

PERIÓDICO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

INSTITUTO DE ARTES | DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Conexões

À BEIRA DAS IMAGENS: O CÉREBRO COMO TELA DE PROJEÇÃO¹

Entrevista concedida por Romeo Castellucci² a Enrico Pitozzi³.

Tradução de Marta Isaacsson⁴

¹ Entrevista gentilmente cedida, com o consentimento do entrevistado, por Enrico Pitozzi à Revista Cena. Tem-se aqui o privilégio de descortinar os fatores envolvidos no processo de criação de um dos renomados encenadores contemporâneos.

² Encenador italiano (1960), membro fundador da célebre Societas Raffaello Sanzio.

³ Pesquisador das artes performáticas e novas tecnologias, professor do Departamento de Música e Espetáculo da Universidade de Bologna; co-autor da obra Itinera. Trajectoires de la forme Tragedia Endogonia, Actes Sud, 2008.

⁴ Mestre e Doutora em Estudos Teatrais (Paris III), professora do Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

Enrico Pitozzi - *Inicialmente, gostaria de abordar o processo de composição desenvolvido no último ciclo de suas produções Tragedia Endogonidia (2002-2004) e Divina Commedia (2008). Esse ciclo envolveu o emprego de materiais muito distintos, demandando então uma lógica particular na montagem. Você poderia falar a esse propósito?*

Romeo Castellucci - A montagem é uma parte essencial da concepção de um trabalho, em todos os níveis, desde as fases de sua preparação até a sua apresentação ao público. A montagem é uma forma de tensão subterrânea que permanece perceptível. Neste aspecto, devo mencionar o trabalho realizado nos cadernos de direção. Na verdade, naquele momento, há uma primeira forma de seleção. Quando falamos de montagem, estamos falando de organizar uma estrutura e essa palavra irá voltar várias vezes no decorrer de nossa conversa. Parte-se sempre de uma massa, de um número e de uma quantidade de imagens que, por razões diversas, atravessaram minha sensibilidade, algo que retorna, a todo instante, dentro das minhas sensações, em meu sistema nervoso. Na primeira fase do trabalho, fico parecendo um objeto transparente que se deixa atravessar por materiais heterogêneos e sensações. Eu sou uma máquina que não escreve, mas *transcreve*. Não basta a gente se colocar no modo de invenção: é preciso se colocar no modo de escuta, estar o mais aberto possível.

É preciso observar a natureza dos eventos que ocorrem nesse atravessamento: refiro-me à qualidade da partícula (ou à particularidade) de uma luz, às reverberações de um som ou de um movimento, ao mundo material e, em geral, às superfícies por onde as coisas nos atingem. É um trabalho que se desenvolve, predominantemente, na superfície. Todos estes elementos são registrados nos cadernos de direção e vão formar um material incandescente e caótico. Não há ainda uma atitude crítica de comparação dos materiais. Trata-se muito mais de um processo de transcrição daquilo que já existe em algum lugar e que é evocado aqui.

Quando o livro está cheio, no sentido literal de quantidade – a tarefa seguinte consiste em ler e reler as notas, para dar uma lógica, mas não um sentido crítico. O objetivo é o seguinte: na releitura dos cadernos, reconhecer aquilo

que emerge, um certo ritmo. Cada passagem desses livros tem uma duração, uma densidade particular. Sobre esta pulsação, sinto ter que parar porque há algo lá que me diz respeito. Em seguida, quando emergem os elos entre os elementos - como uma eletrólise que se dá em nível profundo – se estabelecem os nós. Linhas invisíveis conectam esses nós. É como se estivéssemos diante de uma situação em que alguns nós estão muito bem descritos, mas os seus laços são ignorados, não são desenhados. É interessante observar como a passagem invisível de um nó a outro se torna imagem. Se é verdade que as notas surgem de uma substância flagrante, também é verdade que o que as faz emergir – a força que as faz destacar do fundo – é algo completamente invisível e intangível. Instaure-se aqui uma relação entre matéria e antimatéria, entre elas passa uma corrente. Procura-se então traçar essas linhas, desenhar essas constelações.

E. P. - *De forma a entrar gradualmente nos temas relativos à Tragedia Endogonidia – antes de avançar para a Divina Commedia – você poderia, de forma breve, definir as características deste ciclo de obras?*

R. C. - No ciclo da *Tragedia Endogonidia*, a estrutura dramática reproduz o exoesqueleto da tragédia ática. *Endogonidia* é uma palavra emprestada do vocabulário da microbiologia. Refere-se aos seres hermafroditas que, possuindo as glândulas de reprodução masculina e feminina, são aptos a se reproduzir infinitamente, em um projeto concreto de imortalidade, sem a necessidade de um parceiro. Esta é a lógica do sistema endócrino. O preço que esses seres têm que pagar é a divisão e separação contínua de si mesmos. A palavra “endogonidia” é a antítese exata da palavra “tragédia”: essa pressupõe a destruição inevitável daquele que enfrenta a esplêndida solidão do herói, que tem por horizonte temporal sua própria morte. A *Tragedia Endogonidia*, portanto, coloca em questão a própria ideia de teatro, cujo nome evoca um mecanismo de crescimento e reprodução genital autônoma, própria de alguns seres vivos. Quanto à tragédia ática, sua diferença mais evidente é a ausência do coro. A função do coro era explicar os fatos, comentá-los, julgá-los. Ele resultava de um objetivo moral e educacional. Em *Tragedia Endogonidia*, há somente os fatos, atos sem coro.

As partes da tragédia ática em que o coro não intervinha eram denominados de “episódios” e a parte na qual o coro meditava sobre as consequências da ação, antes de deixar a cena, eram chamados “êxodos”, tal qual nos ensina Aristóteles na Poética. O episódio, como o próprio nome sugere, renuncia à coerência e à totalidade da obra para se colocar fora da narrativa. O episódio não tem o compromisso de veicular uma mensagem e comunica o mínimo possível. Sem a tentativa de se fazer compreender pelo coro, o episódio representa, com sua ação nua, uma relação direta com o espectador, é uma espécie de questionamento. No entanto, o espectador fica impressionado com a precisão do que se coloca diante de seu olhar, como se estivesse diante de uma bela equação matemática. Assim, podemos dizer que estamos – enquanto espectador – em face a um enigma oferecido em todo o seu esplendor. Para sintetizar ao máximo, poderia-se definir a tragédia como a arte do anônimo: anônimo, porque contém o “nós” de toda a comunidade que ela tem o poder de formar instantaneamente (inexplicavelmente) em torno de sua imagem.

“Episódio” é a palavra usada para distinguir as diferentes fases da *Tragedia Endogonidia*. A proposta da ideia que estrutura esse conjunto é realmente a de um trabalho em andamento. A *Tragedia Endogonidia* não é composta por vários espetáculos, mas também não é um único grande espetáculo. A história de *Tragedia Endogonidia* ocorreu progressivamente, durante cerca de três anos (2002-2004) em vários episódios, envolvendo dez cidades, onde foi apresentado um episódio em cada uma. O título de cada episódio é definido pelo nome inicial de cada cidade, seguido de um número correspondente à sequência de eventos: C. #01 para *Cesena*, A. #02 para *Avignon*, B. #03 para *Berlin*, etc. Cada episódio é independente e possui um final, porque a finalidade da *Tragedia Endogonidia* não é o resultado final, mas as passagens, que são os atos realizados de uma transformação do presente. O sentido não está na “direção daquilo que se acontecerá”, mas está no coração daquilo “que se produz”.

E. P. - Falamos sobre o poder das imagens. Há, em minha opinião, uma imagem visual, mas também uma imagem sonora que articula os dois ciclos de trabalho. Sua peculiaridade é fazer emergir, o seu tempo é o da

impermanência. A primeira parte de B. #03 em Berlim (2003) de Tragedia Endogonidia se mostra dessa forma. Você pode esclarecer isso?

R. C. - Para o trabalho sobre o episódio de Berlim, o véu em PVC tem por função mesclar a imagem e seu fundo; tornando-os intercambiáveis, tornando o fundo uma imagem e vice-versa. Isso se refere à qualidade intermitente das imagens que eu mencionei anteriormente. Algo *aparece*, mas isso se faz durante seu desaparecimento, nos revelando algo que já não é uma imagem, mas uma sensação. Através de matéria, luzes, som e do uso do PVC que promovem o fluído de onde nada pode ser visto, compõe-se um impedimento. E esse impedimento se torna uma forma imediata de interrogatório ao olhar. Fala-se de uma imagem tangível, como se, sob o olhar, estivesse congelada. A imagem, na realidade, desaparece: não se trata nunca de um objeto a ser mostrado, dissolvendo-se em uma trajetória invisível da qual acabo de mencionar. Talvez seja algo que se possa definir entre duas imagens. Em uma montagem, há sempre pelo menos duas, a imagem e a seguinte; a terceira é aquela que falta, que invoca a presença do espectador. Por esta razão, o espectador é a chave para cada trabalho. De toda maneira, em relação à primeira parte de Berlim, este impedimento da visão que é obtido, através do trabalho sobre as bordas da imagem, a faz vibrar.

Na etapa da montagem, realizamos um trabalho de sobreposição e não de contraponto, como frequentemente ocorre em relação ao som concebido por Scott Gibbons (artista sonoro de Chicago, pesquisador da dimensão biológica do som), que por sua vez, era dilatado, embaçado por pequenos detalhes. Nesta sequência, não se previu fronteiras delineadas para a relação entre som e imagem, é como se um contivesse o outro, se derramasse no outro, sem a possibilidade de identificar o ponto de junção. A cena se torna uma espécie de figura geométrica paradoxal, como a escadaria de Maurits Cornelis Escher. Isso ocorre porque os dois elementos – visuais e sonoros – pulsam, e, neste caso específico, o fazem na mesma velocidade.



Figuras 01 e 02 - Societas Raffaello Sanzio, *B. #03 Berlin*, 2003, fotografias de Luca del Pia.

E. P. - *Considero esta reflexão muito importante: ver e ouvir são, na verdade, um entrever e um intraescutar. Esta precisão, inerente às relações entre diferentes elementos, me leva a introduzir a questão da forma; mais exatamente, a relação entre forma e matéria. Do meu ponto de vista, a forma é algo que emerge de uma série de tensões compostas para, em primeiro lugar, fazer do palco um campo magnético. Você poderia comentar esse aspecto?*

R. C. - Para abordar esse aspecto, é necessário retornar ao livro de notas, porque é ali que começamos a determinar as primeiras formas. A forma é, acima de tudo, algo que não pode ser inventado. 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 só pode ser entendida apenas em um determinado tempo, é algo que se refere à precisão. O desafio é conseguir cristalizá-la por um momento para defini-la, e, em seguida, inscrevê-la em uma outra forma de maiores proporções, aquela de um espetáculo. 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 encontrarse no interior de uma forma. Há então uma tensão permanente entre intensidade e forma.

E. P. - *Atravessamos aqui uma série de questões que colocam em jogo o papel e mesmo o estatuto do ator. Pode-se falar de uma passagem do personagem à figura. Nesta situação, poderíamos falar de figuras da Tragedia Endogonia, assim como da Commedia – quem sabe – como formas atravessadas pelas intensidades?*

R. C. - A figura traz consigo o legado do personagem, mas a figura ultrapassa a dimensão psicológica ou o caráter, ela guarda muito mais uma função do que um personagem. São os mestres de obra, são os atores fracionários. São máquinas do espírito, porque são dotadas de um corpo – alguns menos densos e menos substanciais – para exercer o cargo. São energia neutra, sinapses, conexões que cruzam o espaço deixando rastros. Ou seja: eles se movimentam, se conectam exatamente onde as imagens parecem se cristalizar como em um sonho congelado. Seus gestos são uma espécie de apelo às armas, silenciosos e imanentes. Eles parecem funcionar em um segundo mundo, que se encontra encerrado no primeiro, porque aqui – no primeiro, no nosso – não há possibilidade. Em razão dessas características, passamos do personagem à figura. Aqui uma figura pode ser um objeto ou um animal. Os elementos mais inofensivos podem ser figuras potentes do ponto de vista cênico. Trabalhar com a intensidade e com as forças, significa, portanto, convocar a forma, colocá-la em ressonância, em uma vibração que a torna viva.



Figura 03 - Societas Raffaello Sanzio, *A.#02 Avignon*, 2002, fotografia de Luca del Pia.

Figura 04 - Societas Raffaello Sanzio, *C.#11 Cesena*, 2004, fotografia de Raoul Gilibert.

E. P. - *Este aspecto também se refere à relação entre a figura, seu gesto e a noção de espaço, a definição de um volume.*

R. C. - Inicialmente, o gesto da figura se desenvolve, no tempo e no espaço, entre dois pontos. O gesto sobre o qual eu trabalho é uma forma. O gesto inaugura um problema de caráter formal. Os gestos das figuras são muitas vezes desnudados, gestos que não remetem a nenhum outro referencial, mas somente à trajetória entre dois pontos que traçam no ar. Essa trajetória é parte de uma geografia que se estende a outras situações; o mesmo pequeno gesto se propaga.

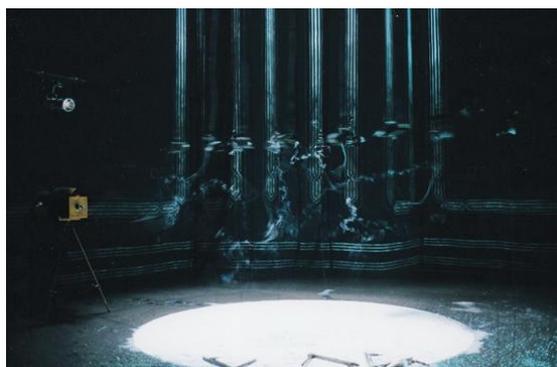
Nossa tarefa é compor uma geometria espacial que, naturalmente, é um espaço mental que se concretizará no cérebro do espectador. Por outro lado, é através do gesto que se cria o volume, como uma perspectiva, que pode ser uma perspectiva vertiginosa ou em duas dimensões. Caracterizar uma cena não significa, finalmente, uma construção espacial? Ora, aquilo que intervém de forma eficaz sobre o corpo e a mente do espectador é o volume e sua capacidade de limitação. O volume se deixa penetrar em todos os sentidos, se deixa imaginar. O volume também não é um objeto a ser entregue. O volume de um espaço teatral é uma promessa, um potencial de ar que turbilhona como uma chama ao redor do gesto. O volume não é ainda arquitetura: é a quantidade de ar de um quadro humano. O caminho de um corpo dentro de um espaço que não existe – especificamente o teatro – abre um realismo radical que se torna interior para a improvisação. Eu poderia até mesmo identificar um exemplo que, em princípio, parece contradizer esta afirmação: *Câmara de C. #11 Cesena* (2004). Todavia, esta “câmara” é uma armadilha. Uma cenografia assim codificada e narrativa é uma armadilha: desta imagem deve partir o turbilhão que se abre sobre o negro indistinto, sobre o abismo. O *Purgatório*, na *Commedia*, é também uma estrutura-armadilha deste tipo. A porta do quarto não abre apenas para o exterior, mas sobre o abismo. Assim, o verdadeiro volume ao qual a arquitetura da sala faz alusão é aquele das trevas, que por sua vez, refere-se a uma queda vertiginosa, como acontece com o vento que o acompanha.



Figura 05 - Societas Raffaello Sanzio, C. #11 Cesena, 2004, fotografia de Raoul Gilibert.

E. P. - *Estas duas dimensões, gesto e volume, dizem também respeito à questão do tempo. Mostrar o tempo como uma forma de manifestação da presença da figura no espaço da cena. Você poderia se ater sobre a dimensão temporal da cena?*

R. C. - A dimensão temporal é essencial para a cena. Entrar em cena, para o ator, significa fazer isso a partir da quinta parede do tempo, isto significa penetrar em uma densidade temporal fora do mundo. Por outro lado, o cruzamento das dimensões visuais e sonoras de uma obra se compõe como um ovo e desenha um tempo privado e íntimo para cada espectador. O tempo é, portanto, a última substância sobre a qual é necessário se concentrar. A cena sempre muda o tempo e sua percepção. Neste sentido, a colaboração com Scott Gibbons é fundamental. Através do som e da composição da imagem, o tempo pode inaugurar uma nova realidade, uma forma possível. O teatro não participa do tempo da realidade; ele é obviamente um lugar paralelo. O teatro deve, porém, produzir o real e o real está, por sua vez, mergulhado no tempo, é feito de tempo. Tentamos compreender esse tempo, acolhê-lo e torná-lo perceptível. O teatro suplanta a realidade, suspende suas leis, a substitui.



Figuras 06 e 07 - Societas Raffaello Sanzio, *M.#10 Marseille*, 2004, fotografias de Luca del Pia.

E. P. - *Anteriormente, quando falava da imagem, você mencionou toda uma gama de variações de luz: as transparências, a translucência, a sombra. A reflexão sobre o volume me leva a fazer uma pergunta sobre o quarto de ouro de C. #01 Cesena (2002) e de A. #02 Avignon (2002), da Tragedia Endogonidia. Você poderia me falar sobre eles?*

R. C. - O quarto de ouro tem, é claro, uma referência metafísica. Trata-se de uma ideia do espaço bizantino. Uma ideia monárquica de arquitetura. Aqui as combinações são infinitas, porque qualquer objeto – e isto aplica-se mesmo ao mármore da sala Br. #04 em Bruxelas (2003) – colocados em um volume deste tipo, assume significação, cada vez, diferente. O quarto de ouro, por sua vez, é uma forma. O recurso extraordinário de ouro, além das implicações iconográficas, é seu potencial reflexivo, com características perceptíveis extraordinárias que anulam o espaço. Sendo muito profundo, dependendo da qualidade de intervenção da luz, temos a oportunidade de obter dois resultados diametralmente opostos: de um lado, a percepção de um espaço totalmente plano, de outro, mudando a posição dos corpos luminosos, se obtém um espaço infinito do ponto de vista perceptivo. O ouro tem também a possibilidade de anular as arestas. Mas a sala de ouro não é uma sala de espelhos, porque o ouro é opaco, incendeia o ar que contém, coloca-o em vibração. Quando você vê a imagem de um objeto colocado sobre um corpo aquecido, você vê um elemento vibrátil, de contorno indefinido. O mesmo acontece na sala de ouro. Ela transforma o objeto contido no ícone, circunscrevendo o espaço a sua volta, de forma que o observador é seduzido

pelo mundo a que assiste. Este efeito de imersão, é claro, vale para o espectador. De forma mais ampla, devo dizer que todos os espetáculos são potencialmente quartos de ouro, se examinados de acordo com seu poder de atração.



Figura 08 - Societas Raffaello Sanzio, *C.#01 Cesena*, 2002, fotografia de Luca del Pia.



Figura 09 - Societas Raffaello Sanzio, *A.#02 Avignon*, 2002, fotografia de Luca del Pia.



Figura 10 - Societas Raffaello Sanzio, *Br.#04 Bruxelles*, 2003, fotografia de Luca del Pia.

E. P. - *Você falou sobre o quarto de ouro, mas também citou um outro volume, o quarto de mármore de BR. #04 Bruxelas, que possui, todavia, uma característica diferente daquela da sala de ouro. Sua qualidade perceptiva é diferente. O que você poderia falar a respeito disso?*

R. C. - *Exatamente. Nesse caso, trata-se mesmo de um volume, mas um volumediferente. Se a característica da sala de ouro é incendiar as figuras contidas, na sala de mármore, a qualidade da matéria age em direção oposta, as figuras ali contidas se esfriam. Porém, em ambos os casos, é como se as figuras propagassem o mesmo volume que, em última análise, é um lugar mental.*

E. P. - *Há também o contraponto do som, que enfatiza as características que você mencionou. De um lado, no interior da sala de ouro, o som concebido por Scott Gibbons acompanha o incendiar das figuras, enquanto, de outro lado, a sala de mármore encontra-se mergulhada em um silêncio ensurdecedor.*

R. C. - *Há também um outro importante elemento que ajuda a delinear a forma de presença: é luz. Em alguns casos, é usada para esconder a figura, em outros momentos, para confundí-la. A superfície dos volumes propaga, além disso, certos tipos e qualidades de luz. Na sala de ouro, para voltar aos exemplos que temos discutido, utilizamos lâmpadas incandescentes, enquanto*

na sala de mármore a luz usada foi quase que exclusivamente de néon. Uma luz que aquece ou esfria, que acende ou apaga, não havendo nenhum momento de transição. Uma luz drástica, que anula as sombras, assim como o ouro. Através de duas tecnologias diferentes, o efeito era muito semelhante. Perder as sombras significa ter o mármore como um pedestal, destacando a figura contra o fundo vazio; da mesma forma, o ouro que inflama a figura com o fluxo de lava, enquadrando-a em uma *perspectiva inversa*. Isso quer dizer que as superfícies, luzes, sombras (ou a falta delas) são formas de presença.

E. P. - *Isso me leva a refletir sobre o conceito de presença. Sob este aspecto, você falou de presenças objetivas. Se as figuras são presenças objetivas, no panorama geral da Tragedia Endogonidia também se delineou uma geografia de figuras intermediárias. Dentro dessa ideia, me refiro às espectrografias feitas por Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti. Assim, por um lado, as figurações, como eu as chamaria, são variantes internas da presença objetiva, por outro lado, as espectrografias são variações externas dela.*

R. C. - No teatro, é preciso se concentrar sobre as presenças objetivas e eliminar as outras, aquelas que são subjetivas e biográficas. Essas últimas não funcionam. Aqui retornamos à questão da passagem da noção de personagem àquela de figura. As presenças objetivas devem ser figuras que nos atravessam, continuamente, e aquelas da *Tragédia* são mesmo figuras combinadas. Desta forma, se pelo termo figurações você se refere a uma contínua transformação interna das figuras, eu acho correto. Ao observar todas as presenças que atravessam o palco, a partir de suas entradas e saídas (porque uma luz entra e sai do palco como um ator), das primeiras figuras que aparecem até as últimas, como por exemplo as figuras geométricas de M. #10 Marseille (2004), posso afirmar que se trata do mesmo percurso de algumas figuras. Mais precisamente, no interior deste “atlas” de figuras, há ligações específicas, transformações de uma mesma figura que se torna outra em um cone ótico que se distancia vertiginosamente da matriz inicial. São as mesmas formas que retornam com diferenças e semelhanças. Ou, contrariamente, algumas figuras são ramificações de uma mesma figura fundamental. A ramificação constante das imagens é, talvez, essa figuração da qual você fala.

Os espectrógrafos desempenham um papel posterior em relação as mesmas figuras. É como se fosse uma emanção radial, um plasma visível em torno do corpo. Ou, talvez, a imagem mesmo dos lobos do cérebro: palácio da mente e última placa de cada imagem.

Em BN. #05 Bergen (2003), há uma sequência em que a figura é colocada no centro do palco como na pintura renascentista, neste caso específico trata-se de uma criança imóvel. Diante de sua cabeça está disposta uma tela que recebe as espectrografias. Essas constituem uma expansão do que se passa na cabeça da criança, fazendo com que o olho do espectador caia neste magma disforme. De maneira semelhante, quando entra em cena a figura com o chapéu vermelho e com o fio incandescente – usado para tocar a orelha da criança – seu aparelho auditivo é transformado em imagem. Cérebro e audição são projeções, expansões. Eles são como um desenho explodido no qual se vê as diversas partes que se soltam.



Figuras 11 e 12 - Societas Raffaello Sanzio, *M.#10 Marseille*, 2004, fotografias de Luca del Pia (espectrografias de Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti).

E. P. - *Refletindo sobre os aspectos que examinamos, sou inclinado a definir o teatro como o lugar do irrepresentável. Tua aproximação de Dante – para vir à Divina Comédia – aponta para este princípio. Você poderia falar e indicar fatores que promoveram esse encontro?*

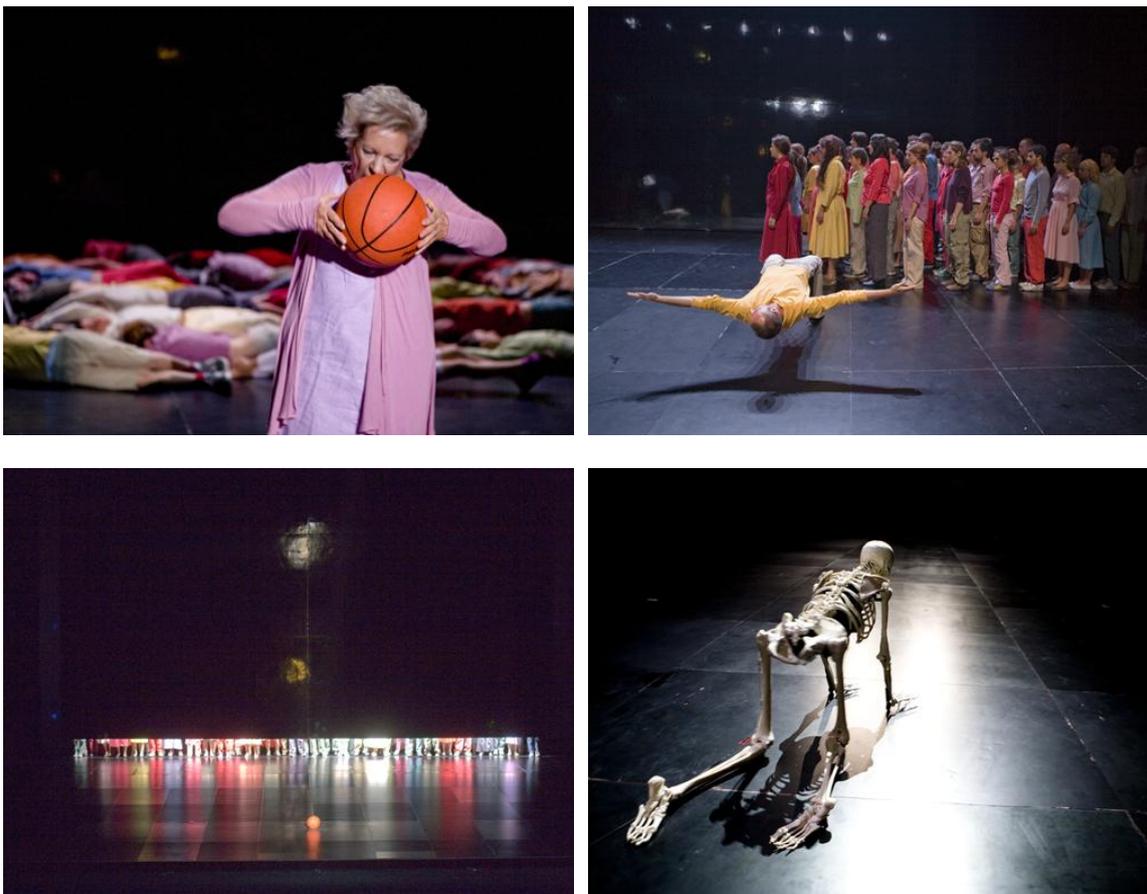
R. C. - Dante queria imaginar para além – o irrepresentável por definição, assim, eu imaginei a *Divina Commedia*, como significa a obra para mim, como algo impossível de alcançar. O peso desta iniciativa me colocou, inicialmente, na posição retórica do encalhe, mas que é vencido no avançar, pois não há mais nada a perder. É, então, quando algo se torna possível. A falta de espaço de manobra se torna garantia de liberdade. Além disso, a *Divina Commedia* é uma obra de concepção imaginária pura. Ali, o artista possui uma posição de total e nova responsabilidade no seio da comunidade que vive. Sua arte desloca peças do mundo, julga e se redime, afirma e faz. Quando eu estava na escola, a *Divina Comédia* era para mim um livro de terror. Esse livro me trazia a fibra profunda de onde se originam a tortura, a dor, o pânico. Mesmo as almas no Paraíso me pareciam puras peças da engrenagem divina, fundidas em uma distância sideral, desinteressadas aos viventes, à nossa vida e à minha vida. No entanto, havia também uma inexplicável beleza, equilíbrio das formas, imaginação, poder e alegria da criação.

Sempre tive a sensação de ter total crédito com essa obra e que, mais cedo ou mais tarde, eu desceria pela força de um chamado para sua terra. Eu realizei isso ao fechar o livro, porque entendi o seguinte: eu tinha que ser Dante e não sua obra. Ao escavar em seu trabalho, eu devia encontrar o meu, transpondo a tentação da ilustração e da explicação. Finalmente, voltando à sua pergunta, posso dizer: há algo que valha mais a pena lutar sobre a cena, do que a ideia de moldar o irrepresentável? Existe um problema mais bonito e mais poderoso do que aquele que se encaixa na paralaxe do irrepresentável? Para mim, não.

E. P. - *A impressão é que a Divina Commedia reúne sobre uma série de registos diferentes, combinando-os continuamente. No entanto, se eu tivesse que identificar um termo-chave para cada uma das três obras que compõem o ciclo, eu falaria, em relação ao Inferno, de uma certa sobrevivência da imagem que se desenha na memória do espectador e que o habita em se prolongando*

nele. Quais são os aspectos e os nós temáticos sobre os quais você operou para compor Inferno?

R. C. - Sim, na *Commedia* temos formas completamente distintas. Isso porque, afinal de contas, e apesar das aparências, a forma desempenha um papel menor. O verdadeiro nó é o fogo da febre hermenêutica do espectador. O *Inferno* é uma obra construída peça por (ou sobre) peça, uma mistura, uma obra nascida por acumulação, por grupos de unidade e de variações de frequência. É uma obra substancialmente centrada sobre a estrutura. O interesse é colocar a visão deste inferno: o papel do artista, as pessoas como elas são, os afetos humanos. A queda é um outro aspecto do Inferno, que certamente pode ser interpretada como uma queda, mas que é sobretudo um sinal de esgotamento geral do ser vivo, cansaço de existir. Estar dobrada para a terra é a nova postura do homem. Seu horizonte está esmagado e sua visão é mais limitada por uma névoa que se insinua entre os corpos, inoculando o vazio do qual provém. A dor e a solidão formam um estado de tristeza não desprovido, todavia, de uma certa doçura que se manifesta, sobretudo, no Antipurgatório, onde vagam os Apáticos – os quais ninguém quer, nem mesmo o Inferno – e aqueles que não receberam o batismo e que assombram os Limbos. Aqueles expiam os pecados que não cometeram e seus destinos se comparam à vida humana, que nasce independente de uma vontade, como os animais. Todos são elementos, isto é, de um possível inferno pessoal. O meu, o teu, o nosso. Nada mais. Nenhum diabo, nenhuma tentação de representar o mal. Nenhum abismo atravessa a superfície das coisas e da linguagem, bem como antecipou profeticamente a Polaroid por Andy Warhol.



Figuras 13, 14, 15 e 16 - Romeo Castellucci/Societas Raffaello Sanzio, *Inferno*, 2008, fotografias de Luca Del Pia.

E. P. - Dentro desse aspecto, me parece, todavia, que o **Purgatório** se organiza em torno de uma lógica de inversão, do desvio. Há algo que está sob nossos olhos e que coincide com a experiência imediata da visão; no entanto, entre as dobras desta experiência há uma brecha que se abre para um abismo, sinalizando-nos que para ver é necessário ir além. O desvio se instala exatamente nessa forma de inversão, onde aquilo que é familiar – a cena teatral com sua estrutura de interior burguês que abre o trabalho – de repente, não é mais, tornando-se distinto: do reconhecimento, se passa a uma forma de angústia. Você poderia explicar esse aspecto do **Purgatório**, a tensão interna desta dupla dimensão?

R. C. - É isso a que me referia quando falava da relatividade da forma. Embaixo, atrás, à direita ou à esquerda, há algo que não se pode ver: a coisa.

A coisa não se deixa ver, porque ele é esta coisa que vê. O *Purgatório* é um espetáculo saído de um jato. É um monolito atravessado por uma fenda no meio. Era evidente a necessidade de uma certa trama narrativa e que essa deveria servir a golpear o coração com uma intensidade independente do conceito. O *Purgatório* acolhe as almas que esperam sem fazer nada, até o momento em que se destaca, sobre este fundo disforme, um episódio de violência doméstica que se expande em quadros de uma inquietude vertiginosa e que se insinua em uma normalidade de um sinistro mimetismo, introduzindo uma outra dimensão da violência: aquela da ilusão. O realismo da cena entra em concorrência com aquele do sonho, a ponto de suscitar dúvidas sobre a verdade daquilo que vemos e, portanto, criar confusão na mente das pessoas. A incerteza criada entre a realidade e a imaginação é a última fronteira da verdade, que é aqui evocada por uma série de peças que se abrem uma dentro da outra pela aparição fantasmagórica dos personagens já presentes em cena. Dentro das aparências tranquilizadoras da convenção teatral, se desenvolve o jogo, um lento e inexorável trampolim dramático que, primeiramente, captura e, em seguida, desnuda o espectador.

A segunda parte do espetáculo é atravessada por flores gigantes, porque, finalmente, o *Purgatório* poderia ser visto como uma planta carnívora que, primeiro, atrai a presa com suas cores e, em seguida, quando é “tarde”, a captura com o inesperado abraço de suas pétalas. Aquilo que o espectador vê e a história a que ele assiste não têm mais importância; cabe a ele a total “focalização” – como você chama – do espetáculo.





Figuras 17 e 18 - Romeo Castellucci/Societas Raffaello Sanzio, *Purgatorio*, 2008, fotografias de Luca Del Pia.



Figuras 19, 20 e 21 - Romeo Castellucci/Societas Raffaello Sanzio, *Purgatorio*, 2008, fotografias de Luca Del Pia.



E. P. - Há em **Paradiso** um dispositivo distinto das demais obras que compõem a **Commedia**, pois ali não há um efetivo trabalho de cena, mas muito mais uma instalação. Se você está de acordo com essa observação acerca do formato, eu diria que há ali um traço particular ligado à suspensão. O espectador é colocado entre parênteses, como exposto a algo inacessível. Ele é testemunha de uma epifania como se estivesse na cimeira do irrepresentável. Nesse momento, toma forma o estupor produzido pela distância. Você pode falar um pouco sobre essa “atmosfera” que é **Paradiso**?

R. C. - Paraíso é apenas a suspeição – da duração de alguns minutos – de ter visto algo ou alguém se mexendo em um espaço quase totalmente desprovido de informações (não se percebe nem as proporções nem a forma do espaço). O espectador, uma vez tendo entrado neste espaço indeterminado, tem a sensação de assistir

à passagem de algo vago, uma pessoa, o roubo de um anjo, a estátua de uma fonte... Ou apenas um efeito de iluminação percebido pelos olhos. Por outro lado, muitos espectadores não veem nada no escuro, ou melhor, eles veem fenômenos completamente diferentes um do outro. O *Paradiso* é uma grande sala escura, como um grande dispositivo fotográfico onde, ao fundo, encontra-se a percepção psíquica e liminal do espectador como se fosse uma película virgem de filme.



Figuras 22 e 23 - Romeo Castellucci/Societas
Raffaello Sanzio, *Paradiso*, 2008, fotografias de
Christophe Raynaud De Lage.

E. P. - *Os aspectos que temos discutido – tanto em Tragedia Endogonidia quanto em Commedia – tendem a dissolver, ou melhor, a colocar em questão o conceito de representação...*

R. C. - Exato, ela não se dissolve, mas é colocada em questão. A representação vive de camadas transparentes: talvez ausentes em um primeiro nível, embora seja possível ir além delas. A representação é composta por camadas que se deixam penetrar... Aquilo que me atrai na cena são as coisas que a afastam da representação, tornando o teatro o verdadeiro conflito, como se ele estivesse sendo concebido pela primeira vez; não o espetáculo, mas muito mais o próprio teatro. E isso nos leva a um outro tempo, com suas leis, em outro espaço.

E. P. - *No conjunto destas obras, coloca-se sempre em jogo uma interrogação acerca do olhar. O dispositivo é organizado para fazer emergir, através do prisma da cena, um estado latente das coisas, dando-lhes forma. Estamos*

diante de um cruzamento. Você poderia explicar essa interrogação sobre o olhar?

R. C. - A velocidade do olhar é a pedra angular do teatro que eu faço. Trabalho para dar forma ao olhar, não aos objetos. Mudar a perspectiva sobre todas as coisas e continuamente. Olhar como o trilobita, o primeiro ser vivo que abriu os olhos sobre o mundo. Olhar com profundidade suspende o sentido das coisas, porque isso as ultrapassa. Digo isto agora, nesta época completamente problemática, onde o paroxísmo do visual está desprovido de vida, em duas dimensões, é triste.

E. P. - *De todos os trabalhos parece emergir esta constante: a composição cênica – o tratamento dos materiais visuais e sonoros – se organiza de maneira a intervir de forma subliminar sobre aquilo que você define como a verdadeira cena: o cérebro do espectador. Poderia esclarecer, para encerrar, o que você quer dizer com isso?*

R. C. - Francamente, a única coisa para a qual sinto necessidade de trabalhar é para o coração do indivíduo. Não há nenhum sentido trabalhar para alguém em particular, assim como não há nenhum sentido, para mim, de trabalhar para comunicação. Não há nada a comunicar. O coração do qual falo é aquilo que pertence a alguém totalmente desconhecido para mim. E Romeo Castellucci não me diz nada, eu não o conheço mais. O teatro que faço se dirige ao anonimato que cada espectador representa, em sua individualidade. Esta é a característica sagrada e poderosa: a força do anonimato do espectador. Tudo se realiza no seu cérebro. Na minha opinião, o coração de uma pessoa é seu cérebro. E isso significa, obviamente, que se trata ali do palco definitivo. É somente a vida do espectador que carrega a vida de uma sequência articulada de imagens e sons. Caso contrário, do que falamos? De estilo? De sentimentos estereotipados do encenador? O teatro que eu respeito é aquele que não me pertence e que, ao extremo, não conheço. O cérebro do espectador é sagrado para mim, porque somente ele vê na luz figurativa de Deus.