscuridade do enigma e a evidência do ícone, podemos entender que essas manifestações do efeito de pano, mediante anteparo translúcidos, acentua o enigmático como fase contínua dessa emulsão. Como sugestão ao esgarçamento do visível, o véu – tal como a interdição da representação do divino – afirma o enigmático, o debate inconciliável das imagens entre aproximação e afastamento.

"A imagem é a parede tênue, o ecrã visível e diáfano onde o charme das aparições flutua, como que à espera, entre o fantasma e a ficção catártica." (MONDZAIN, 2015: 108) Podemos retomar aqui a deslegitimação da evidência, no caso icônica, para ressaltar que as diferentes transparências promovidas pelos anteparos se conjugam naquela produção de aderência entre figura e cena. O véu, turvo e diáfano, ao suavizar os contornos, teria um efeito emulsivo nessa aderência, na medida em que visualmente favorece aquele esvaziamento do ator, para se deformar em figura, a qual tem sempre algo de "fantasma".



| *Democracy in America* (2017) |

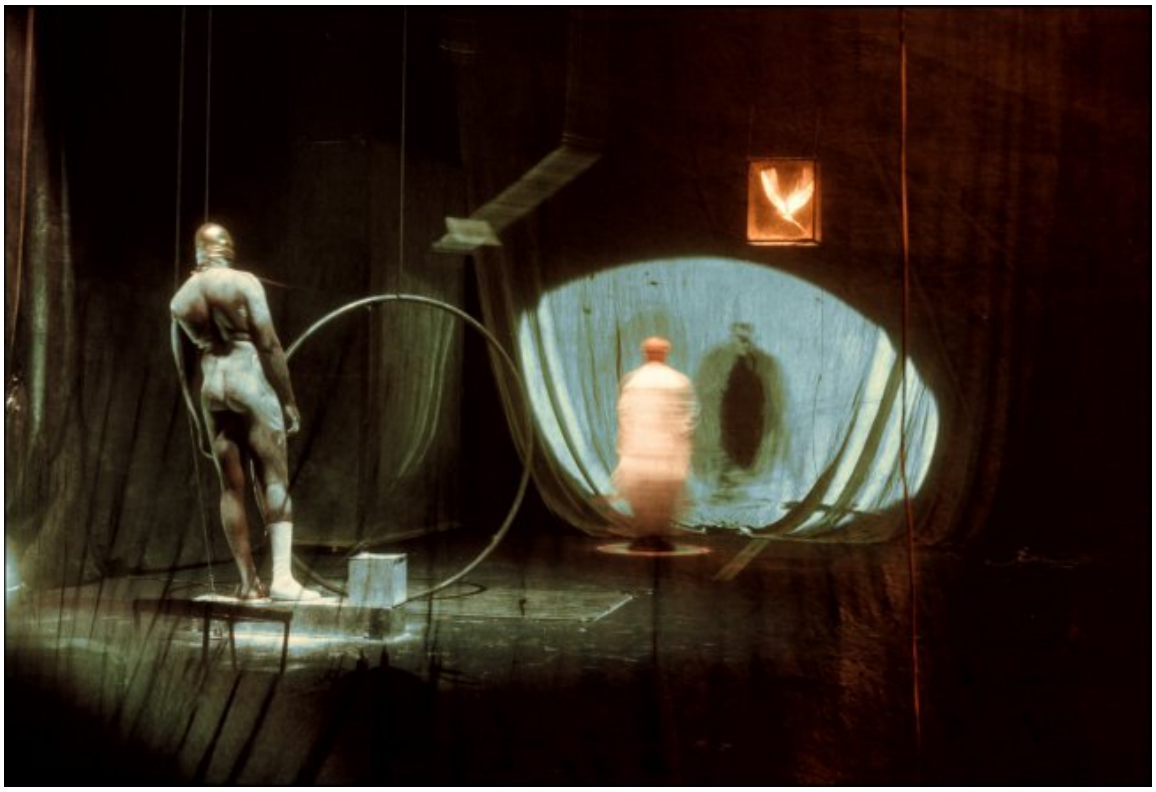
Em *Democracy in America* (2017), espetáculo baseado no livro homônimo de Tocqueville, o encenador italiano joga com isso que talvez se possa chamar de fantasmagorização do icônico por meio da opacidade acentuada do telão; o qual nesse caso não permanece na boca de cena, mas se alterna em momentos em que sobe, desfazendo a mediação opaca, e outros em que desce, operando um drástico embaçamento dos contornos das figuras, sugerindo seu quase dissolvimento na ambiência. Destacando a noção de diáfano (presente no que chamamos de turbidez pela associação dos telões com a iluminação[170]), a crítica Daniela Sacco afirma que a encenação de Castellucci "é um procedimento de revelação óptica em que a visibilidade não-direta, a desfocagem, desempenha um papel-chave, já que a verdade está sempre escondida, [...] Não se trata de trevas enigmáticas, é a dimensão do diáfano, que mostra através da distância e, ao mesmo tempo, através da conexão." (2017) O caráter paradoxal e disjuntivo da

170 Importa observar que a turbidez teria uma "natureza mista", conforme o que escreve Didi-Huberman, a partir de Aristóteles: "esse receptáculo é pensado como uma natureza mista (*koyné physis*) do ar e da água: o atmosférico e o aquoso, os dois elementos de que o olho, aliás, é constituído. Na física aristotélica, o diáfano é elevado a ato pela presença do fogo que lhe é imanente. Sua atualização é, antes de tudo, a luz." (DIDI-HUBERMAN, 2012: 39)

visão emulsiva em que se conjugam aderência e afastamento é ressaltado também por essa crítica, ao destacar essa noção de diáfano. E ressaltemos que se não se trata de trevas enigmáticas: o que há sempre é um plano de revelação enigmática, oblíqua, conforme aquela associação entre obscuridade enigmática e evidência icônica. Tal associação é exemplar em *Democracy in America* justamente porque apresenta um fluxo de imagens em que se sucedem o uso da tela acentuadamente opaca e a evidência de cenas dotadas de plena clareza. O diáfano seria, assim, outra forma de nomear esse trato emulsivo entre obscuridade e evidência. É justamente o que essa crítica escreve: "O diáfano é aquele que interfere entre o olho da pessoa que olha e o objeto observado. É um intermediário cuja transparência e opacidade dependem da flutuação da luz, da transição progressiva do escuro para a luz, para o visível, sempre mantendo uma margem de ocultação, um relacionamento com a escuridão." (SACCO: 2017)

Outra coisa que importa ressaltar é o papel simbólico da mulher nesse jogo em que o visível se encontra assediado pelo invisível. Mondzain afirma que "a operadora do diáfano é a mulher, é ela quem traz ao mundo a invisibilidade do sentido imanente à visibilidade". (2015: 75) O papel do feminino é crucial na poética da SRS justamente por trazer à tona a "invisibilidade do sentido imanente à visibilidade". Toda a trajetória do grupo, como tentamos sugerir, é impregnada de figuras femininas que, segundo diferentes enquadramentos dramatúrgicos, podem ser entendidas como "operadoras do diáfano". *Democracy in America*[171]*, Ödipus der Tyrann (2015)* e *Four Seasson Restaurant* são espetáculos recentes em que isso parece ser enfatizado. Em *Ödipus*, a partir da versão de Hölderlin, a maioria do elenco é formado por mulheres (freiras) e o papel de Édipo (que, na encenação de Castellucci, é um duplo de Cristo) é desempenhado por uma atriz. Já em *Four Seasson Restaurant*, o elenco é formado apenas de mulheres, as quais inclusive recitam as falas dos personagens masculinos do texto *A Morte de Empédocles* de Holderlin, do qual o espetáculo se apropria de maneira opaca. Observemos que, ao comentar a respeito, o encenador sugere que se trata de uma reversão

171Na crítica ao espetáculo, Daniela SACCO anota: "Uma 'série de imagens heterogêneas' aparecem por trás dos véus transparentes, são as composições desempenhadas por um corpo atorial todo feminino, 18 atrizes que, com a qualidade compacta de um coro, dão vida a quadros e coreografias. Corpos nus manchados de sangue, o gesto reiterado de uma figura feminina que chicoteia os cabelos sangrando em uma haste de metal." (2017) Imagem muito similar figura também em *Go Down Moses*, quando uma peruca descia sobre uma máquina girando violentamente.



| *Genesi – From the museum of sleep* (1999) |



| *O véu negro do pastor* (2011) |

“homossexual” do que acontecia no teatro grego antigo onde só havia atores homens (o que nos faz lembrar da intenção de se localizar do lado do matriarcado desde *Orestie*).

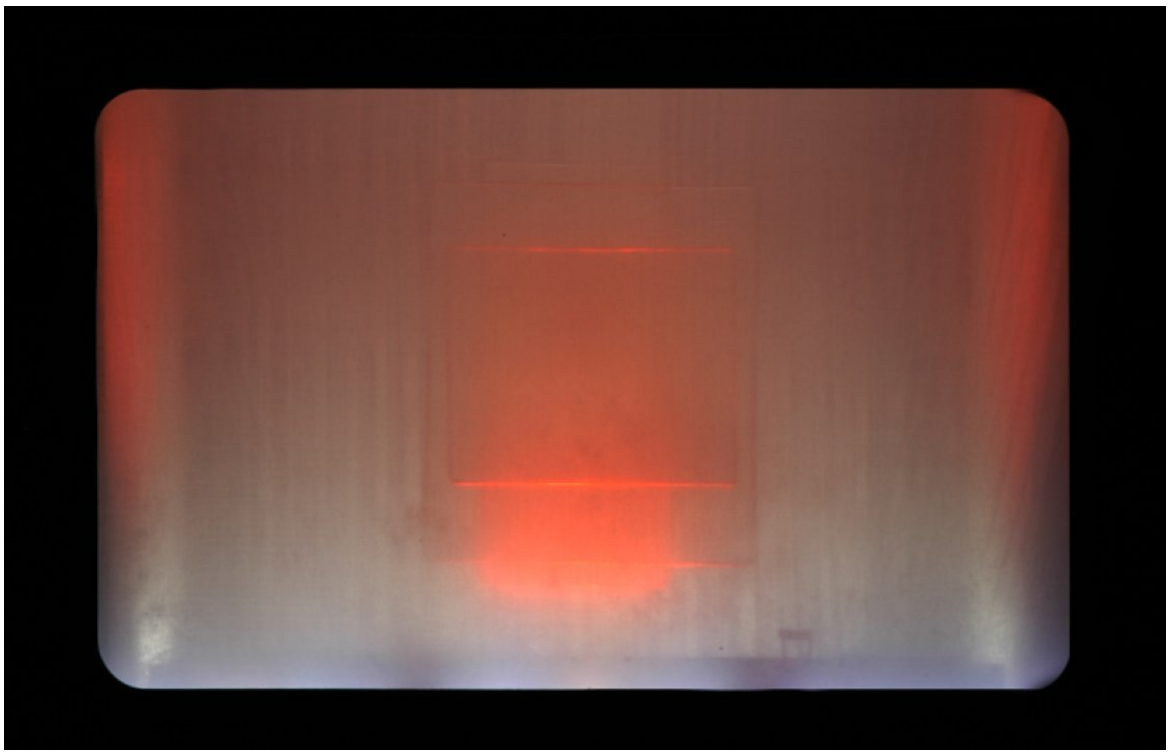
Sob o prisma da trajetória artística da SRS e de Romeo Castellucci, podemos lembrar que a exploração da turbidez por meio desses anteparos translúcidos já são encontrados substancialmente nas produções de meados da década de 90, em *Genesi* e na *Orestie*, por exemplo: aí se encontra o uso de telões produzindo diversas qualidades para as densidades visuais da cena bem como diferentes modos de aderências das figuras em relação à cena. Dessas peças dos anos 1990, passando pelo enorme tecido esbranquiçado e semitransparente com que o público é coberto em *Inferno*, até recente produção de *Democracy in America*, podemos afirmar que seja algo a caracterizar fundamentalmente a poética teatral do grupo italiano. Se dimensionarmos essa exploração da turbidez com aquele estuário do olhar, é possível entender que, num primeiro sentido, a opacidade dos telões é instrumento de negativação da cena como uma oferta ao olhar e, num outro sentido, parece ser uma armadilha translúcida inerente àquela reversibilidade dos fluxos do estuário, como se uma água turva e brilhante ocultasse a invertida da pororoca que virá objetivar o espectador.

Agora, entrando nessa membrana, já ela carnal, em direção ao interior da carnalidade, podemos observar que em alguns espetáculos, como no final de *Four Seasson Restaurant* e na primeira versão de *O Véu Negro do Pastor*, atrás do telão semitransparente, encontram-se partículas leves sendo despejadas ou mesmo em suspensão (aparentemente por máquinas de vento).

Nessa direção também, não podemos deixar de destacar a segunda parte do díptico do episódio *M. #07,* da *Tragedia Endogonidia,* quando a exploração de anteparos translúcidos se converte na carnalidade integral do espetáculo, tornando a cena uma máquina pictórica, visualmente violenta e despovoado da figura humana, a qual só reaparece no final como silhueta (agora adulta; uma cantora) diante das mesmas imagens cinzentas, já referidas, que sugerem um cérebro humano. No programa desse episódio, lemos:

> Quando as retinas são cobertas com manchas que flutuam sobre um fundo líquido, após uma longa exposição ao sol, é como se as imagens gravadas na memória estivessem tomando forma no interior. *M. # 10* erige um edifício de luz, onde as massas gasosas, líquidas ou sólidas, vestidas de cor, são organizadas e entre si combatem duelos como personagens reais.

Podemos entender que esse díptico de Marseille – cujas partes são apresentadas em seguida, mas em teatros diferentes – foi composto como presentificação material do processo do olhar e também do processo fotográfico (analogamente ao que acontece em *Ethica – Origine e Natura Della Mente* com uma composição alegórica, como apontamos). Na primeira parte do díptico, há pessoas numa plateia dentro da cena assistindo, como já vimos, e a seguir leite é derrubado sobre um cavalo escorrendo em um suporte circular no chão do palco (emulsão fotográfica); depois uma mulher aparece nua, "operadora do diáfano", e é amarrada numa espécie de ritual sadomasoquista, para a seguir aparecer o daguerreótipo que estilhaça os vidros-retinas. Esse estilhaçamento, no final da primeira parte do díptico, permite que, na segunda parte, a cena adentre então o próprio mecanismo que torna possível a percepção visual, como se um endoscópio penetrasse molecularmente num olho (o que acontecia com um oftalmoscópio numa cena de *Hyperion*, como antes o endoscópio penetrara até as cordas vocais em *Giulio Cesare*).



| *M.#10, Tragedia Endogonidia* |

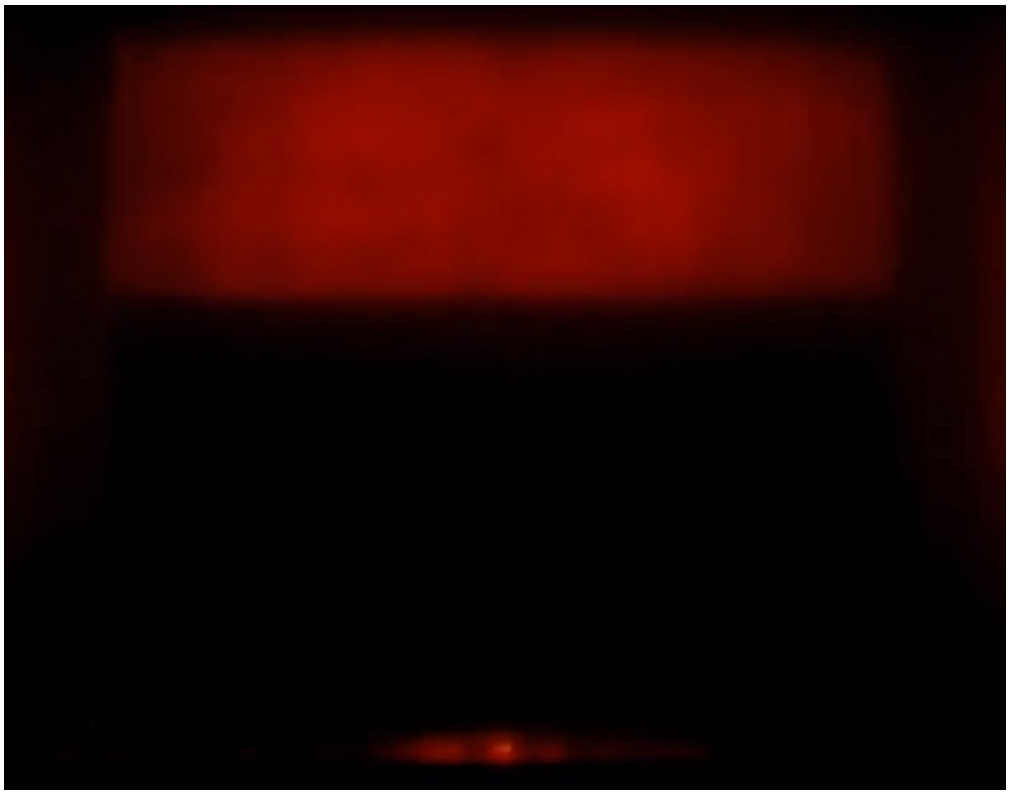
Esse segundo trecho parte está despovoado da figura humana, justamente porque presentifica num nível molecular o funcionamento pregnante da visão (humana?). É um debate pictórico, explorando fundamentalmente vermelho, azul e roxo, com alguns fundos claros e

luminosos. No começo observamos partículas leves caindo do teto e em seguida surge um complexo jogo de luzes, blocos retangulares semitransparentes, massas gasosas e espelhos, ao som da música de Scott Gibbons que amplifica a sensação do mergulho molecular. É um enorme corpo-máquina pictórica. A carnalidade da cena aqui apresenta imagens geometrizadas, mas fortemente carnais pelo vermelho e pelo fluxo vívido que presentifica. Em alguns momentos, o vermelho encarnado lembra a sensação visual das pálpebras fechadas diante do sol. Em outros, quando há formas retangulares em relação a fortes massas luminosas e gasosas, salta aos olhos como essa cena é aparentada da já referida tragicidade pictórica de Mark Rothko, inclusive algumas imagens guardam estreita semelhança com obras desse pintor.

Tal máquina pictórica no episódio de Marseille revela o corpo do espetáculo em toda a sua turbulência incandescente. O que se destaca no momento em que – depois desse fluxo expansivo de imagens ocupando todas as dimensões do palco – aparece um pequeno tanque retangular com um líquido borbulhando, muito eletrizado (a sonoridade sugere forte ruído de curto-circuitos elétricos), de onde emana um intenso clarão, agora única fonte de luz; vale lembrar que esse tanque já aparecera no espetáculo *Genesi*. Todo o fluxo pictórico-molecular, antes dominando a cena, se condensou no líquido "amniótico" branco desse tanque luminoso e incandescente. Se se trata da materialização molecular do processo da visão ou do processo fotográfico, muito provavelmente podemos afirmar que não se trata da visão humana como conhecida pela estesiologia. Em face da própria proposta compositiva da *Tragedia Endogonidia*, sabemos que se propõe ali cenicamente um espaço de fecundação teratológica; nesse sentido, sugere-se que a vida a ser criada nesse tanque – tal como pela visão emulsiva – não corresponde ao corpo vivido, mas a um corpo em constante reinvenção rizomática; o olho que vê o "corpo sem órgãos".

Nessa direção, pode ser profícuo observar o que escreve, a respeito desse trecho do episódio, o crítico Nicholas RIDOUT, quando afirma que é

> como se algum fotógrafo perturbado estivesse tentando fabricar uma nova forma de vida, desenvolver algo a partir desta luz, algo, qualquer coisa que pudesse habitar este mundo, como se a alquimia palpável do quarto escuro fotográfico pudesse ser, de fato, um lugar de concepção e não de replicação, como se esse processo de escrita de luz pudesse não meramente capturar o que o olho nu não pode (a grande promessa perceptiva da fotografia), mas criasse realmente nova vida. (2007: 174)



| *M.#10, Tragedia Endogonidia* |



| *Nº 14* (1960), Mark Rothko |

Por analogia, podemos dizer que o processo de escrita cênica da SRS sintetiza aqui o encontro emulsivo. O visível está sempre inserido num debate em que é assediado pelo invisível. Mas o invisível, no plano emulsivo (portanto, molecular), não se reduz à mera manifestação do que não se pode ver a olho nu (o que um microscópio resolveria[172]), pois aí está pressuposto o processo emulsificante do corpo vivido que estabiliza a precariedade da aderência emulsiva. O assédio do invisível no visível é emulsivo na medida em que desfuncionaliza a visão: abrindo um plano de aderência onde ver não se reduz às funções e coordenadas anatômicas do olho no corpo vivido; antes diz respeito àquela visão de um corpo qhe está sempre por ser inventado e suas funções reagenciadas. Podemos reiterar, assim, que a exploração da visualidade carnal da cena pela SRS – que talvez encontre seu auge pictórico nesse episódio de Marseille – insere-se num plano molecular e emulsivo, onde o que é tornado visível corresponde virtualmente não apenas a um olhar, mas à ação de um "órgão indeterminado e polivamente", como "nova forma de vida"; o olhar para além do visível, na zona pregnante do "corpo-sem-órgão".

Um artifício utilizado em relação aos reflexos da já mencionada sala de ouro talvez nos ajude a argumentar nesse sentido. Claudia CASTELLUCCI relata que, nos episódios *C.#01* e *A.#02*, fundos dourados e azuis eram içados, sem chamar atenção, "atrás das costas dos espectadores, lavando as paredes internas do cubo de ouro com a própria tonalidade." (2007: 64) Assim, as formas moventes da luz refletida são mobilizadas dentro de um fluxo pictórico em que o corpo do espectador está não só implicado, mas propriamente imerso num caldo emulsivo, "reunido em um campo de reflexões, embrulhado em uma atmosfera de mudança de luz que começa por trás das costas." (id.: 65) Tal exploração cromática materializa espacialmente a incessante reversibilidade dos fluxos no estuário, conforme vimos. É como se o efeito de pano aqui não estivesse apenas na membrana do visível, mas no sentido multidimensional da realidade ambiente. Além disso, ocorre que a instabilidade das reflexões visuais é enfatizada pela perda das coordenadas da emissão luminosa e pictórica, pois ao olhar do espectador está bloqueado "todo vínculo com a fonte de luz, tornando inútil qualquer retorno a uma origem. Um começo, aqui mesmo. Tudo começa, aqui. Da degeneração à degeneração." (id.: *ibdem*) Um rebatimento

172 Em *Il Combattimento* (2000), no momento da morte de Clorinda, o narrador mostra "uma batalha pela vida", usando esperma e um microscópio eletrônico cuja imagem é projetada ao fundo. No programa da peça, lê-se que esse procedimento é pensado "a fim de que o estremecimento desses pequenos seres possa significar um plano mais universal – um plano que pertence a nós todos – o exército místico da cruzada em assalto à Jerusalém". De todo modo, é interessante insistir esse e outros procedimentos – como o endoscópio e oftalmoscópio – são utilizados para evidenciar um mergulho carnal, mas não se trata de um fetichismo com as imagens: trata-se sempre desse "plano mais universal" e da precipitação daquela "terceira imagem", invisível, inescrutável mesmo microscópicamente

incessante e sem origem, um trançado sem fio da meada, com uma turbulência que não é a daquele que está sempre em vias de aparecer, não é um nascimento (o nascimento é por excelência a origem), é a presentificação do nascer, antes como um neutro que se engendra de duas negações[173]: "da degeneração à degeneração", ou iconoclastia da iconoclastia.

Recorte, obliquidade, sobreposição, turbidez e, num sentido geral, o que associamos ao efeito de pano explorado cenicamente funcionam como aquela "deslegitimação da evidência", produzem imagens *similiformes*, e, naquele jogo do afastamento, brincam de aproximação (pois a imprecisão é própria à visão aproximada) e de afastamento. Mas, como sabemos, num processo emulsivo aderência e afastamento se conjugam, donde a evidência seja apenas parcialmente deslegitimada, pois não se trata da negação da aparência, como vimos. Há aquele jogo retórico com o diáfano, onde a evidência e a clareza – em emulsão com a obscuridade enigmática – se instauram dentro de uma estratégia de sedução. Por trás da membrana translúcida, a figura tem os contornos suavizados, a sua aderência com a cena se espraia; quando não há membrana, as figuras – "cujo sangue auricular é corrente, hemorragia, libação para o palco", como as palavras já citada do encenador – se revelam como carne escorchada e incontinente; é como se contraíssem um mal que impossibilita a coagulação, quando se revelam para além da membrana.

Nessa medida, entende-se que o gotejamento (*dripping*) – às vezes em farta torrente – de fluidos coloridos sobre o palco consiste em outro recurso fundamental na poética da SRS e pode ser entendida como esse momento carnal em que se inviabiliza a coagulação: sem emulsificantes que embalsamem a aderência emulsiva, a emulsão em sua precariedade sempre produz um resto, um rescaldo. Em *Jato de Sangue*, por uma das rubricas, Artaud mostra a Alcoviteira que tem o cabelo agarrado por uma "mão enorme", em revide ao que ela "morde o punho de deus. Um imenso jorro de sangue dilacera o cenário e, enquanto soa um relâmpago mais longo que os outros". É um vazamento pungente da superfície, evisceração de fluidos viscosos: uma irrupção que borbulha e jorra a turbulência do interior. Há uma perturbação dos humores por trás desse jorro. E a partir do que também ARTAUD escreve: "vazadas pela punção de Van Gogh, as paisagens exibem sua carne hostil, o estofo de suas entranhas arrebentadas, e que não sabemos, ao certo, que força insólita está metamorfoseando." (2003:46), podemos elucubrar que sejam

173 O encenador escreve: "como na sintaxe latina uma dupla negação equivale a uma condição neutra, assim o apocalipse de tal figura é agora o neutro, um neutro que permanece irredutível ao sistema binário da tradição." (CASTELLUCCI, R., 2013: 64)

aquelas forças geológicas – das mãos mordidas de deus – que fazem ver sua animação interior mesmo quando as lavas apenas respingam de leve.

A exploração do encarnado – que encontramos expandida por todo o palco na máquina pictórica da segunda parte do díptico de Marseille – materializa-se também por meio desse derramamento de fluidos. Busquemos caracterizar diferentes estratégias em torno desse procedimento. A carnalidade, ela mesma se liquefaz numa massa adiposa que se derrete hiperbolicamente diante do público e revela um corpo feminino em *Hey Girl,* como uma borboleta que saísse de um casulo: quando o escorrimento fazem lembrar os famosos relógios da pintura de Dali. Analogamente, na ópera *Tannhäuser* (2017), a deusa Vênus, signo do amor carnal defendido pelo protagonista, aparece envolta de uma enorme massa adiposa e cercada de corpos obesos também envoltos em massa adiposa; a qual revela escorridos e oscilações, sem de fato derreter diante do público. Nesses casos e talvez especialmente *Hey Girl*, trata-se de um jorro imediato da própria carnalidade, o encarnado de um *dripping* gorduroso. Vale lembrar uma rubrica de *Jato de Sangue* em que Artaud descreve: "O Rapaz e a Alcoviteira fogem como se estivessem derretendo".

Certamente o paradigma desse corpo em evisceração é o derramamento de vermelho, como paradigma do encarnado, daquele colorido-limite em que a pintura se faz sintoma. A mancha de sangue, signo do desejo e da mácula. "O encarnado, à semelhança do desejo, desenvolve-se e realiza-se na ordem de um absoluto que admite, exigem mesmo, o vício, o defeito – a mancha. […] Mancha como índice mesmo do vivo, do movimento do sangue." (DIDI-HUBERMAN, 2012: 83) Encontramos uma ampla diversidade de derramamentos do vermelho encarnado nos espetáculos da SRS. Pelos exemplos já referidos, do sangue que vaza fartamente do meio das pernas da mãe de Moisés, em *Go Down Moses*, até a ínfimo escorrimento pelas pernas da mãe punida, em *C.#11*, temos a evisceração do sangue feminino, ligado à geração da vida. Nesses dois casos o *dripping* tem a função dramática do sangue, o que acontece também no sangue hiperrealista de *Metope del Paternone.* No entanto, em outras ocorrências a manipulação do sangue precede o ato de violência, o assassinato. Já referimos ao sangue derramado com a garrafa em *BR.#04* que tem uma função antidramática; podemos referir nesse sentido também à cena de *P.#06*, quando sangue é derramado no pescoço da vítima, antes do seu sacrifício sobre uma máquina de lavar: numa atualização da cena bíblica de Isaac e Jacob. Podemos observar

nesse sentido ainda a presença de um cordeiro empalhado, aparente ironia, no oratório *Matthäus-Passion (2017)*, do qual jorra um fluido vermelho no chão, ao lado de um cálice.

Ainda na *Tragedia Endogonidia*, encontramos uma figura toda vestida de vermelho e que pode ser destacada como portadora do encarnado, espécie de vampiro. Ela parece, em *BN.#05,* quando entrega à criança um par de sapatos vermelho e em seguida lhe dá um banho de "sangue", ao som de moscas, no que sugere um rito iniciático; e em *R.#07*, ataca a figura de Mussolini, para sugar seu sangue e depois cuspi-lo contra a parede transparente na boca de cena. É interessante observar que em seguida essa figura vampiresca tira o enorme sobretudo vermelho, revelando por baixo um figurino com um colorido arlequinal, sendo que a seguir ataca Mussolini novamente quando a sala branca em que se passa o episódio desintegra e vemos outra sala cujas paredes têm listras das mesmas cores arlequinais, como já abordamos. É uma maximização colorida que vai do figurino à carnalidade da cena. Agora, mais que isso, é como se o encarnado fosse abertura para a libação com outras cores.



| *R. #07, Tragedia Endogonidia* |

Essa perturbação dos humores no corpo do espetáculo não se resume então rubro, de modo que o *dripping* com outras cores ainda trata do encarnado, pois na carne encontra-se "o caos de todas as cores". Já observamos o leite como líquido genético, milagroso, também como emulsão fotográfica, na *Tragedia Endogonidia*. Agora, como signo do vício, propriamente como mancha e mácula, encontramos o fluido escuro sendo derramado na mão de um braço – espécie de ex-voto – que aparece no oratório *Matthäus-Passion,* no momento em que o libreto se refere ao perfume e às lágrimas que foram deitadas na cabeça de Jesus, como unguento, antes dele ser traído por Judas e morto.

Também nesse sentido de mácula, e especialmente pelo volume caudaloso do derramamento, destaca-se o segundo ato da ópera *Moses und Aron*. Se o primeiro era de um branco intenso e leitoso atrás do telão translúcido, aqui se trata de conspurcá-lo. É o que afirma Romeo Castellucci, quando se refere a Moisés: "para ele, o próprio corpo é uma mancha. O segundo ato é, portanto, destruir a pureza do primeiro." (*apud* HATAB: 2015) A mancha, a condição própria de toda matéria que visa conter em si o Eterno, o Invisível, o Irrepresentável. E é Aron, o irmão que detém a arte retórica, o primeiro a se sujar no fluido negro, compulsoriamente: ao ser pressionado pelo povo de Israel, já descrente em virtude da demora de Moisés na montanha, ele se enlameia no mesmo momento em que concorda com a construção do bezerro de ouro; há uma mulher nua ao fundo e ele canta: "para vocês, é necessário deuses de uma substância atual e ordinária." Após o líquido escuro ser cerimonialmente vertido sobre Aron, um boi enorme (bezerro de ouro), também é banhado, seguido de uma bandeira que é também enodoada e tremulada ao ar: é o domínio da matéria, do vício, do carnal.

Após a primeira mácula em Aron, abre-se um vão no piso do palco cheio de água, a mácula exige purificação. Diversos doentes entram na água, o libreto diz que se curam, mas vemos saindo mais enegrecidos do que entraram. Um homem se suicida jogando-se nessa água. Os chefes das tribos, todos de figurino escuro e rostos sujos, rendem homenagens e se prosternam aos deuses materiais "que reinam com a força". Um jovem – espécie de duplo de Moisés – entra na água e não sai maculado; ele não se verga a esses deuses e em seguida canta: "Eis-nos aqui aviltados nos abismos da vida. Que seja reduzida à pó essa imagem do temporal." Como castigo, o jovem é morto: o líquido negro é jogado sobre ele. A mácula, como pecado, seria sempre um signo de morte – o que o encenador explora largamente nesse segundo ato. O

enorme elenco se suja desse fluido negro, à farta. O *dripping* em geral tem como suporte o chão (mas também o telão translúcido, como vimos). É interessante observar que aqui ele encontra como suporte um chão dotado de baixo-relevo com formatos de letras, o que se revela quando o excesso do fluido começa a ser puxado com o rodo: as letras escritas – talvez não muito diferentes daquelas nas tábuas com que descerá Moisés – estão atiradas ao rés-do chão; as palavras – como o corpo – são também mácula, impureza. Assim, podemos ressaltar que o lance pulsivo do *dripping* se conjuga aqui a um molde figurativo: embora sempre como imagem macular, desprezível do ponto de vista da lei mosaica.



| *Moses und Aron* (2015); Foto: Elena Bauer |

Dripping marrom. Jato excremecial: o mais baixo e imprestável fluido humano. O corpo do espetáculo, em alguns casos, apresenta também uma espécie de cropocultura pictórica. O que não deixa de ser sugerido pelo chocolate vertido pelos padres em *R.#07,* ou pela arma desenhada com marrom no chão branco pelos policiais com o rosto coberto, no final de *Hyperion.* Mas é sobretudo no reiterado *dripping* diarreico do pai em *Sobre o Conceito de Rosto* que encontramos essa força execremencial. Se a fartura do derramamento negro em *Mose und Aron* sugere algo de simbólico, aqui se revela a mácula humana em sua crueza mais reles, o *dripping* é acompanhado

do cheiro: o chão branco é manchado de merda e repetidamente limpo pelo filho, até o momento em que o próprio rosto de Cristo apresenta uma "evacuação visual", como já abordamos.

A limpeza como tentativa de expiação. Em alguma medida o *dripping* incolor do "veneno" que é pulverizado na parede transparente no episódio *R.#07* possa ser lido nessa direção. Vale lembrar também os policiais do episódio de *P.#06* que lavam as roupas na máquina de lavar, sobre a qual acabaram de matar um homem, esfregam as armas em um tanque e se lavam com mangueiras, enchendo o chão do palco com água. No entanto, a limpeza da mácula talvez só se encontre, nesse episódio, quando a urina da figura de Cristo (depois de enfrentar a esfinge) é vertida da frauda e aparada em um recipiente pelos mesmos policiais; um líquido sagrado, que não pode ser vertido sobre o chão do palco já inundado da água impura. O efeito "milagroso" dessa urina se revela pelo fechamento das janelas de onde incidia uma luz forte solar inerente ao aparecimento de Cristo e também pelo fato do policial colocar o recipiente com a urina num buraco da parede, fazendo com que se acenda ali uma luz muito clara. Pela dupla natureza de Cristo, a escatologia (estudo das fezes, *skatós*) encontra a escatologia (estudo das coisas finais, *éskhatos*). No entanto, talvez essa urina possa ser vista como um *dripping* negativado como punção humana. O que pode ser entendido à luz de *Ödipus der Tyrann*, quando encontramos a manipulação de um fluido de ouro pela atriz que faz *Édipo-Cristo:* é de ouro o coração imaculado que aparece em seu peito em uma cena, de modo que o líquido áureo com que depois se suja – durante discussão com Jocasta-Maria – tem algo daquela dupla natureza da *kenosis:* é e não é um fluido humano; mas não deixa de alguma forma ser "libação para o palco".

De modo geral, a pele sob efeito pungente que começa com a penetração do próprio olhar produz e atrai derramamentos: a carnalidade da cena pela sua condição precária e emulsiva produz um resto, cinzas ainda com brasas. Tal como observamos uma duplicidade na turbidez dos anteparos translúcidos, na condição diáfana pela emulsão com a iluminação – aqui podemos pensar que o encarnado é relativo a um sangue arterial, ou seja, é pela emulsão com o ar que a carne se derrama: um ar que talvez venha no feitio de uma força intestina e sísmica, como ventanias brotando da terra rachada[174]. É a própria imagem que sangra; vale lembrar mais uma vez ARTAUD: "uma ação violenta e densa é uma similitude do lirismo: invoca imagens

174Talvez as bolas de basquete, imagem recorrente nas peças da SRS, possam ser lidas como núcleos pneumáticos a condensar esse vento.

sobrenaturais, um sangue de imagens, e um jorro sangrento de imagens tanto na cabeça do poeta quanto na do espectador." (1999: 92)



| *Inferno* (2008) |

Tentamos agrupar diferentes procedimentos (anteparos translúcidos, iluminação, *dripping* etc) para observar como esses traços recorrentes na póetica de SRS apontam para uma visualidade profundamente carnal, sempre num plano emulsivo, assediada e em negociação com o invisível. Quase no final do espetáculo *Inferno*, observamos uma belíssima cena em que ouvem-se ruídos de batidas automotivas, há água no piso e vento, as figuras em cena estão fazendo o movimento de queda para trás e o reflexo da luz incidindo na água, junto com a sombra dos atores, esbate na parede do fundo. É quando uma figura é arrastada muito rapidamente: como num lampejo atravessa o palco da direita para a esquerda, provavelmente a reboque de alguma máquina fora de cena, a sua passagem também é duplicada pelo reflexo da água.

Podemos entender tal travessia fulgurante, esse aparecimento fugaz como um detalhe que não pode ser reduzido de modo imediato aos procedimentos recorrentes da poética da SRS. Não é por acaso que, citando Bachelard, DIDI-HUBERMAN escreve: "O detalhe 'escapa à categoria'.

Ele corresponde a um jogo das ‘perturbações da matéria sob a forma. No detalhe, ‘as determinações oscilam’, pois ele ‘carrega sua riqueza, mas [igualmente] sua incerteza.” (2012: 63-64) Essa incerteza aqui é literalmente aquela em que o espectador não sabe se viu o que viu, o que reporta sempre à combinação de imagens para se chegar na “terceira imagem”, invisível. Além disso, se considerarmos que nessa cena predominam os vetores verticais – na queda dos personagens se envergando para trás e no reflexo da água com suas sombras no fundo da cena – observamos que o lampejo desse vulto atravessando a cena produz um vetor horizontal inesperado. Podemos pensar que está também “caindo” horizontalmente, sem correspondência à verticalidade da força gravitacional conforme a conhecemos. Trata-se de “perturbações da matéria sob a forma”, trata-se de fazer as “determinações oscilarem”, na direção daquela perturbação que a estesiologia chama de cinetose, conforme abordamos. Mas aqui é como se, de dentro do carro, o borrão visual a fugir atrás dos nossos olhos se produzisse em inesperadas dimensões, segundo uma busca repetida por invalidar o efeito emulsificante do corpo vivido.

Observemos ainda o que ARTAUD escreve: “enquanto as imagens da peste em relação com um poderoso estado de desorganização física são como os derradeiros jorros de uma força espiritual que se esgota, as imagens da poesia no teatro são uma força espiritual que começa sua trajetória no sensível e dispensa a realidade.” (1999: 21) Segundo enfática vocação artaudiana[175], a poética da SRS explora o uso de imagens num plano em que a carnalidade em metamorfose materializa emulsivamente “forças espirituais”, que principiam no “sensível”, mas também “dispensam a realidade”, pela precipitação do invisível.

Reiteremos aqui que esses procedimentos com a imagem se inserem naquele jogo de afastamento/aproximação, onde se conjugam separação e aderência. Obliquidade, sobreposição, turbidez, encarnado. Numa analogia à apreciação da pintura, poderíamos pensar que mediante tais procedimentos é como se o próprio corpo do espetáculo se posicionasse em diferentes coordenadas em relação ao espectador para favorecer diferentes ângulos. No entanto, como sabemos que não se trata de um “teatro de imagem” (tampouco de posições qualificadas como nos anamorfose), melhor analogia seria pensar numa pintura “inespecífica”, voltada para “órgãos polivalentes e indeterminados”, em vista de que o imperceptível se precipitando no perceptível crie uma emulsão visível-invisível, colocando-se para além do corpo vivido.

175 O encenador relata: “eu penso que o pensamento de Antonin Artaud é de fundamental importância para a compreensão plena da forma ocidental. Ele coloca o problema da forma em um banho de violência que desperta, que mantém um teatro real. Este é o lugar onde a forma se faz espírito. Estamos falando, de fato, sobre a alquimia da transformação.” (CASTELLUCCI, R: 2012)

3.5 Para além da Frontalidade

A poética cênica da SRS e de Romeo Castellucci denota, como tentamos mostrar, estar intimamente constituída por um olhar oriundo das artes visuais e plásticas, com destaque para a noção de carnalidade, desde corpo dos atores até a concepção cenográfica. Podemos aqui tentar salientar que tal poética demonstra um atravessamento emulsivo em que o cênico se expande largamente, mantendo seu lastro como instauração de uma temporalidade em um espaço determinado. Uma experiência como a já mencionada *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, concebida como uma "coreografia para 40 máquinas", ao criar uma espécie de balé de pó de osso, parece no indicar que, nessa poética, a cena é um encontro que pode até prescindir da presença humana, mas não de um certo rito, de uma atmosfera ao mesmo tempo profana e com algo de mágico e misterioso (e mesmo xamânico), vinculada à presença animal; mesmo que seja uma presença sutilizada e indireta como no pó de osso que possivelmente só é reconhecido pelo espectador como tal ao ler a respeito no programa da apresentação. Nesse sentido, como apontamos, o uso das máquinas em cena corresponde a uma presença teológica, como algo que ultrapassa o humano.

Como nesse balé maquínico, nas obras da SRS/Castellucci, a temporalidade que o encontro presencial provê muitas vezes se baseia numa clara relação teatral em que um público se posiciona num lugar para assistir a algo: sabemos que se trata sempre de problematizar esse olhar, fazendo muitas vezes a cena lançar um olhar de volta para o público, como já vimos ao bordar aquela noção de "estuário de olhares". Podemos lembrar que o encenador destaca que o teatro tem sua raiz na experiência de "ver-se vendo", de observar-se observando alguma coisa.

Nessa direção, vale referir *Doctor Faustus* (2015): inspirada livremente no livro de Thomas Mann, é uma instalação-concerto, uma instalação cênica e sonora que apresenta (no centro do espaço de um antigo matadouro) um cubo de vidro vedado, dentro do qual está um violoncelista executando *Sonata para violoncelo solo*, de Z. Kodály. A música é captada dentro da caixa selada e chega aos espectadores por meio de autofalantes localizados do lado de fora do cubo. A separação em relação ao público é ressaltada: o que se evidencia pelo fato da música ser ouvida com atraso de alguns segundos, dessincronizando a diegese da performance musical. Esse

atraso põe em questão a relação com o observador, tornando a sua "visualização" opaca, mesmo que o vidro ainda esteja transparente. Já próximo ao final da apresentação, tais paredes de vidro começam a se cobrir do vapor da respiração do artista, que termina por silenciar. Se a separação entre artista e público é enfatizada, as consequências dessa separação em seu sentido mais diabólico parecem ser sugeridas. Para Castellucci, a arte determina uma separação diabólica (SEMENOWICZ, D., 2016: 193); não obstante, a alienação do artista parece ser fortemente questionada com essa instação-concerto.

Por outro lado, diversas criações do encenador e do grupo italianos constituem encontros presenciais em que os fluxos de olhares são explorados e problematizados, mas não se dão como uma temporalidade baseada num sucessão de coisas que se apresentam diante do espectador em seu lugar estável. Uma recorrência recente na poética da SRS e de Romeo Castellucci, nessa direção, é encontrada no exemplos já abordados de *Origine e Natura Della Mente*, ou *Metope del Paternone,* que podem ser entendidas como instalações cênicas, onde a espacialidade não está delimitada claramente entre palco e plateia. No entanto, uma relação eminentemente teatral se mantém presente: a habitação de um espaço-tempo compartilhada pelo público (nesses casos em pé) está associada a uma sucessividade de ações que transcorrem tanto diante como ao meio dele; lembramos o cachorro de *Origine* que transita livremente entre o público e recebe afagos.



| *Folk* (2012) |

Aprofundando esse mesmo sentido, podemos abordar *Folk* (2012), num espetáculo em que o público está imediatamente implicado: há uma piscina de plástico repleta de água no centro do espaço (uma fábrica desativada) e em torno dela estão pessoas entre as quais não se distinguem claramente elenco e público. Nessa água, diversas pessoas são "batizadas", mas, como afirma o encenador, "esse batismo não envolve misticismo. É um ritual sem Deus, um símbolo que mostra como a sociedade é construída." (CASTELLUCCI, R. *apud* AQUILES: 2012). A indistinção entre elenco e público instaura uma zona de vizinhança, uma espírito comunitário nesse começo do espetáculo: quando a primeira pessoa entra na água algo dessa indistinção ainda persiste: o batismo parece ser acessível a todos. Tal espírito comunitário é rompido quando se observam vultos atrás de janelas translúcidas e se ouvem ruídos lancinantes: são pessoas fora daquele galpão tentando entrar, em busca de batismo. Porém, a salvação não é para todos, donde o senso de comunidade se desfaça, sugerindo o individualismo que cria isolamentos na vida social. Isso ganha relevo quando, no final, um jovem se recusa a batizar um velho e em seguida rasga o plástico da piscina, fazendo a água se derramar pelo espaço. De maneira abstratizante e enraizada numa simbolização religiosa, *Folk* trata de implicar o corpo do espectador, que no final precisa se refugiar próximo às paredes se não quiser se molhar.

Ainda que as igualmente questões do olhar e da implicação do espectador também reverberem, em outras criações de Romeo Castellucci podemos observar que a relação teatral se torna mais opaca, na medida em que não se estabelecem como uma apresentação na qual não há um início e um fim predeterminado, donde a temporalidade da experiência estética esteja calcada no tempo de observação que espectador determina; em outras palavras, entendemos que a observação se torna ação no sentido de um deslocamento corporal que está para além do postar-se diante[176]. Algumas dessas obras são também instalações cênicas, enquanto outras são propriamente exposições de artes plásticas e visuais. Se podemos dizer que nessas obras a "teatralidade" está mais opaca, não se pode deixar de ressaltar que poeticamente elas constituem uma continuidade com a criação cênica do encenador e do grupo que abordamos anteriormente.

176 Vale lembrar aqui de Hélio Oiticica quando afirma que, para além da estrutura unilateral do quadro em sua frontalidade, engendra-se um sentido 'pluridimensional': "aqui o espectador não vê só um lado, em contemplação, mas tende à ação, girando em volta, contemplando sua órbita, na percepção pluridimensional da obra" (OITICICA, 1986: 46) Ao reboque dessa firmação, podemos reiterar que o teatro da SRS se encaminham para essa "percepção pluridimensional", não se baseia num aspecto contemplativo, na medida em que o olhar e o corpo do espectador estão implicadados, mas o que destacamos agora é que algumas obras, a caminho das artes visuais, rompem com a frontalidade e incluem nessa "percepção pluridimensinal" a autodeterminação da temporalidade da observação pelo espectador.



| Paradiso (2008) |

Um exemplo nessa direção é a instalação *Paraiso* (2008), apresentada como parte integrante da trilogia livremente inspirada na *Divina Comédia*, de Dante. Nessa instalação, o público não pode entrar e a visualiza por um vão em formato de círculo (tal como a cena da ogiva com flores gigantes de Purgatório): o espaço de uma igreja medieval está encoberto de água e, ao fundo, há um piano do qual verte a água. O som do líquido derramando se mistura ao som de uma música amena, à qual se juntam ruídos rápidos que acompanham um grande tecido negro que atravessa o espaço, como um enorme morcego esvoaçando. O piano é um elemento presente também nas duas peças teatrais da trilogia e esse tecido negro esvoaçante parece uma versão célere do enorme tecido negro que "boia" no palco em *Purgatório*. Se em *Folk* a água é metáfora para vida social, na qual alguns são preteridos, aqui o alagamento desse Paraíso vazio talvez possa ser lido como uma impossibilidade de redenção individual. Isso parece ser enfatizado em outra instalação criada pelo encenador com o mesmo nome, *Paraíso* (2011), apresentada no Japão. Em um espaço branco e claro, o espectador se depara também com um círculo (negro) na parede; dessa vez é possível entrar, mas o que se encontra lá dentro não é propriamente redenção: o espaço está todo escuro, novamente há água se derramando e, no fundo da sala, um vão onde está pendurado um homem preso pela cintura. O homem se debate tentando se desprender de vão, que é também o principal escape por onde a água vaza. A recusa da redenção no seu sentido cristão tradicional aos olhos. No entanto, os pormenores possibilitam diferentes encaminhamentos de leitura. Lembrando da água em *Folk* como elemento comunitário, talvez não seja forçar a letra entendermos aqui – a partir dessa versão de 2011 – que somente se tornando água (em outras palavras, desintegrando-se como indivíduo) seja possível alguma espécie de redenção. Desse modo, quanto à versão de 2008, poderíamos pensar que o espaço da igreja não está propriamente vazio, pois está inundado por esse elemento supra-individual simbolizado pela água.



| *Paradiso* (2011) |

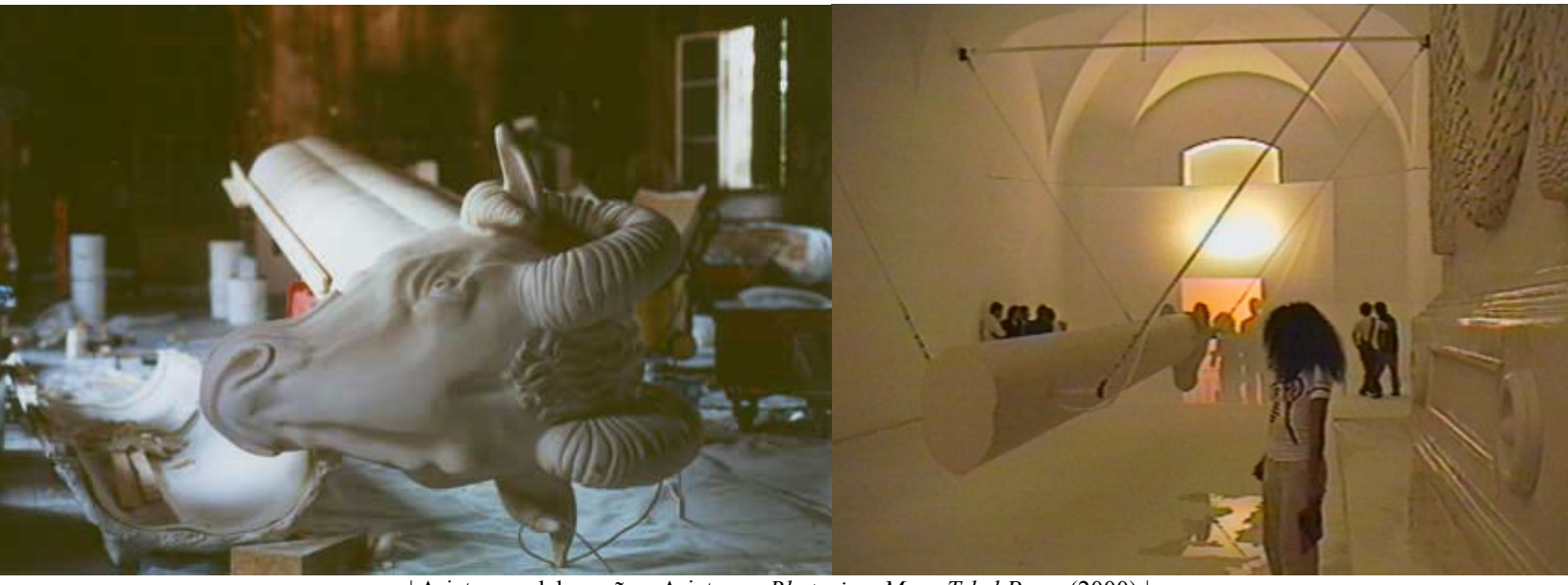
Uma outra obra interessante nessa direção é a instalação cênica *Io penso* (2010), apresentada em Taiwan. Nessa obra, o espectador chega em um espaço escuro, muito degradado, com rastros de habitação humana e desordenadas no chão, um ambiente inóspito acompanhado da música de Scott Gibbons: a parede ao fundo apresenta uma pequena parte destruída, formando um vão de onde vem a única fonte de luz. Ao se aproximar desse vão, abaixando um pouco, o espectador observa uma floresta de noite e duas figuras humanas com ações enigmáticas: eles de se amarraram nas árvores alternadamente. O clima misterioso da instalação, ao opor o espaço interno degradado ao externo, visa criar um "câmera da consciência", como se escreve no programa: o fora que se avista por meio dessa "câmera" parece questionar os valores envolvidos na nossa relação de ser supostamente pensante com a natureza (em sua face noturna) e com as outras pessoas. Tal parede com uma rachadura bem como esse curto-circuito na relação entre espaço interno e externo (o que já vimos no episódio *S.#08* da *Tragedia Endogonidia*) podem ser lidos como ressonância do que se encontra em *Étant Donnés* (1946-1966), última obra de Marcel Duchamp. Nessa espécie de instalação ou escultura-assemblage que associa objetos, pintura e

fotografia, encontra-se uma grande porta de madeira com dois buracos (peepholes) onde o observador posiciona os olhos: assim é possível ver dentro um grande vão deteriorado numa parede por meio do qual, se visualiza, por sua vez, um corpo de mulher nua, com uma floresta ao fundo. Ao apresentar para o observador (que está fora da obra e já se assume como *voyeur* ao olhar pelos dois buracos) essa rachadura que permite observar um outro espaço externo com uma floresta, Duchamp explora e problematiza o jogo entre interior e exterior, criando o "fora do dentro", tal como na instalação *Io Penso*, de Romeo Castellucci; à diferença de que na obra do artista francês a entrada é apenas com o olhar e de que é uma ação ao vivo que se vê por meio da rachadura na instalação do italiano. Na obra de Duchamp, a mulher nua de pernas abertas cujo rosto não parece (uma clara ressonância de *A origem do Mundo*, de Courbet) segura um candeeiro e sua nudez sobre a relva cria um campo simbólico em que a sexualidade (e a natureza) parece estar imbuída numa aura de violência. Assim, tanto na exploração da questão do espaço interno-externo em curto-circuito quanto da questão sobre relação com a alteridade e com a natureza, essa instalação de Castellucci demonstra analogias com as questões colocadas por essa última obra de Duchamp.

Abordando essas instalações cênicas, entendemos como – também em suas produções diretamente ligada às artes visuais – a questão do olhar e da implicação do espectador em relação àquilo que olha consiste num dos cernes da poética da SRS e do encenador Romeo Castellucci. Há, portanto, uma continuidade entre trabalho teatral e esse trabalho com instalações e exposições, tanto nesse sentido das questões exploradas poeticamente quanto no sentido de obras visuais que viraram cenário e objetos de cena. No início dos anos 2000, o artista realizou algumas exposições com obras que repercutiram direta ou indiretamente na criação da *Tragedia Endogonidia*; são elas: *Rhetorica. Mene Tekel Peres* (2000), realizada em Palermo, no antigo hospital psiquiátrico La Vignicella; *Uovo di bocca* (2001), realizada em Roma, no antigo reformatório de San Michele; e *To Cartage Then I Came* (2002), na Capela Saint-Charles, em Avignon. As três exposições se formam a partir das mesmas obras que se agrupam a cada vez de uma forma, acrescidas de outras[177].

177Aqui, vale observar, de passagem, que a sobras que se colocam para além da frontalidade cênica se voltam para espaços que guardam as marcas históricas, talvez pensemos em cicatrizes da arquitetura.

Em *Rhetorica. Mene Tekel Peres*, evocando o enigma bíblico em direção do aporte retórico-enigmático que destacamos anteriormente na poética da SRS, o espectador encontra uma instalação em sete estações que associa um teor visionário e misterioso com o uso da tecnologia; vale mencionar que as obras – construídas pela PlastikArt – exploram uma simbologia ligada ao mundo romano. Como no princípio retórico já mencionado: a arte é esconder artifício, algumas obras dessa exposição se movem, mas o mecanismo está oculto, tornando o princípio de movimento algo enigmático para o espectador. Dentre as obras, destacamos o já mencionado ariete romano que estaria também nas exposições dos anos seguintes e posteriormente em dois episódios da *Tragedia Endogonidia*. Essa máquina de guerra romana, feita de uma resina branca, tem nove metros de comprimento: ao entrar num salão amplo o espectador a visualiza em movimento por atrás de um tecido opaco, no qual o ariete bate, ao avançar para frente, e em seguida se afasta. O movimento contínuo dessa obra parece sugerir um constante e silencioso combate da força animal, numa atmosfera enigmática que vimos como seria enfatizada quando este ariete aparece no episódio da *Endogonidia*, em confronto com a velha de cabelo branco munida de um espelho.



| Ariete em elaboração e Ariete em *Rhetorica. Mene Tekel Peres* (2000) |

Outra obra que o espectador encontra nessa exposição são dois pés de criança, cortados acima do tornozelo, feitos da mesma resina branca; esta obra se chama *Non avete visto nessuna*

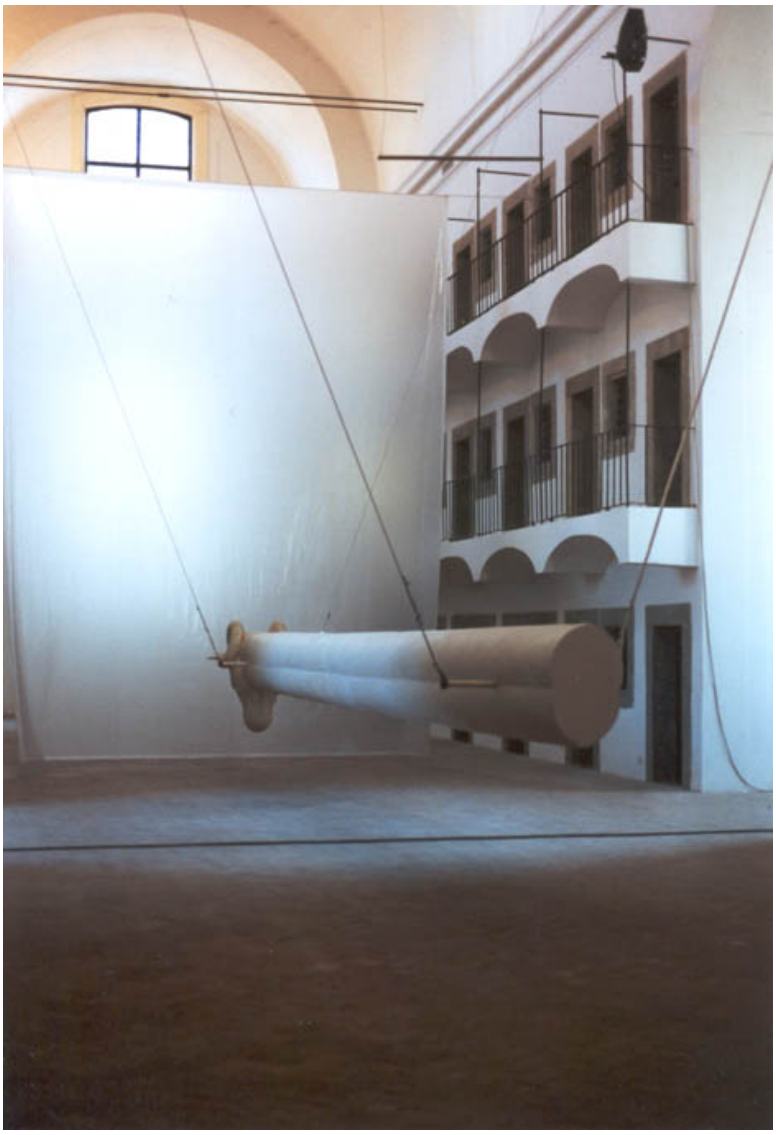
immagine – soltanto una voce. Ambos pés apresentam um movimento que consiste numa tentativa de se levantar: espécie de voo falhado, tirando os calcanhares do chão e voltando em seguida a pousar no solo, como uma tentativa de erguer o corpo inexistente para ver algo também inexiste (como sugere o título). É uma obra perturbadora que faz pensar num esforço corporal do humano (criança), num plano próximo à indistinção com o animal, entre a mutilação e a resistência.



| *Non avete visto nessuna immagine – soltanto una voce* (2000) e mecanismo |

Outra obra ainda é um monumento funerário romano, de quatro metros de largura por dois de altura, que também apresenta movimento e uma transpiração, formando uma poça de água ao seu redor. A peça é oca, o mecanismo de movimento e o vaporizador que a faz transpirar estão ocultos no interior: o movimento e o suor ressaltam o aspecto enigmático dessa obra, podendo ser lida como uma extrapolação materialista daquele constante e silencioso combate, que não termina com a morte, pois prossegue num plano molecular em direção ao inorgânico. Também nesse sentido telúrico, o espectador encontra nessa exposição uma obra, chamada

exatamente *Tellure*, que consiste num placa tumular onde se lê: “Onan”, em referência à narrativa bíblica do homem que ejaculava na terra. Essa lápide recorda uma peça que seria algo entre uma pedra tumular e as tábuas da lei que aparecem em diversos episódios da *Tragedia Endogonidia*.



| Ariete em *Uovo di bocca* (2001) |

Essas obras estão presente também na exposição *Uovo di bocca* (2001) em Roma: na ocasião a exposição era realizada durante o dia no mesmo espaço em que de noite era apresentada a leitura encenada do texto de mesmo nome de Claudia Castellucci. Essa leitura foi

dirigida por Romeo e, além de três rainhas que oralizam o texto e um cão de três patas, há três barris translúcidos cheios de água, com crianças dentro, em alguns momentos se ouvem seus gritos e se vêem suas mãos surgindo para fora, sob um plástico que as prende. Quanto à exposição, às três obras mencionadas, outras eram acrescidas. Entre elas, uma porta (com mecanismos também oculto) que batia repetidas vezes como se estivesse sob influência de uma misteriosa rajada de vento. E ainda outra obra, chamada *Teatro del mucoso*, era formada por dois paineis, em um dos quais se encontra pendurada uma toga de juiz em miniatura, como se fosse a toga de uma criança. Essa toga é novamente a exploração de um símbolo que faz pensar no universo romano (direito) e também na retórica. Dialogando com a outra obra com os dois pés de criança até o tornozelo, essa toga de tamanho infantil parece sugerir um colapso no fundamento do que se entende por direito, propondo talvez uma outra condição na qual a encenação (teatro) que o mundo jurídico envolve se baseia no muco que uma criança verte, ou seja, num mundo pré-linguístico e eminentemente corporal e orgânico. Essas mesmas obras fizeram parte de *To Cartage Then I Came (2002),* apresentada em Avignon*,* acrescidas de outras que acentuam certo teor enigmático: entre elas podemos citar uma que é constituída de círculos com a presença de bactérias realizando a decomposição do material e uma outra que reproduz um pequeno vórtice com um líquido leitoso em movimento no chão.

Aqui observamos que – seja nas criações cênicas baseadas na frontalidade da visão do espectador ou nas que extrapolam tal relação frontal, seja nas exposições de artes visuais em que a temporalidade da percepção é determinada pelo próprio espectador – a poética da SRS e de R. Castellucci está atravessada por questões análogas: a implicação daquele que observa, o curto-circuito entre espaço interior e exterior, e principalmente uma abordagem em que simbologias ligadas ao sagrado são elaboradas de modo profano e herético, fortemente calcadas numa materialismo que se manifesta pela noção de carnalidade, como buscamos evidenciar.

De modo geral, entendemos que, se a criação teatral é a principal atividade da SRS e do artista italianos, as linguagens artísticas que convergem nessa criação não são concebidas de modo estanque, pois a investigação poética se desdobra segundo questões análogas ou mesmo idênticas e mesmo os objetos criados se replicam entre cenário, instalação e obra de arte. Em outras palavras, materializando-se em peça teatral, instalação cênica, instalação-concerto, ou exposição visual a poética do grupo revela um busca inquietante por ir além das categorias

tradicionais das linguagens artísticas e ao cabo da própria noção de realidade tradicionalmente estabelecida. A respeito, o encenador afirma: “O teatro tem a função de nos mostrar sempre a possibilidade de que pode e há alternativas viáveis para essa realidade. O teatro é um bastão ereto construído para defender a pura possibilidade contra a realidade. Portanto, o teatro está 'condenado' a inventar a sua própria língua a cada ocasião, em todas as oportunidades que tiver”. (CASTELLUCCI, R. *apud* REIS: 2012) Nesse sentido, reiteramos que tal concepção estética alargada pode ser apontada como motor de uma expansão da noção de teatro que esse grupo italiano tem levado a cabo nos seus trinta anos ininterruptos de criação artística.

CONCLUSÃO

O vertiginoso avanço técnico-científico dentro do qual vimos submersos apresenta alguns desenvolvimentos exponenciais. Quanto à questão da visibilidade, um desses desenvolvimentos pode ser apontado na chamada "realidade aumentada" (também chamada de "realidade misturada"), a qual consistiria numa confluência de um sistema virtual sobre imagens da realidade ambiente. Em outras palavras, a "realidade aumentada" cria em tempo real uma ambiência mista, anfíbia, onde a realidade visual ambiente recebe uma sobrecamada virtual. Na televisão, um exemplo banal de "realidade aumentada" seria os *outdoors* virtuais que são estampados à beira do campo durante a transmissão de jogos de futebol, ou mesmo a linha virtual que surge indicando se está correta a distância da barreira, ao baterem uma falta. Nos celulares, um exemplo é o *pokemon go,* jogo que virou febre nos últimos anos, em que a tela do celular duplica o ambiente, inserindo ali os personagens.

Esses modos já popularizados de exploração da "realidade aumentada" são restritos, porém, em comparação com desenvolvimentos *hightech*, uma vez que a duplicação da realidade ambiente – por mais transparente que se pretenda a imagem – continua num patamar de descontinuidade, enfatizado pela borda da tela. Num contexto de maior desenvolvimento tecnológico, hoje a "realidade aumentada" se constitui por meio de interfaces ambientais e da chamada computação vestível, como óculos e outras órteses e próteses corporais. A interface ambiental possibilita, por exemplo, que o computador do carro se conecte à estrada em que estiver trafegando ou que uma casa automatizada reconheça e reaja diferentemente às ações de cada um dos moradores[178]. Sempre conectados ou com atualizações periódicas com a internet, essas interfaces se inserem num campo de naturalização (corporal ou ambiental): dispensa acionamento liga-desliga, não exige que a atenção dos usuários se desloque do ambiente e se restrinja a uma tela de celular. Utilizando, por exemplo, óculos cujas lentes mostrem ao mesmo tempo o mundo e as projeções virtuais, a interface se integra à realidade ambiente tridimensional, os comandos por meio da voz, dos gestos: movimentos das mãos ou até mesmo

178 Nessa direção, a professora e artista Diana Domingues afirma: "A realidade virtual ampliada pela realidade aumentada está se misturando à paisagem, ao urbano, ao interior das casas, é estudada pela domótica (ciência que estuda o que acontece no interior dos domos), em campos do saber humano como a medicina, turismo, ou outro ramo do saber"(*apud* FRANCO*, 2010:* 144)

de movimentos faciais ou dos olhos. A exploração da micropercepção se aproxima, assim, do nível dos hardwares.

Não podemos deixar de observar que a "realidade aumentada" alavanca a visualização para além da "paisagem vista"[179] e poderíamos pensar que, assim, ela talvez guardasse analogia com aquele processo de tornar visível o invisível (conforme tentamos flagrar em obras de arte). Temos um bom exemplo disso na ferramenta médica de "realidade aumentada", o *VeinViewer* que realiza o mapeamento subcutâneo das veias por meio de infravermelho e simultaneamente projeta linhas verdes sobre a pele do paciente, evidenciando a posição exata das veias. O invisível se torna visível. No entanto, lembrando a questão da anamorfose e o ponto de vista qualificado que ela pressupõe, diríamos então que um dispositivo de realidade aumentada como esse tem uma função constante de corrigir a posição do visualizador, recolocando-o sempre o mais próximo possível do ponto de vista qualificado. Se tomarmos essa visualização mista da realidade aumentada como um processo emulsivo entre elementos reais e virtuais, podemos inferir que se trata de enfatizar o processo emulsificante, de embalsamar a emulsão, barrar o seu destino de(per)formativo, o qual impossibilitar, como vimos, a estabilização de pontos de vista qualificados. Então o tornar visível passa por uma busca por neutralizar o invisível; ao cabo, reduzindo ao mesmo as forças desconhecidas.

Comentando a partir de uma obra sua que utilizava "realidade aumentada" para hastear virtualmente um 14bis no céu de Brasília, em 2010[180], estampados na tela de celulares que se voltassem para o céu dessa cidade, a professora e artista Diana Domingues argumenta que assim "ocorre uma expansão do processo perceptivo, em sua complexidade neuropsicofisiológica, pela extrusão dos sentidos, com o olho como responsável pelo ato de visão, compartilhando com o Satélite através de uma *handled cam* ou *cel cam* e pelo ato de ver do aparato humano." E complementa: "na vivência espacial referida, com três olhos e com sistemas artificiais somados ao processo perceptual neuropsicofisiológico, estamos diante de outras qualidades perceptivas" (*apud* FRANCO, 2010: 166). Trata-se de um encontro emulsivo em que é inegável que haja "uma expansão do processo perceptivo", "outras qualidades perceptivas", tal como no visualizador

179 Em entrevista, a professora e artista Diana Domingues afirma: "Na Realidade Aumentada geram-se etiquetas, tags em código computacional que são lidas e inscrevem realidade virtual ou imagens sintéticas coladas sobre o espaço. Não é mais uma foto do lugar, é a síntese computacional que sai e se cola para fora do aparelho, faz uma reengenharia da realidade virtual. O olho não vê imagens de câmera, vê imagens que resultam de dados, que uma câmera interpreta. Enfim, então não é mais só a paisagem vista." (*apud* FRANCO*, 2010:* 144)

180 Conf. http://camilahamdan.blogspot.com.br/2010/04/14-bis-em-realidade-aumentada-sobre.html

subcutâneo utilizado na medicina. Se formos então nos fiar nessa aventada "extrusão dos sentidos", poderíamos até concluir que tal "expansão perceptiva" se encaminharia para aquela desfuncionalização do "corpo-sem-órgãos", já que o olho não é o único "responsável pelo ato da visão".

No entanto, no lugar de uma desfuncionalização, parece se tratar de um acoplamento funcional, em que o olho não entra num plano transitório que o transespecializa; apenas se acrescentam mais olhos aos olhos, mantendo a mesma função. Diante de obras como essa, parece que – como no filme *Blow-Up* de Michelangelo Antonini – se trata de um processo equivalente ao condicionamento da percepção à mediação técnica (no caso do filme de Antonini, a câmera fotográfica). Tal como na ciência, devo desconfiar dos meus sentidos para me alçar a outro olhar técnico. Junção dos olhos dois naturais acompanhados da câmera – enquadrados num sistema artificial via Satélite que processa o que deve ser visto–, os três olhos mencionados pela artista denota que essa expansão consiste propriamente na multiplicação dos olhos e não numa desfuncionalização transitória. Seguindo a sedução escópica hegemônica, seria um monstro de muitos olhos, mas possivelmente um monstro cujos órgãos ainda se hierquizam segundo as funções de um organismo vitruviano, ao cabo estabilizando as novas percepções em conformidade com o processo emulsificante do corpo vivido.

Se o visível em emulsão é fraturado pela precariedade de uma relação não estabilizável com o invisível (sem ditadura do plano de organização emusificante), a construção de monstros vale tanto quanto a de qualquer outro corpo vitruviano: o devir imperceptível seria antes a teratologia da sensação (molecular), que pode atravessar igualmente a percepção (desfuncionalizada) dos corpos vitruvianos. De modo reverso, diante de certos experimentos tecnológicos (inclusive artísticos), podemos pensar numa teratologia estabilizável de cyborgs vitruvianos, uma vez que a criação de monstros por si só não cria o plano emulsivo em que a anatomia se direciona ao "corpo sem órgãos". Numa teratologia da sensação, ao se desfuncionalizar num plano emulsivo, o olho pode inclusive se formar como um órgão teratológico, mas apenas na medida em que se desfaz virtualmente da sua especialidade visiva. A multiplicação dos olhos como tentativa exponencial de visualização do invisível pode consistir numa expansão perceptiva ou mesmo microperceptiva, conforme um microscópio. Como vimos, a micropercepção pode favorecer a criação de um campo em que o perceptível se instaura como

negociação com o imperceptível. Porém, se tal negociação se enquadra de modo estabilizável, encharcado de emulsificantes, não importa quanta "complexidade neuropsicofisiológica" pode envolver, a pretendida expansão perceptiva se restringiria à fenomenologia do corpo vivido[181].

De modo geral, é possível destacar que esses dispositivos de realidade aumentada, de computação vestível, bem como as interfaces ambientais parecem muitas vezes se encaminhar segundo uma ênfase na transparência da visibilidade. Por essa razão o tornar visível se mostra aí imperativo e o invisível neutralizado, anestesiado, segundo uma necessidade de corrigir constantemente a opacidade; exceto é claro a da própria tecnologia que entra num campo opaco de naturalização e integração à realidade ambiente[182]. Tentamos ao longo dessa tese advogar que há um aspecto frágil, turbulento e precário da metamorfose em que consiste a emulsão que não pode ser reduzido ao embalsamamento emulsificante: algo que foge ao controle técnico-científico, algo que faz as pessoas morrerem usando seus smartfones de última geração enquanto dirigem velozmente carros blindados e com air-bag, algo que faz as pessoas morrerem em acidentes reais enquanto caçam *pokemons* ou buscam outras entidades virtuais. O invisível assedia o visível de modo irredimível, sem estabilização final.

Em sentido diametralmente inverso, buscamos destacar aqui obras de arte que, de diferentes modos, exploram a opacidade do visível, apropriando-se da visibilidade como aposta de com ela e por meio dela ir além do mundo da espetacularização, num plano emulsivo em que a forma artística vale apenas na medida em que cria uma precipitação do invisível não-estabilizável. Se um *pokemon* é algo invisível que motiva uma ação efetiva na realidade ambiente, podemos lembrar que as praças repletas de pessoas utilizando esse jogo parecem, ainda assim, esvaziadas de sociabilidade: direta ou indiretamente, trocas interpessoais (real ou midiatizada) que possam disparar processos subjetivos imprevistos continuam sendo subsumidas.

É claro que não se trata absolutamente de condenar a tecnologia, mas apenas de apontar os usos em que se filia à hegemônica sedução da imagem, à promessa de um visível perfeitamente estabilizável. Diversas obras de arte utilizam-se de meios tecnológicos para criar

181 Em termos deleuzianos, como já vimos, transformar percepção em perceptos, sentimentos em sensações, afecções em afectos cria um campo de desfazimento do corpo vivido, em direção ao "corpo-sem-órgãos", porque perceptos, sensações e afetos são "são independentes do estado daqueles que os experimentam, […] são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido"(DELEUZE, 1992: 213),

182 Se hardwares com captadores microperceptivos (como os mecanismos médicos de *biofeedback,* por exemplo) se sutilizarem ainda mais e se popularizarem no uso cotidiano, podemos dizer que diretamente proporcional às facilidades que trarão será a possibilidade de uma vigilância perfeitamente sutilizada, microperceptiva.

planos de opacidade, literais ou não, em relação à sedução hegemônica da imagem e do espetáculo. Por exemplo, podemos lembrar a obra de Eduardo Kac, *Teleporting an unknow state* (1996), constituída com um ambiente escuro numa galeria, onde plantara uma semente, junto a disparadores de luz ligados a um sistema de internet: esses disparadores estavam programados para serem ativados mediante comando de usuários que apontassem suas câmeras para o céu, sugerindo assim que a luz "doada" via internet serviria para germinar e fazer crescer artificialmente a planta. Metaforizando a distribuição dos recursos naturais, essa obra de Kac se vale da tecnologia num enquadramento em que ela é, inversamente, colocada a reboque da vida orgânica. Não predetermina, portanto, um efeito emulsificante de dominação da natureza, que no caso serviria para estabilizar a providência de luz e o processo de fotossíntese da planta. Ao contrário, essa providência de luz é enquadrada como uma responsabilidade coletiva, atrelando a manutenção da vida à colaboração dos "espectadores" da internet.

Essa obra de Eduardo Kac aponta para um plano emulsivo em que se embaralham as oposições tradicionais como artificial e natural: asseverando um sentido primordial em que talvez o artifício também possa ser visto como um fenômeno da natureza. Nesse sentido, destacando a questão perceptiva, podemos lembrar também de uma obra de Laurie Anderson, *Handphone Table* (1978), em que a artista utiliza o que se pode chamar de baixa tecnologia e cria uma mesa de madeira com alto-falantes embutidos e sensores, circundada por bancos. Seguindo instrução visual de como se posicionar, o público se senta e posta os cotovelos sobre os sensores localizados no tampo, enquanto as mãos coloca sobre os ouvidos. Os sensores ativam os auto-falantes sob a madeira e, por contato, os ossos dos braços, desfuncionalizados, se convertem em condutores auditivos. É o ato de tampar os ouvidos que possibilita a audição, o que pode metaforizar aquele plano trançado entre atividade e passividade da condição do espectador. Aqui podemos aventar uma expansão perceptiva em que o corpo se reconfigura num outro modo de percepção: as músicas tocadas pelos alto-falantes me chegam por meio de uma audição intracorporal, distinta da corriqueira percepção ambiente, à qual pode se misturar ainda o ranger das minhas articulações, por exemplo. Os ossos se tornam órgãos inespecíficos. E se, a princípio, parece haver um ponto privilegiado para atingir tal condição (o indicado pelo manual de instrução de uso da obra), o próprio corpo do público sendo inserido como condição de possibilidade para a experiência perceptiva indica que, ao cabo, não há ponto privilegiado, a não

ser o da habitação do corpo atravessado pelas energias do lugar atual e do momento presente. Nessa obra, também se penetra num plano emulsivo que embaralha a relação tradicional entre orgânico e artificial; numa geometria inversa à que encontramos na de Kac, aqui é o orgânico que parece necessário como complemento. Aponta-se, pois, para um estado em que o carnal parece se integrar ao artifício. De todo modo, não é o implante de um terceiro braço, é a expansão da percepção que vai além do aguçamento micro ou macroperceptivo, pela reconfiguração precária e transitória desse órgão que carregamos pendurados nos ombros, enlouquecendo momentaneamente o sistema funcional da anatomia estabilizada.

Como pretendemos ter mostrado ao longo dessa pesquisa, as obras de artes e as questões poéticas nas quais sua criação está imersa revelam, direta ou indiretamente, processos de aglutinação entre o perceptível (fase contínua da emulsão; efeito da superfície) e o imperceptível (fase dispersa; precipitação oblíqua). Tentamos enfatizar processos emulsivos que envolvem aglutinação não-estabilizável, na esteira do rio que serve de paradigma para a ideia de forma derivada de Warbug. Nas duas companhias teatrais abordadas, foram enfatizados aspectos poéticos que envolvem, a um só tempo, disjunção e vínculo, dispersão e aderência. Nesse entrecho, buscamos destacar os processos emulsivos em detrimento da possibilidade de estabilização emulsificante, de modo que tanto a criação pelo artista como a percepção pelo espectador se instauram naquele plano trançado de atividade e passividade. Dessa forma, o recurso à tecnologia ou a sua veemente recusa se equivalem, na medida em que a instituição formal da obra se determina como sintoma ou destino.

Nesse sentido, o escultor italiano Giuseppe PENONE considera:

> A meu ver, todos os elementos são fluidos. A própria pedra é fluida: uma montanha se desagrega, torna-se areia. É unicamente uma questão de tempo. É a curta duração de nossa existência que nos faz qualificar ‘duro’ ou ‘mole’ esse ou aquele material. O tempo desestabiliza esses critérios. A escultura baseia-se na aproximação de um elemento duro a um elemento maleável. (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2009: 51)

O aspecto trágico do encontro emulsivo está vinculado a essa percepção expandida de que os elementos são todos fluidos; tal aspecto trágico é inseparável da temporalidade, com o processo erosivo presente no destino de toda aproximação ou mistura precária; destino metamórfico, ou mais precisamente deformativo, como tratamos no primeiro capítulo. A carnalidade pode ser ressaltada (especialmente no teatro), porque pode evidenciar mais facilmente o gradiente de

forças que a atravessa. Penone nos mostra que não é só a carne que é muito tenra. Toda emulsão é precária, não importa se é constituída a partir de pedras, carne ou placas de silício. Como encontros determinados termodinamicamente, as emulsões se instauram e desfazem pela composição de diferença de forças e velocidades, razão pela qual é rechaçado aqui um "fora do tempo" que parece ser postulado pelas tentativas de perenizar qualquer encontro emulsivo dopando-o de emulsificantes. O sal que, do nosso ponto de vista, preserva a carne; de um ponto vista expandido, na verdade a infertiliza, ou melhor, a preserva na condição de corpo morto, cadáver. O mito da impermeabilidade e a fé nos fatores emulsificantes são sempre tentativas de neutralizar a desestabilização que o tempo acarreta. Ao contrário, entendemos que algumas obras são capazes de romper o tempo cronológico, o que não significa neutralizar a desestabilização da temporalidade. Esse rompimento seria antes a criação de um pequeno vórtice temporal, um tempo não-pulsado (aiônico), em que se possibilita instaurar um plano de consistência em que a desestabilização nos empurre para além do corpo vivido, para além das experiências de recepção das obras catalogadas pelos educativos dos museus.

Quando Penone considera que escultura é a confluência de um elemento duro a um elemento maleável (metal do formão e madeira, por exemplo), tendo destacado a "questão de tempo" que relativiza a nossa percepção das qualidades materiais, entendemos que se procede a uma afirmação trágica da precariedade temporal do plano emulsivo presente nas poéticas artísticas que tentamos caracterizar aqui. Em outras palavras, enfatizar que é "a curta duração de nossa existência que nos faz qualificar" as coisas como duras ou moles e, ao mesmo tempo, afirmar que a escultura tem por base a aproximação de um elemento duro a um mole significa localizar a criação artística num campo trágico. Faz dela uma afirmação trágica não na medida que em se afirma a relatividade da percepção fenomenológica (mole e duro), mas na medida em que se projeta livremente na transitoriedade do encontro, emulando a deformação (que, ao cabo, torna insuficiente, como vimos, o acento fenomenológico dos efeitos estabilizantes do corpo vivido). Assim, quando falamos de forma artística como sintoma ou destino, buscamos situar o processo de criação artística num plano de afirmação trágica: dessa maneira, a *poiética*, o processo de fabricação (*poïen*) artístico, consiste nessa elaboração imanente do precário, do transitório, do perecível.

Na poética do *Club Noir*, observamos a criação cênica enquadrada como associação entre elementos rígidos (planos de escuridão, imobilidade relativa) e elementos dinâmicos (planos vocais, sonoridades intensas marcando as descontinuidades etc). Quando opera a partir da rigidez que encontramos nas figuras imobilizadas hieraticamente no palco, como se se desintegrassem esmagadas entre as sombras, podemos pensar que o encenador Roberto Alvim faz um pouco como Zenão, o qual, para provar que a ideia de movimento era absurda, argumentava que a flecha que voa está imóvel em cada fracção de tempo: enfatiza fortemente o pressuposto de que é necessário um "arcabouço" (tal como queria Cézanne) para a sensação. No entanto, ao completar o procedimento emulsivo, associando tal arcabouço "imobilista" ao trabalho a partir do esteio topológico que estilhaça a espacialidade e com planos vocais se escavando vertiginosamente um de dentro do outro, o encenador, ao cabo, salienta o fluxo mutante, heraclítico, da sensação que não se estanca por mais que figure encarcerada pela rigidez do "arcabouço". A poética do Noir parece afirmar, portanto, que dentro do bloco rígido mora um vertiginoso vórtice de vozes. Nessa associação emulsiva, lembramos que o processo poético, ao traçar a analogia entre planos pictóricos e planos vocais, determina que a carnalidade da cena resulte sutilizada. É como se o aspecto carnal e pulsivo que se debate nos planos pictóricos fosse violentamente depurado, sublimado (ou até mesmo espiritualizado) ao serem transpostos nos planos vocais. No entanto, se for possível falar de espiritualização, seria apenas na possibilidade de conceber uma carne espiritualizada, transcendência na imanência. Considerando que a cena é espacialmente estilhaçada (esteio topológico) e as figuras aparecem esmagadas entre sombras, entendemos que um traço fundamental nessa poética seja uma espécie de carne musical, fruto do trabalho com os planos vocais.

O processo de emulsão entre tais elementos contrastantes (imobilidade e dinâmica) é substantivo para poética do *Club Noir* e resulta na "força represada", instaurada pela cessação do ver e pela imobilidade relativa, potencializando a dinâmica dos planos vocais. A opção reiterada pela forma obscurecida leva a perguntar se a depuração formal dessa poética não chega a tocar o apego fetichista da forma; o que faria a estética do apagamento (no sentido expandido que tentamos destacar) resultar apenas em "exercício de estilo" (em sentido restrito de repetição da forma obscurecida). O encenador retorque que se poderia dizer o mesmo da maioria das pinturas de Mondrian que são visualmente muito semelhantes, baseadas num vocabulário restrito.

Sabemos que a diferença crucial não se reduz ao plano molar, de modo que afirmamos que a potência da poética cênica do Club Noir deriva justamente de uma associação molecular entre determinados elementos rígidos e dinâmicos. De modo geral, essa poética se mostra bastante caudatária de certos ideais estéticos modernistas (especificidade formal, negatividade, oposição entre aceitação e recusa). Como interessa aqui principalmente a poética segundo a qual a criação se instaura e não tanto a análise isolada das peças, importaria observar apenas que – por estar muito baseada no trabalho vocal do ator (com destaque para a fulgurante Juliana Galdino mas também ao trabalho de outros atores brilhantes que trabalham com o grupo, como Marat Descartes, Frann Ferrareto, Renato Forner, Bruno Ribeiro, Ricardo Grasson, Caco Ciocler etc) –, quando tal poética materializa peças cujo elenco não tem essa mesma potência no trabalho vocal, o processo emulsivo dos elementos não se instaura de tão modo consistente. Em sendo os planos vocais o principal fator dinâmico, na sua deficiência, a emulsão entre rigidez e dinâmica algumas vezes não se realiza a contento; nesses casos, é possível questionar se a forma obscurecida se efetiva plenamente como um campo de negociação com o invisível.

Na poética da SRS, encontramos a criação orientada por uma noção de carnalidade que determina a concepção cênica de modo transversal, desde o corpo dos atores até a concepção espacial e cenográfica. Realizando processos emulsivos que mobilizam uma ampla gama de procedimentos, essa poética está baseada de modo substantivo na associação da clareza da evidência à certa opacidade enigmática. Entre os procedimentos, destacamos obliquidade, sobreposição, recorte, turbidez, encarnado, etc. Romeo Castellucci, por meio deles, cria em cada obra um plano emulsivo em que elementos evidentes se associam a elementos enigmáticos e, nessa associação, opera com uma "forma clássica" que mantém a necessidade do arcabouço, mas a essa necessidade se equivale um furor iconoclasta. A poética da SRS parece assim afirmar que o vórtice fluxista cedo ou tarde arrasta até o mais rígido e monumental dos blocos: é como se o arcabouço estruturasse o ídolo, digamos, e toda iconoclastia corresponde a uma iconofilia, pois precisa de ter ídolos para destruir. O arcabouço é instaurado como um ídolo, para em seguida ser maculado, corrompido, feito em pedaços. Mas em sendo ídolos destinados à destruição, não importa circunscrever a poética em uma forma predeterminada ou estilo, resultando que as obras sejam visualmente bastante distintas entre si.

Sem uma forma predeterminada, entendemos que a criação da SRS tem como pressuposto uma elaboração que parte, pois, da evidência do visível para reversamente atingir diferentes modos de deslegitimação dessa evidência, objetivando alcançar uma "terceira imagem", invisível, presente apenas na mente do espectador. Cabe questionar se essa poética – por estar baseada nessa estratégia de partir do espetáculo do visível para rompê-lo – em alguns casos não daria margem a um tipo de recepção deslumbrado, o qual ficaria não só na superfície da matéria, mas na superfície da sensação: como se o deslumbre diante da imagem, fetichizada pela exploração tecnológica do aparato cênico, pudesse impossibilitar a criação da "terceira imagem" (invisível). No entanto, foi possível entender que a poética do grupo de Cesena, de modo geral, não predetermina o espectador (pensado com destino e não horizonte da obra); ao contrário, faz as peças de diferentes maneiras implicá-lo pelo próprio ato de estar ali presente, olhando, segundo uma ênfase na reversibilidade entre passividade e atividade, enquadrada no que observamos em termos de um "estuário de olhares".

Considerando essas duas poéticas comparativamente, se antes observamos que, na emulsão visível-invisível, a fase contínua é sempre o visível e a dispersa o invisível, podemos afirmar que a poética do Noir tem por estratégia crucial partir da tentativa de afunilar, obliterar, apagar essa fase contínua para que obliquamente a fase dispersa se manifeste, enquanto a SRS tem por estratégia afirmar e levar às últimas consequências a fase contínua para que ela, ao cabo, revele suas rachaduras (disjunção), por onde o leite emulsivo do invisível venha à tona, sem possibilidade de estabilização.

Como vimos, baseado em Deleuze-Guatari, o crucial na estética não é "o desenvolvimento contínuo da forma" nem "a variação contínua da matéria", mas o gradiente de captação de forças que atravessam o material, resultando em determinada forma. Se entre a poética do *Club Noir* e a da *SRS* podemos observar essa radical diferença no que concerne ao material privilegiado, às estratégias de elaboração e às formas cênicas dos espetáculos, no que toca a questão da captação de forças é possível ressaltar que ambas se direcionam de modo substantivo a uma ruptura com o "tudo pela imagem", com o "princípio de visibilidade obrigatória", com a espetacularização como medida da estabilização emulsificante. Nesse sentido, ambos articulam a criação artística num plano em que se desfaz a noção de controle absoluto e intencionalidade por parte dos criadores. Nesse enquadramento, como vimos, o

espetador não é posto diante de algo que visa em primeira instância conduzir ou direcionar sua percepção, mas ao contrário é posto diante de algo que objetiva lançar cada um num plano trançado de atividade e passividade, em que sensações desconhecidas o atravessam e exigem dele complementação imaginária. Assim, tanto o grupo paulistano quanto o italiano operam, cada um a sua maneira, uma "luta com a sombra" e é possível dizer que, de modo geral, ambos operam em relação às mesmas questões do mundo contemporâneo em que até mesmo o tornar visível se encontra dopado, sobrecodificado, neutralizado em sua potência disjuntiva de manifestação do invisível, do imperceptível.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. “Sobre sujeto y objeto”. In: *Consignas*. Buenos Aires, Amorrortu, 1973.

_____; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giogio. “Aby Warburg e a ciência sem nome”. In *Revista Arte&Ensaios*, n. 19, 2009, p. 132-143.

_____. *O que é contemporâneo? e outros ensaios.* Chapecó: Argos, 2009

ALVIM, Roberto. “O desastre na escuridão (Apontamentos para a construção de uma Poética do Inominável)”. In *Revista Sala Preta*. V.10. 2010.

_____. “Dramáticas do Transumano”. *Revista Antro Positivo*, n. Zero, 2011.

_____. *Dramáticas do Transumano e outros escritos, seguidos de Pinokio*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2012.

_____. “Entrevista com Roberto Alvim”, por Marcus Groza. In *Revista Abate*, nº1, 2015, p. 138-157.

ANDREW, Knoll. *Fatias de guerra.* Arquivo pessoal do pesquisador.

ARGAN, G. C. “As fronteiras da arte” in *Revista Novos Estudo/CEBRAP*, n. 18, set., 1987.

_____. *Imagem e persuasão: Ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Linguagem e vida*. Org. J. Guinsburg, Silvia Fernandes Telesi (et al.). Sao Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus / O Teatro da Crueldade*. Lisboa: & etc, 1975.

_____. *Van Gogh: o suicidado da sociedade*. Rio de. Janeiro: José Olympio, 2003.

AQUILES, Marcio. “Romeo Castellucci monta encenação em salão de uma extinta siderúrgica”. *Folha de São Paulo*. 10 de setembro de 2012. (Disponível em

http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1151269-romeo-castellucci-monta-encenacao-em-salao-de-uma-extinta-siderurgica.shtml; acesso em março de 2017)

AUDINO, Antonio (org). *Corpi e visioni: Indizi sul teatro contemporâneo*. Rome: Artemide, 2008.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: *ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. "A retórica antiga: apostila". In *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAVCAR, Evgen. "A luz e o cego". In: NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos*. São Paulo: Globo, 2012.

BERGER, John. *Modos de Ver.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974

BELUSI, S. e ROMAGNOLLI, L. "Ambição da Originalidade – Entrevista com Roberto Alvim", *Horizonte em cena*, 2013. (Disponível em http://www.horizontedacena.com/a-ambicao-da-originalidade-entrevista-com-roberto-alvim-2/; acesso março de 2016.)

BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência.* Lisboa: Edições 70, 1988.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: A User's Guide.* New York: Zone Books 1997

CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp.* Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.

CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985.

CARLOS, Dione. *Sete*. *Dramaturgias do Front*. São Paulo: Editora Primata, 2017.

CASTELLUCCI, Claudia; CASTELLUCCI, Romeo. *Los peregrinos de la materia, Teoría y Praxis del teatro. Escritos de la Socìetas Raffaello Sanzio.* Madrid: Continta me tienes, 2013.

CASTELLUCCI, C; CASTELLUCCI, R; GUIDI, C; KELLEHER, J; RIDOUT, N. *The theatre of Socìetas Raffaello Sanzio.* New York: Roudlegde, 2007.

CASTELLUCCI, R.; VALENTINI, V.; MARRANCA, B.; HOUSE, J. (ed), "The Universal: The Simplest Place Possible", in *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 26, n. 2, 2004.

CASTELUCCI, Romeo. (2007b) "O Peregrino da Matéria", in *Revista Sala Preta*, v. 7, n1. São Paulo, Universidade de São Paulo: 2007

CASTELLUCCI, Romeo (2012). "Castellucci: escrementi, gnosi e cabala". In *Centro studi Giuseppe Federici*: 23 gennaio 2012 (Disponível em: http://www.centrostudifederici.org/castellucci-escrementi-gnosi-e-cabala/; acesso em fev. 2017)

CASTELLUCCI, Romeo (2015b). *Festival d'Automne: Les dix mots de Romeo Castellucci*, in *Le Monde*. 04.09.2015; Propos recueillis par Fabienne Darge. (disponível em: http://www.theatregaronne.com/sites/default/files/pdf/le_monde_les_10_mots_de_romeo.pdf; acesso em dez. 2016)

CASTELLUCCI, Romeo (2014a). "Gather and Burn". In *PAJ - A Journal of Performance Art*. (PAJ107). May 2014, Vol. 36, No. 2, Pages: 22-25

_____ (2014b). "Romeo Castellucci, la puissance d'une œuvre radicale". Entretien par Gwénola David. *La Terrasse*, n° 225. Publié le 28 octobre 2014 (Disponível em: http://www.journal-laterrasse.fr/32546/; acesso, maio 2017)

_____ (2016a). "Rencontre avec Romeo Castellucci: 'Pas de sucre dans mon théâtre'". Entretien par Aurélien Martinez. *Le Petit Bulletin*. Mardi, 19 Janvier 2016. (Disponível em: http://www.petit-bulletin.fr/lyon/theatre-danse-article-53253-Rencontre+avec+Romeo+Castellucci+++++Pas+de+sucre+dans+mon+theatre++.html)

_____(2016b). "L'Orestie: Puissance du mythe, langage du présage". Entretien par Jean-Louis Perrier pour le Festival d'Automne à Paris. Vendredi, 8 janvier 2016. (disponível em http://www.theatregaronne.com/sites/default/files/pdf/dossierpeda_cb.pdf; acesso out. 2017)

_____ (2015a). "L'art, c'est une condition pour penser". In *Inferno Magazine*. 25 juin 2015. (Disponível em https://inferno-magazine.com/2015/06/25/interview-romeo-castellucci-lart-cest-une-condition-pour-penser/; acesso out. 2017)

CARLSON, Marvin. Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

CAUX, Jacqueline. "Entretien avec Romeo Castellucci", in *Musica Falsa*, nº 13, hiver, 2000.

COELHO, Sérgio S.. "Club Noir monta peça perturbadora". *Folha de São Paulo*. 07 de dezembro de 2007. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0712200722.htm. Acesso em fev. 2016)

COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1997.

CROMBEZ, Thomas. "La transgression dans la 'Tragedia Endogonidia' de la Societas Raffaello Sanzio", in Œdipe Contemporain? Tragédie, tragique, politique. Bruxelles: Impressions nouvelle, 2007.

CURLEY, John J. "About Saturday Nigth", in Spotlight 04, April, 2008. Disponível em: http://kemperartmuseum.wustl.edu/files/spotlight4.08.pdf

DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas, SP: Papirus, 1991.

_____. *A lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs.* Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o Subjétil.* São Paulo*:* Edições Unesp, 1998.

_____. "Nous autres Grecs", In *Nos Grecs et leurs modernes*, CASSIN, Barbara (ed.) Paris: Seuil, 1992.

_____. *Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível (1979- 2004)*. Florianópolis: Editora UFSC, 2012.

DESCHAMPS, C. (1995). “L'intercorporalité chez Merleau-Ponty: Un concept-clé pour saisir la complexité du corps dans son rapport au monde”. In. *Revue de l'Association pour la Recherche Qualitative*, 14, 73-86.

DIB, Narahan. *O teatro experimental da Societas Raffaello Sanzio: percurso e linguagem. Da palavra-imagem ao corpo palavra*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

_____. *Image. Objet Beckett*. Paris: Centre Georges Pompidou, 2007

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

_____. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura.* Belo Horizonte: C/Arte: 2009.

_____. *A Pintura Encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34,1998.

DI MATTEO, Piersandra (org). *Toccare il reale. L’arte di Romeo Castellucci*. Napoli: Cronopio, 2015.

FERAL, Josette. “Performance and Theatricality”, in *Modern Drama*. New York, v. 25, n° 1, 1982.

FERRO, Sérgio. *Artes plásticas e trabalho livre. De Dürer a Velázquez*. São Paulo: Editora 34, 2015

FISCHER, Kysy Amarante. “O Butoh ou a perseguição do vazio”. In. *Revista Repertório*, Salvador, nº 21, p.50-57, 2013.

FISCHER-LICHTE (edit.). *The Dramatic touch of diference: theatre, own and foreing*. Tubingen: Narr, 1990.

_____. **"***Cultura as Performance***.** Theatre history as cultural history. Sem data. Disponível em www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/.../Actas/erika_def.pdf Acesso jun 2013

_____. "El Postmoderno? Continuacao ou fim do moderno?", in *Criterios*, La Habana,
n. 31, 1994.

_____. Realidade e Ficção no Teatro Contemporâneo. Revista Sala Preta, São Paulo, Universidade de São Paulo. v. 13, nº 2, 2013.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo, Huicitec: 1985.

FORJAZ, Cibele "À luz da linguagem – um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica". In *Revista Sala Preta*. Vol. 15, n. 2, 2015.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema. (Ditos e Escritos III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. "La folie, l'absence d'oeuvre", in *Dits et ecrits*, vol. I. Paris: Gallimard, 1994.

_____. *Histoire de la folie.*. Paris, Gallimard: 1972.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2002.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRANÇA, Alexandre. *"*O conceito de máscara heterotópica e do trágico objetal: uma reflexão inspirada na obra Peep Classic Ésquilo da companhia *Club Noir*". In *Revista Sala Preta*. v. 15, n.2, 2015.

FRANCO, Edgar. "Entrevista: Diana Domingues", in *Desenredos: Poéticas Visuais e Processos de Criação*, Edgar Franco (Org.), Goiânia: UFG/FAV FUNAPE, 2010.

FRIED, Michel. “Art and Objecthood”, in: BATTCOCK , Gregory (ed.). *Minimal Art: a Critical Anthology.* Nova York: E. P. Dutton, 1968.

GALDINO, Juliana. *“Os atores em tríptico (Impressões dos 10 atores da companhia CLUB NOIR acercado processo de construção do espetáculo)”.* In *Revista Sala Preta*. v. 10, 2010.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1993

GUIDI, Chiara; BOTTIROLI, Silvia. “To See To Believe. A conversation on listening”, in *Performance Research*, v. 15, n.3, 2010.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski, Meierhold e Cia.* São Paulo: Perspectiva, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. Lisboa: Guimarães Editores, 1985.

HESS, Thomas B. “De Kooning paints a picture”, in Art News, Nov. 2012. Disponível em http://www.artnews.com/2012/11/12/de-kooning-paints-a-picture/

HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

KLEIST, Heinrich von. *Sobre o Teatro de Marionetes*. Trad. de Ianchelli Ghinzberg. Sem data Disponível em http://pontocinza.files.wordpress.com/2008/03/heinrich-von-kleist-sobre-o-teatro-demarionetes.pdf. Acesso em jun 2016.

LAUB, Michel. “O Radical. Como Roberto Alvim faz teatro”. In *Revista Piauí*. Nº 98. São Paulo: 2014

LEIBNIZ, G. W. *Essais de Théodicée*. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

LEPREVOST, Luis Felipe. *Hieronymus nas masmorras*. Arquivo pessoal do pesquisador.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente.* São Paulo, Siciliano, 1989

LIPPARD, Lucy. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Ediciones Akal, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo.* Barueri: Manole, *2005*.

LISTA, Giovanni. *Arte Povera*. Milan: 5 continents, 2006.

LYOTARD, Jean-Francois. “La dent, la paume”, in *Des dispositifs pulsionnels.* Paris : Union Generale, 1973.

MANTELLO EK; COLAFÊMINA, JF. “Reabilitação Vestibular no Tratamento da Cinetose”. In. Arquivos Internacionais de Otorrinolaringologia, 2005, vol. 9, ed. 2. Disponível em http://www.internationalarchivesent.org/additional/acervo_port.asp?id=319. Acesso fev. 2016

MELÃO, Gabriela. “Fantasmagoria e iluminação”, 12 de dezembro 2015. Disponível em http://teatrojornal.com.br/2015/12/fantasmagoria-e-iluminacao/ Acesso julho de 2016.

_____. “Teatro Inaugural”, *in Revista Sala Preta*. v.10, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A dúvida de Cézanne.* São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os Pensadores).

_____. *Fenomenologia da percepção.* São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____.*O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015

_____. *Imagem, ícone, economia. As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2013

MOSTAÇO, Edelcio . “Castelluci e o Juízo de Deus”. *Questão de Crítica,* v. 7, 2013.

NASCIMENTO, Luis F. S. “Pintar o vazio: Sartre e o rosto de Giacometti”. In *Rapsódia*, v. 7, p. 87-99, 2013

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986

PALMERI, Daniela. *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporâneo. Las orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.

PAPALEXIOU, Eleni. "The Body as Dramatic Material in the Theatre of Romeo Castellucci", in *Utopia and Critical Thinking in Creative Process*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2012

PAPIN, Aline. *L'acteur survivra t-il ? Ou comment travailler pour Romeo Castellucci?* Monografia (Haute École de Théâtre de Suisse Romande), Suiça, 2009. Disponível em: http://www.hetsr.ch/upload/file/C_Papin_Aline_rech_04_09.pdf. Acesso em: jun. 2016.

PARENTE, André (org.). *Imagem-Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PATSALIDIS, SAVAS; SAKELLARIDOU, Elizabeth (ed.). *(Dis)Placing Classical Greek Theatre*. Thessaloniki: University Studio Press, 1999.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o* castelo da pureza. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PELBART, Peter Pál. "O tempo não-reconciliado", in *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*, Éric Alliez (org). São Paulo: Editora 34, 2000.

PERRIER, Jean-Louis. *Ces années Castellucci (1997-2014)*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2014

_____. "Romeo Castellucci: Je n'ai plus assez de temps pour réfléchir", in *Le Monde*, supplément Festival d'Automne, septembre, 2003.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea.* Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

PICCOLO, Livia. *No interior da Palavra: Reflexões sobre voz, som e silêncio a partir da Cia. Club Noir*. Dissertação de Mestrado em Artes. Universidade de São Paulo: 2013

PITOZZI, Enrico. *Itinera: trajectoires de la forme*. Arles: Actes Sud, 2008.

_____. "*À Beira das Imagens: O cérebro como tela de Projeção. Entrevista concedida por Romeo Castellucci a Enrico Pitozzi*". *Revista Cena*, nº 8 UFRGS, 2010.

PIRILLO, Antonino. "Conversando con Romeo Castellucci", disponível em: http://www.cultureteatrali.org/focus-on/607-conversando-con-romeo-castellucci.html. Acesso jun 2016.

RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.

_____. "'O Quarto' é experimentação bela e radical com obra de Pinter". In *Folha de São Paulo*, 28 de novembro de 2008.

_____. *"Tríptico indica com vigor os caminhos futuros do teatro",* In *Revista Sala Preta*. v. 10, 2010.

REIS, Luiz Felipe. "Diretor Romeo Castellucci usa uma piscina como metáfora da sociedade", in Jornal O Globo, 05/09/2012 (disponível em **https://oglobo.globo.com/cultura/diretor-romeo-castellucci-usa-uma-piscina-como-metafora-da-sociedade-5996413#ixzz57NnjByzF**; acesso em fev. 2017)

RIOS, Jefferson Del. "Projeto estético ainda privilegia apenas o exercício de estilo" *Estado de São Paulo,* 26 de Julho de 2010. (Disponível em: http://m.estadao.com.br/noticias/impresso,mobile,585987.htm; acesso em abril de 2016)

RIDOUT, Nicolas. "Tragedy at Home: Societas Raffaello Sanzio", in *Laban PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 27, n. 3, 2005

ROSENBERG, Harold. "Os action painters norte-americanos", in LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura. Textos essenciais*. Vol. 14. São Paulo: Editora 34, 2014.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenacão teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SACCO, Daniela, "Dimensioni del diafano, ovvero il negativo della tragedia", in *Ateatro, webzine di cultura teatrale,* 2017. (Disponível em:

http://www.ateatro.it/webzine/2017/06/04/dimensioni-del-diafano/; acesso em set. de 2017)

SACK, Daniel. “On losing one's voice: Two Performances from Romeo Castellucci's e la volpe disse al corvo”. *University of Massachusetts Amherst*. Winter, 2014. (Disponível em: https://works.bepress.com/daniel_sack/7/; acesso out. 2017)

SANTOS, Laymert G. dos. “Castellucci: iconoclastia-iconolatria”. In Sala Preta, v. 14, nº 2, 2014, p. 56-71.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

SEMENOWICZ, Dorota. *The Theatre of Romeo Castellucci and Socìetas Raffaello Sanzio*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

SHIFF, Richard. “Willem de Kooning: Same Change.” in PAINTER, K. and CROW, T (edit.). *Late Thoughts: Reflections on Artists and Composers at Work*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2006.

SHKLOVSKY, Victor. *“Art as Technique”, in David Lodge (ed.),* Modern Criticism and Theory: A Reader. London: Longmans, 1988.

SYLVESTER, David. “Flesh Was the Reason,” in MARLA, Prather (edit.). *Willem de Kooning: Paintings*, . New Haven: Yale University Press, 1994.

SYLVESTER, David. *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TACKELS, Bruno. *Les Castellucci (écrivains de plateau I)*. Besançon: Solitaires intempestifs, 2005

TOSCANO, Antônio Rogério. *“*TRÍPTICO: Richard Maxwell + Roberto Alvim + milênios”. In *Revista Sala Preta*. v. 10, 2010.

THÉÂTRE VIDY-LAUSANNE. “Romeo Castelucci: Go Down, Moses. Dossier de Presse”, 2014. Disponível em *http://www.vidy.ch/sites/default/files/field_spectacle_file/dpgodownmoses_0.pdf*. Acesso jul. 2016.

TEMPO FESTIVAL: “‘Comunicação a uma Academia’ - O Minimalismo do Macaco”. Rio de Janeiro, 2010. (Disponível em http://tempofestival.com.br/instantaneo/comunicacao-a-uma-academia-o-minimalismo-do-macaco/ Acesso mar. De 2016.)

TZARA, Tristan. “Manifesto de senhor antipirina”. In: TELES, G. M. *Vanguarda européia e*

modernismo brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1985.

VAUDAY, Patrick. *La Peinture et l'Image: Y a-t-il une peinture sans image?* Nantes: Pleins feux, 2002.

VERNANT, J; NAQUET, V. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da Alma Selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naif, 2002.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes: 2000.