

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

UM TEATRO SEM ESPETÁCULO EM CARMELO BENE

LUÍS FABIANO DE OLIVEIRA

Orientadora: Prof^a Dr^a SILVIA BALESTRERI NUNES

Dissertação para a obtenção do Título de Mestre em
Artes Cênicas

Porto Alegre, março de 2017.

Luís Fabiano de Oliveira

UM TEATRO SEM ESPETÁCULO EM CARMELO BENE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^a Dr^a Silvia Balestreri Nunes

Linha 2 – Linguagem, recepção e conhecimento em Artes Cênicas

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Oliveira, Luís Fabiano de
Um Teatro sem Espetáculo em Carmelo Bene / Luís
Fabiano de Oliveira. -- 2017.
80 f.

Orientadora: Silvia Balestreri Nunes.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2017.

1. Carmelo Bene. 2. Espetáculo. 3. Teatro
Contemporâneo. I. Nunes, Silvia Balestreri, orient.
II. Título.

“Os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira.”

Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*

RESUMO

Esta dissertação se propõe a discutir o conceito de *teatro sem-espetáculo* a partir da produção artística e teórica de Carmelo Bene, de conceitos-chave do teatro contemporâneo e das filosofias da diferença, especialmente a obra dos autores Gilles Deleuze e Félix Guattari. O *teatro sem-espetáculo* é o título de um livro publicado por Carmelo Bene logo após sua atuação como curador da seção teatro da Bienal de Veneza 1989. Na ocasião, Bene realizou uma série de experimentações cênicas a portas fechadas, sem a presença de público, contando com a participação de vários convidados, como atores, músicos, técnicos de som, escritores. O livro é constituído de uma série de ensaios escritos por Bene e por intelectuais convidados a participar destas experimentações. A dissertação não tem o objetivo de definir o que é um *teatro sem espetáculo*, mas sim investigar as singularidades da obra do pluriartista italiano a partir desse conceito e, assim, dialogar com outros conceitos-chave do teatro contemporâneo, tais como representação, presença, acontecimento, performatividade. Ao final, há a constituição de uma aliança por parte do mestrando em relação a Carmelo Bene e Antonin Artaud, especialmente naquilo que Jacques Derrida definiu como “a impossibilidade de representação do pensamento”.

Palavras-chave: *teatro sem espetáculo – Carmelo Bene – Gilles Deleuze – Antonin Artaud - acontecimento*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Carmelo Bene em <i>Amleto da Shakespeare a Laforgue</i> , versão televisiva, 1974.....	80
Figura 2 – Bene: “O Verdadeiro Hamlet sou Eu”.....	80
Figura 3 – Pinocchio, versão televisiva, 1999. Sonia Bergamasco. <i>Frame</i>	81
Figura 4 – Pinocchio, versão televisiva, 1999. Carmelo Bene. <i>Frame</i>	81
Figura 5 – Pinocchio, versão teatral, 1981. Carmelo Bene & Lydia Mancinelli..	82
Figura 6 – Elenco de Riccardo III, versão teatral, 1977.....	82
Figura 7 – Riccardo III, 1977, Carmelo Bene & Lydia Mancinelli.....	83
Figura 8 – Cena de Un Amleto di Meno, versão cinematográfica, 1973.....	83
Figura 9 – Capa do registro fonográfico de Manfred, 1979.....	84
Figura 10 – Otello, versão teatral, 1979.....	84.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	7
2. Uma Pesquisa Impossível / Os Paradoxos.....	9
3. Teatro sem Espetáculo: uma Primeira Aproximação.....	12
4. Uma Passadinha na Casa de Carmelo Bene.....	18
5. Em Busca de um Teatro sem Espetáculo.....	26
6. O Teatro como Acontecimento.....	35
6.1. Espetáculo.....	37
6.2. Representação.....	43
6.3. Presença e Significado.....	48
7. A Impossibilidade de Representação do Pensamento.....	57
8. Considerações Finais.....	68
9. Referências Bibliográficas.....	71
10. Anexos.....	75

1 - Introdução

A primeira vez que ouvi falar sobre Gilles Deleuze foi em 2009, no primeiro semestre do curso de Teatro. A disciplina chamava-se *Formas do Drama* e a citação ao filósofo francês não partiu do professor, mas sim de um colega que eu recém havia conhecido, paulista, que dividia seus horários acadêmicos entre a graduação junto ao Departamento de Arte Dramática e o mestrado em Artes Visuais no Instituto de Artes da UFRGS. Não tenho a menor lembrança sobre o que Paulo Salvetti falou sobre Deleuze, mas a imagem daquele momento permanece viva, onde ele e eu estávamos sentados, o som da rua que constantemente invadia o ambiente sonoro da sala 9, o calor dos primeiros dias de março e as sensações relacionadas aos primeiros dias de aula na Universidade Federal.

Não voltaria a ouvir qualquer referência a Deleuze - ao menos que me lembre - até participar de uma seleção para bolsista de iniciação científica, já no final do primeiro semestre do curso. O projeto de pesquisa, intitulado *Teatro e produção de subjetividade: exercícios micropolíticos*, previa que o bolsista selecionado realizasse um mergulho nas ideias de Guy Debord e da Internacional Situacionista, especialmente as relacionadas com a *sociedade do espetáculo*. Ao tomar contato com a bibliografia básica da pesquisa, deparei-me novamente com Deleuze, acompanhado agora por Félix Guattari. Apesar de estar encerrando o primeiro semestre do curso, não havia tido nenhum contato com Carmelo Bene e, tampouco, com a professora Silvia Balestreri, coordenadora do projeto.

Passados mais de sete anos, cumpre-me o reconhecimento de que este feliz encontro marcou minha trajetória acadêmica, visto que permaneci durante quatro anos como bolsista de iniciação científica, o que me possibilitou escrever artigos, participar de congressos no Brasil e exterior, exercitar uma pesquisa de caráter, em tese, teórica, mas que permanentemente construiu pontos de aproximação com minha formação de diretor teatral. Ao longo da graduação, as leituras, debates, reflexões e construções advindas de Debord,

Deleuze, Bene, e as ininterruptas trocas realizadas com a professora Silvia, encaminharam-me para decidir o que gostaria de continuar pesquisando em nível de pós-graduação.

Esta dissertação não se propõe a construir afirmações ou a relatar práticas de criação ou composição de cena; tampouco ousa criar conceitos, como é um dos principais objetivos da prática filosófica. As propostas apresentadas aqui são as forças que me mobilizam a ler, pesquisar e investigar: a crença de que as ideias, ou a teoria teatral, não são mera reflexão da cena ou a sucedem para analisá-la ou decompô-la – a teoria é ação, a leitura de um texto de Deleuze ou Fischer-Lichte possui a potência de criar e mobilizar energias e sensações, de dar vida a perceptos; pesquisar e escrever sobre Carmelo Bene, que ainda é relativamente pouco conhecido fora da Europa, é possibilitar que mais artistas tenham acesso à obra daquele que é um dos nomes importantes do teatro da segunda metade do século XX no mundo, não pelos motivos canônicos que legitimam os “grandes autores”, mas sim pelo seu caráter de permanente invenção e de minoração; aproximar teatro e filosofia, de forma que a obra e os escritos de Bene sejam assistidos ou lidos como filosóficos, e os textos de Deleuze sejam fruídos como teatro – a filosofia não está a serviço do teatro, teorizando o que a cena mostra, nem o teatro subordina-se a uma análise filosófica.

Ao desejo de apresentar e discutir ideias, o texto pretende-se à condição de um *ensaio*, especialmente no que se refere a ser um teste, um experimento.

2 – Uma Pesquisa Impossível / Os Paradoxos

Como é que se entra na obra de Carmelo Bene¹ (1937-2002)? O seu teatro tem múltiplas entradas² e aparentemente todas levam a locais de difícil definição conceitual. Considerado por alguns dos principais nomes da intelectualidade italiana do pós-guerra como um gênio - Alberto Moravia, Dario Fo, Pier Paolo Pasolini, entre outros - e por outros tantos como um farsante - segundo opiniões de críticos de teatro italianos, publicadas na imprensa, especialmente em suas primeiras produções -, Bene caracterizou-se pelo constante deslizamento de linguagens e experimentações. Assim, considero não ser possível falar de uma trajetória constituída por *fases* absolutamente distintas entre si, pois, de um trabalho para outro, as diferenças - ou melhor, as singularidades - são em maior número do que as semelhanças (ou identidades). Um *tour de force* pelas 9 versões diferentes de *Hamlet*³, compreendendo obras realizadas para o teatro, cinema, televisão e versões sonoras, levaria o pesquisador analítico⁴ a encontrar mais distâncias do que proximidades entre elas. Isso caracterizaria um *problema*? Se o método empreendido pelo investigador para mergulhar na produção de Bene for o analítico, sim. Talvez a questão central não seja qual método utilizar, mas sim

¹ Apesar de correr o risco da pretensão, não resisti a iniciar esta dissertação com uma citação da célebre abertura de Gilles Deleuze e Félix Guattari para *Kafka: para uma literatura menor* (DELEUZE & GUATTARI, 2003:19): “Como é que se entra na obra de Kafka? É um rizoma, uma toca, esta obra”.

2 (DELEUZE & GUATTARI, 2002:19)

3 Para o teatro: *Amleto*, a partir de W. Shakespeare (Roma, 1961), *Amleto o le conseguenze dela pietà filiale*, a partir de W. Shakespeare e J. Laforgue (Roma, 1967), *Amleto*, a partir de W. Shakespeare e J. Laforgue (Prato, 1974), *Hommelette for Hamlet, opereta inqualificabile da J. Laforgue* (Bari, 1987) e *Hamlet Suite, spettacolo-concerto da J. Laforgue* (Verona, 1994). Para o rádio: *Amleto*, a partir de Shakespeare (1974). Para a televisão: *Un Amleto di meno*, a partir de Shakespeare e Laforgue (1974). Em disco: *Hamlet Suite* (1974). Para o cinema: *Un Amleto di meno*(1973).

⁴ Em relação à escolha da expressão “pesquisador analítico” e “método analítico”, procurei estabelecer uma distinção nesta pesquisa em relação a duas influentes correntes do pensamento filosófico e acadêmico contemporâneos: a filosofia analítica e a filosofia continental. A primeira pode ser descrita como uma filosofia que busca analisar o significado dos enunciados, enfocando a busca pela análise de linguagem. A segunda – a que este trabalho propõe aliar-se – caracteriza-se por uma pluralidade de escritas empenhadas na criação de conceitos.

discutir a própria necessidade de instauração de um método. Ao citar o exemplo de *Hamlet* e sinalizar que esta dissertação visualiza um autor-criador-operador de cena múltiplo em suas várias incursões artísticas, coloco-me a proposição de igualmente buscar uma escrita *deslizante*, que não esteja à procura de um método, mas de um *fluxo* (aqui é percebida outra pretensão textual, a de que a escrita desta dissertação seja atravessada por impulsos, sensações, intuições, em oposição a uma escrita de caráter mais analítica, que estabeleça uma metodologia e a siga de forma coerente e regrada do início ao fim de sua produção). Ao retomar a pergunta que abre essa introdução, coloco-me outro questionamento: como é que se escreve sobre um aspecto da obra de Carmelo Bene?

Mas qual aspecto? Aqui a estrada se multiplica, não pelo aspecto, mas pelas entradas. Proponho seguir duas, para ser mais exato. Uma é o Carmelo Bene diretor da seção de teatro da Bienal de Veneza, no quadriênio 1987-1991. Outra é a constituição de um eixo formado por Diderot – Oscar Wilde – Meyerhold – Artaud – Bene. Quanto ao primeiro, a porta de acesso conduz ao conceito-chave desta dissertação: o de um *teatro sem espetáculo*. No segundo caso, o eixo - que arrisco nominar como *um eixo para um teatro sem espetáculo* -, proposto pelo próprio Carmelo Bene em texto sobre o ator cabotino - e intitulado como *Uma passadinha na casa de Meyerhold* -, dá pistas quanto à possibilidade de constituir alianças entre criadores que estabeleceram, com suas obras, uma constante tensão entre quatro elementos - seriam substitutivos dos quatro elementos naturais – terra, água, fogo, ar? -, ou ainda, quatro conceitos-máquina: teatro, espetáculo, acontecimento, representação⁵. A tensão aparece aqui não com a ideia de oposição entre forças divergentes ou, muito menos, como unificação de forças convergentes. A tensão é o *paradoxo*.

⁵ A comparação com os quatro elementos naturais justifica-se porque, no entender do mestrando, os quatro elementos que estão presentes em todas as linhas da dissertação (assim a estruturando) são justamente os conceitos de teatro, espetáculo, acontecimento e representação, ora aparecendo de maneira isolada, ora misturando-se entre si para possibilitar o surgimento de novos conceitos.

Sobre os paradoxos, acredito que há uma boa pista⁶ no início da *Lógica do Sentido*, livro escrito por Gilles Deleuze em 1969 e que, entre outras alianças, relaciona o pensamento dos estoicos com a *Alice* de Lewis Carroll: “O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo” (DELEUZE, 2011:1). Deleuze usa um exemplo simples de um acontecimento puro: Alice cresce. Neste acontecimento há dois movimentos: o de que Alice se torna maior do que era e torna-se menor do que era. Os dois sentidos são afirmados pelo acontecimento, ocorrem ao mesmo tempo. Assim, um paradoxo em um acontecimento, sendo afirmação de dois sentidos ao mesmo tempo - um tempo que não faz distinções entre antes e depois, passado e futuro -, distancia-se do bom senso (senso comum ou doxa). Assim, “o paradoxo é a subversão simultânea do bom senso e do senso comum: ele aparece de um lado como os dois sentidos ao mesmo tempo do devir-louco, imprevisível; de outro lado, com o não-senso da identidade perdida, irreconhecível” (DELEUZE, 2011:81).

⁶ Utilizo “pista” na aproximação com a ideia de uma pegada na areia – ali está algo, mas na maioria das vezes não podemos identificar claramente seu autor, o tamanho do pé pode nos levar a estabelecer suposições, mas o vento do deserto ou as águas do mar podem apagá-la.

3. Teatro sem espetáculo: uma primeira aproximação

Em seu já clássico *A linguagem da encenação teatral*, Jean-Jacques Roubine assinala dois fatos ocorridos nos anos finais do século XIX como decisivos para o nascimento do teatro moderno: o processo crescente de diminuição de distâncias e borramento de fronteiras, com as constantes *tournées* empreendidas por companhias teatrais, e a utilização da iluminação elétrica para os procedimentos cênicos (ROUBINE, 1998:19). O impacto gerado por (1) uma troca maior de informações a respeito de experimentações e práticas cênicas, por parte de grupos de diferentes nacionalidades e tradições teatrais, associado a (2) inovações que alteraram significativamente a concepção de um espetáculo, com efeitos diretos nos modos de *fazê-lo e recebê-lo*, conduziram ao nascimento de vários movimentos estéticos: naturalismo, realismo, simbolismo, impressionismo, etc.

O século XX - aquele que foi definido como “o período da história em que se mataram mais seres humanos do que em qualquer outra época e nele se chegou a níveis de bem-estar e a transformações jamais vistas na experiência humana” (HOBSBAWN, 1995:13) – igualmente foi pródigo em associar novas formas de se *fazer e pensar* as artes. As vanguardas históricas do início do século, que mesclavam rejeição ao estabelecido e proposição do novo como formas de atuação, estenderam sua influência até o início do nosso século, período marcado por uma convivência imanente entre revisão e experimentação, solidez e liquidez, territorialização e desterritorialização, palco vazio e tecnologia. Hoje falamos em [teatro] pós-moderno, pós-dramático, energético, performático, performativo, liminar. Se Roubine utiliza dois fatos para identificar o nascimento do teatro moderno, (1) associado à redução de distâncias e (2) ao advento da iluminação como artifício para ampliação dos efeitos cênicos, de nossa parte certamente encontramos mais dificuldades para compreender o teatro contemporâneo, espécime acossado entre várias mídias (cinema, televisão, internet, etc.) que resignificaram seu tempo e espaço.

Acredito que uma teoria teatral não deveria apenas *refletir* sobre práticas teatrais, com o intuito de reconstituir processos de criação, classificar espetáculos em gêneros, movimentos ou correntes, tampouco contentar-se em descrever métodos, procedimentos ou contextualizar experiências e fenômenos relacionados à cena. Uma teoria teatral deveria *problematizar*, identificar ou criar zonas de tensão entre *fazer, receber e pensar*, coexistir entre poéticas e estéticas com propósitos que ampliem a potência do acontecimento teatral em duração e intensidade.

Partindo desta declaração de princípios, chego ao que pretendo pesquisar/problematizar: o conceito de “teatro sem-espetáculo”, criado pelo ator-cineasta-dramaturgo-encenador-filósofo-em-cena italiano Carmelo Bene. Apesar de já ter sido utilizado em textos referentes a outro conceito, o de “máquina-atorial”, o trabalho ora apresentado irá se deter sobre o “sem-espetáculo” realizado quando da edição da Bienal de Veneza de 1989, ocasião em que Bene foi o diretor da seção Teatro do evento italiano. Contrariando seus antecessores, que realizaram desfiles carnavalescos – ou assemelhados – pelas ruas venezianas, esse *enfant terrible* decide convidar escritores, atores, músicos, técnicos de som, filósofos, etc, para realizar experimentos em um pavilhão a portas fechadas, vedando o acesso ao público da Bienal. Mesmo não mantendo seu cargo até o final do evento – foi destituído pelos organizadores por, entre outras coisas, atentar contra os preceitos de encontro entre artistas e público, obra e contempladores/espectadores -, Bene publica, no ano seguinte, juntamente com alguns colaboradores, duas obras que ressoam seus experimentos (*O teatro sem-espetáculo e A pesquisa impossível – Bienal de Veneza 1989*).

Nas obras citadas, parece-me que não houve, por parte de Carmelo Bene e dos outros participantes das experimentações venezianas, uma intenção de definir ou conceituar um “teatro sem-espetáculo”. Caracteriza-se a “pesquisa impossível” desenvolvida por Bene a partir da constituição de um paradoxo: se o teatro e o espetáculo, enquanto conceitos, estabelecem como fundamentais a co-presença de uma obra e de um espectador - que, por vezes,

podem se confundir -, como falar de um teatro sem-espetáculo onde não esteja presente um de seus co-partícipes essenciais (o espectador)?

Como disse anteriormente, utilizei inicialmente como dispositivo - para identificar pistas que pudessem me auxiliar nesta jornada em busca de um “teatro sem-espetáculo” - um eixo proposto pelo próprio Carmelo Bene, em um texto intitulado *Uma passadinha na casa de Meyerhold*. Ele não esclarece os motivos que o levaram a incluir-se neste eixo, formado também por Denis Diderot, Oscar Wilde, Vsevolod Meyerhold e Antonin Artaud, tampouco apresentou justificativas que pudessem compreender melhor o porquê destes autores terem sido citados em um escrito que versava sobre o ator “cabotino” (aqui temos uma relação direta com Meyerhold, mas não com os demais integrantes do eixo)⁷. Não existindo referências diretas à composição do eixo, parto de três hipóteses. Jean-Paul Manganaro, quando perguntado sobre a relação que identificava entre os autores do eixo⁸, disse que “tu é que deves estudar a linha que ele desenha, usando tua liberdade. O importante é aquilo que ele exclui e, naquilo que ele inclui, as razões pelas quais ele o faz”. Já Piergiorgio Giacchè⁹ sugere, visto que Bene gostava muito de esportes, o eixo como uma sucessão esportiva, onde os autores poderiam ser substituídos por atletas que os sucederiam – no futebol, por exemplo, Di Stéfano seria sucedido por Maradona que, por sua vez, seria sucedido por Messi. A partir disso, imagino o eixo como uma competição de corrida com bastões, onde cada velocista, ao cumprir sua distância, passaria o bastão para seu colega seguinte. A linha de intersecção entre eles se daria quando dessa passagem. Assim, um bastão intitulado *teatro sem espetáculo* seria passado de mãos em mãos, interessando-me especialmente aqui a transição entre Artaud e Bene.

7 Seguindo um propósito não explícito de buscar sempre uma via que apresente mais dificuldades, o mestrando encontra elementos, ao longo do levantamento bibliográfico e consequentes reflexões, para derivar a um caminho que leve à constituição de uma aliança entre Carmelo Bene e Antonin Artaud, afastando-se conscientemente dos demais integrantes do eixo (ao menos no âmbito desta produção textual específica).

8 Entrevista concedida a Silvia Balestreri Nunes, julho de 2004, retirada de sua Tese de Doutorado, f. 151

9 Em conversa com Silvia Balestreri Nunes, Paris, maio de 2014.

A partir de Gilles Deleuze e Félix Guattari - em *O que é a filosofia?* - proponho um cruzamento entre a teoria teatral e a filosofia. Se a arte tem como objetivo a criação de agregados sensíveis, a filosofia tem por produção a criação de conceitos (DELEUZE, GUATTARI, 1992:168). Isso resulta que minha primeira proposição para a dissertação é a tentativa de identificação de problematizações advindas da análise de obras que produzem agregados sensíveis. No caso em questão, investigar se realmente podemos falar em um “teatro sem-espetáculo” como um conceito operativo, partindo dos seus efeitos produzidos em um primeiro momento pré-reflexivo para o estabelecimento de definições de caráter teórico (aqui a teoria, a partir de Deleuze, entendida como fundamental para a criação de novas possibilidades de leitura e compreensão do real, com vistas, inclusive e potencialmente, a transformá-lo). Além disto, minhas intenções aproximaram-se das defendidas por Deleuze e Guattari na obra citada anteriormente e expressas desta forma pelo filósofo francês François Zourabichvili:

a exposição dos conceitos é a única garantia de um encontro com um pensamento. O fato de que um coração dispare à leitura dos textos é uma afinidade requerida para compreender; um conceito não tem sentido nem necessidade sem um “afeto” e um “percepto” correspondentes, mas isso não impede que ele seja algo diferente deles: um condensado de movimentos lógicos que o espírito deve efetuar se pretende filosofar. (ZOURABICHVILI, 2009:4)

Entendo que Carmelo Bene (1937-2002) já pode ser considerado um dos grandes nomes da cena contemporânea mundial. Muito conhecido em seu país natal, o pluriartista italiano tornou-se mais presente em obras de reflexão sobre o teatro especialmente após sua morte. Esta situação não deixa de ser irônica, pois Bene sempre rejeitou enfaticamente qualquer associação com o termo “vanguarda”, pois, segundo ele, “o que quer dizer isso: vanguarda? Quer dizer projetar e dar vida a qualquer coisa que amanhã poderá ser compreendida e realizada. Você percebe? No teatro, uma vez que a cortina cai, está acabado para sempre (...) E a vanguarda que trabalha para o futuro,

incontestavelmente nega o presente; e quem nega o presente não está nele. Então ela é cínica. Por isso, eu jamais fiz vanguarda”.¹⁰

O reconhecimento da importância de sua obra - sejam as encenações, os filmes para cinema e televisão, os escritos teóricos, emissões radiofônicas, discos, romances e mesmo sua participação como diretor da Sessão Teatro da Bienal de Veneza – pode ser identificado nas reflexões dedicadas a ele por autores como Camille Dumoulié, Claude Mourthé, Franco Quadri, Jean-Paul Manganaro, Maurizio Grande, Patrice Pavis, Pier Paolo Pasolini, Piergiorgio Giaché, Pierre Klossowski.

Gilles Deleuze dedica a Carmelo Bene e Samuel Beckett seus dois escritos específicos sobre teatro (apesar de que, no caso do segundo, poderíamos argumentar que o texto versa realmente sobre peças televisivas, mas esta é outra questão). No ensaio *Um Manifesto de Menos*, o filósofo francês apresenta aquele que ele considera como o processo de “minoração” que Bene empreende em suas obras, especialmente quando realiza seus “ensaios críticos”, adaptando, ou reescrevendo, peças de autores como Shakespeare e Oscar Wilde.

No Brasil, percebe-se que, especialmente após a publicação do livro *Sobre o Teatro* que reuniu os dois ensaios de Deleuze sobre Bene e Beckett, o nome do italiano passou a ser mais ouvido, especificamente quando se trata de suas releituras shakesperianas, se assim podemos defini-las. Antes disso a professora Silvia Balestreri apresentou sua tese de doutorado tendo Carmelo Bene como um de seus objetos de estudo - ao lado de Augusto Boal -; após sucederam-se vários textos publicados por ela em anais de congressos e periódicos científicos tendo o italiano como tema para análise e reflexão. O próprio projeto de pesquisa que coordena, *Teatro e Produção de Subjetividade: Exercícios Micropolíticos*, tem como um de seus objetivos a pesquisa da obra do italiano, procurando perceber o alcance de sua produção teórica e prática junto à cena contemporânea. Conforme assinalou o crítico italiano Maurizio

10 BENE *apud* BALESTRERI, Tese de doutorado, f. 94.

Grande, a montagem de Carmelo Bene para *Hamlet, Amleto*, colocava “seriamente em questão a ideia mesma de teatro tal como se construiu na civilização ocidental, isto é, a ideia do teatro como espelho e como cena da cultura dominante”¹¹.

Isto posto, retomo o que havia escrito anteriormente para embasar minha justificativa a partir de desejos e pulsões¹². A constituição de uma aliança entre Carmelo Bene e Antonin Artaud apresenta-se como campo fértil para a investigação do estabelecimento de alianças. Trata-se aqui não de filiação de uns em relação a outros, mas, como assinala Deleuze a este respeito, “nós não cremos na utilidade das filiações. As alianças são mais importantes que as filiações”¹³. Dessa aliança, com suas facetas, nuances e matizes, considero fundamental delimitar, por assim dizer, o objetivo desta proposição de pesquisa ao mirar em um dos conceitos-chave de Bene e, na minha opinião, do teatro contemporâneo: o *sem-espetáculo*.

11 GRANDE, Maurizio. In: (MOURTHÉ, 2007:215)

12 Utilizo a noção de pulsão a partir de Félix Guattari: “Para mim, o que interessa é ligar a pulsão à existência. Mas não à existência massiva, dada ontologicamente, de uma vez por todas, na relação entre o Ser e o Nada (*Neant*). Mas ver como é que há construção de existência, lógica da existência, máquina da existência, heterogênesse dos componentes existenciais: para mim, é isto a pulsão. (GUATTARI, 2010:8)

13 DELEUZE *apud* BALESTRERI, *Ibid.*, f. 110.

4 – Uma Passadinha na Casa de Carmelo Bene

Carmelo Pompílio Realino Antonio Bene, mais conhecido simplesmente como Carmelo Bene (Campi Salentina, 01/09/1937 – Roma, 16/03/2002), foi um ator, diretor, dramaturgo, filósofo, escritor e poeta italiano. Figura discutida e controversa, frequentemente objeto de vociferante polêmica, dividiu crítica e público ao longo de toda sua produção artística (aproximadamente 60 produções teatrais, quase 30 livros, 5 filmes em longa-metragem, 16 versões televisivas de algumas de suas obras montadas no teatro, etc.). Considerado por alguns um fabulista enganador e um presunçoso destruidor de obras clássicas da literatura, para outros Bene foi considerado um dos principais atores do século XX. Bene estreia em 1959 no Teatro das Artes de Roma, em *Calígula*, de Camus. No ano seguinte ele apresenta um trabalho autônomo intitulado *Espetáculo Majakovskij*. Logo depois surgem alguns dos experimentos mais radicais da sua carreira: *Pinocchio*, de Collodi (1961), *Hamlet*, de Shakespeare (1961), *Eduardo II*, de Marlowe (1963), *Salomé*, de O.Wilde (1964), *Manon*, de Prévost (1964), *Nossa Senhora dos Turcos* (1966), *Hamlet ou as consequências da piedade filial*, de Shakespeare e Laforgue (1967), *Arden of Feversham* (1968) e *Don Quixote*, em colaboração com Leo De Berardinis (1968). Nos anos sessenta e setenta Bene apresenta uma linguagem estética baseada na atuação: é esta, e não o texto dramático, que representa o elemento estilístico dominante. A representação de Bene é baseada na contaminação de registros diferentes, prevalecendo uma expressividade acentuada e exasperada, grotesca, uma inclinação à caricatura, ao monstruoso e ao bizarro. A expressão do ator em cena se transforma em veículo de uma operação que, em alguns momentos, é de paródia e, em outros, é de celebração dos clássicos da dramaturgia e da recitação. Isso tudo numa recomposição de fragmentos nada harmônica.

Ao enumerar brevemente as características do teatro de Bene deste período, Paolo Puppa¹⁴ considera que

¹⁴ Paolo Puppa (Veneza, 1945) é um professor, dramaturgo e escritor italiano.

Recitação desarrumada, dicção ofegante em gritos agudíssimos e sussurros ininteligíveis, cenário muitas vezes destruído ao longo do espetáculo, coluna sonora enlouquecida, e todo o arsenal de fonemas, borborigmos, gestos repetidos e excessivos, luzes voltadas para a plateia; e, em relação ao texto dramático, sequências tumultuadas, personagens desdobrados ou unificados. Variedade futurista e pré-espetáculo, Petrolini e Macario, jogralismo e amaldiçoamento romântico, e tumefacências dannunzianas, em suma, um leque de maneirismos. (1990, p. 292)¹⁵

Tantos estilos e tantas formas se alternam e se misturam sem uma solução de continuidade: aos momentos de improvisado lirismo – como quando estrofes de ópera ou de música sinfônica, com aleatória poesia suspendem ou acompanham ações e declamações – se seguem instantes de sarcástica zombaria, de blasfêmia escarnecedora destinadas a serem logo depois interrompidas por instantes de intensidade fulminante. O resultado é uma vertiginosa metástase estilística. Mas sobre essa ciranda de modos de preencher a cena, sopra o vento grotesco da crise. O teatro proposto por Bene, “pré-amplificado”, é um teatro que, refletindo sobre a linguagem dramática e sobre a capacidade que tem a palavra de incidir na realidade, denuncia a ineficácia e a impotência da escritura em uma época em que nada possui um fundamento ontológico. A multiplicação louca dos estilos utilizados no palco é a consequência dessa condição de crise de uma cultura e de uma época. A única carta que resta à disposição do ator, em um mundo onde as palavras não correspondem mais às coisas, é, portanto a de carregar a linguagem, de uma expressão intensificada até a explosão hipertrófica, da expressividade desesperada e excessiva. Bene, cujo estilo Pasolini em um escrito programático de 1968 associou à vertente “do Gesto e do Grito” (1999, p. 2492), nos momentos falsamente dramáticos faz uma caricatura da linguagem

¹⁵ Tradução nossa: *Recita incasinato, dizione fiato in molto acuto urla e sussurri incomprensibili, scenario spesso distrutto durante lo spettacolo, la colonna sonora impazziti, e tutti i fonemi arsenale, rumori intestinali, ripetuto e gesti eccessivi, le luci si voltò verso il pubblico; e, per il testo drammatico, sequenze tumultuosi, dividere o caratteri unificate. gamma futuristica e pre-show, Petrolini e Macario, versi di gioco e romantiche maledetto e dannunzianas tumescenzi, in breve, una serie di manierismi.*

teatral, e em outros momentos rompe a língua, desarticula-a, lhe sobrepõe rumores, sons, sussurra - a. Essa expressividade que é liberada em cena é voluntariamente em cima de um projeto. O grotesco do teatro de Bene tem origem na consciência de um limite. É indispensável recorrer a tantas linguagens e a tantas citações quando nenhuma das formas empregadas tem força para afirmar-se. Se a tragédia é negada, é a comédia que vai tomar força e ocupar a cena. Todavia, quando nem o cômico consegue o efeito da realidade, então é só forçando os limites entre esses dois gêneros que o teatro pode refletir os espíritos de um presente ridículo e despedaçado. De tal dialética frustrada deriva o grotesco beneano.

Das declarações de Carmelo Bene depreende-se evidente desprezo pelos críticos teatrais, que ele considera “cadáveres que dissimulam, fingem, fazem de conta, apesar de estarem mortos. Provavelmente por isso mesmo”¹⁶. Entre os primeiros a lhe render homenagens encontram-se alguns dos mais ilustres expoentes da intelectualidade italiana da segunda metade do século passado, como Pier Paolo Pasolini, Eugenio Montale, Alberto Moravia, Ennio Flaiano. Bene contou, como interlocutores de alguns de seus trabalhos, entre outros, com Pierre Klossowski e Gilles Deleuze que, além disso, escreveram sobre o trabalho do italiano. Conhecido por suas ideias que se afastam do naturalismo e da dramaturgia burguesa, desconsiderando as visões clássicas, tradicionais e conservadoras do teatro, Bene nunca se colocou como líder de uma corrente que desejasse reformar ou reinventar o teatro. Suas proposições podiam ser apreendidas em cena, seu discurso operava através de seus conceitos por dentro do espetáculo, e não de forma exterior à ele adotando uma postura dualista de oposição ao estabelecido. Ele reivindica uma arte atorial, na qual o ator deixa de ser uma espécie de operário especializado para assumir a personificação do fenômeno teatral. O texto, à medida que nasce de um dramaturgo avesso à linguagem cênica fabular, não pode ser interpretado, deve ser necessariamente recriado pelos atores no acontecimento, ou seja, em própria cena.

16 BENE *apud* ATTISANI, DOTTI (2004:31). Tradução nossa: *sono (critici) dei morti che fingono ancora di essere morti, chissà perché.*

Desde 1959 Bene mostra uma propensão pelos modos próximos àquela dicção dissonante e de várias cordas, articulada em gritos, sussurros, fonemas, sons imperceptíveis e cantilena infantil, que constituirá a sua cifra distintiva, voltada a uma produção cênica dos personagens e das situações próxima da estilização, a uma gestualidade decomposta e anti-naturalística. Esse gosto por um “clima de paródia” será proposto constantemente em vários espetáculos sucessivos. Alguns exemplos: em *Salomé*, espetáculo de 1964, a protagonista

[...] vocífera e roda pelo palco como uma gata rouca, sexy, petulante e irresistível [...]. Depois as coisas assumem um jeito menos rigoroso com o retorno do profeta Jokanaan. Este é Franco Citti, o ator pasoliniano de *Accattone*. Fala em romanesco, não quer escutar a longa proposta amorosa de Salomé, tem falas cômicas, berra, some, não o veremos mais [...]. Carmelo Bene se encarrega do seu personagem, arrasta-o consigo como um baú cheio de remorsos e pressentimentos, monologando. A sua voz desce até o mais angustioso falsete e encontra também acentos de comovida estupefação. (FLAIANO, 1996, p. 187-190).¹⁷

Em *Pinocchio*, de 1966, Bene mistura as cartas da estória, mostrando

[...] o grilo falante como um triste pedante de comédia, a fadinha que se joga em cima de Pinocchio [...], Geppetto absolutamente abobado quando Pinocchio o encontra no ventre da baleia [...]. É divertido ver a fadinha, de pernas pro ar, babando em Pinocchio com beijos não propriamente maternos; ver o sábio grilo falante transformado em um lúgubre perturbador, os cruéis monólogos desafiados com a vozinha sutil e acariciante do boneco de manteiga, até os burricos que também têm um ar de exagerada advertência com seus cabeções tristes. (DE FEO, 1972, p. 847-848).¹⁸

¹⁷ Tradução nossa: [...] *Jululati e corre intorno al palco come un rauco gatto, sexy, impertinente e irresistibile [...]. Poi le cose prendono un modo meno rigoroso con il ritorno di Johanaan profeta. Si tratta di Franco Citti, l'attore pasoliniano di Accattone. Parla in romanesco, non vogliono ascoltare lungo proposta amorevole Salome ha discorsi comici, grida, alcuni, non vedremo [...]. Carmelo Bene è responsabile del proprio personaggio, trascinarla con voi come un baule pieno di rimorso e di presentimento, monologo. La sua voce scende al falsetto più angoscioso e trova anche accenti stupore appassionato.*

¹⁸ Tradução nossa: [...] *Il grillo-parlante come una commedia triste pedante, fata che gioca su Pinocchio [...] Geppetto assolutamente sbalordito quando Pinocchio trova nel ventre della balena [...]. E 'divertente vedere la piccola fata, a testa in giù, sbavando Pinocchio senza adeguati baci materni; vedere il grillo-parlante saggio trasformata in un triste inquietanti, crudeli monologhi triturati con sottile e carezzevole piccola bambola di burro voce, agli asini che hanno anche un aria di avvertimento esagerato con i suoi grandi teste tristi.*

Armando Petrini¹⁹, no seu livro dedicado ao *Hamlet* de Carmelo Bene, comenta sobre a produção teatral de Carmelo Bene que

É necessário distinguir um primeiro período que vai das primeiras apresentações até a metade dos anos Setenta, no qual prevalece um sentimento da arte que se reporta a uma poética de tipo alegórico e grotesco, e um segundo período datado desde o fim dos anos Setenta até a morte, no qual dominam os acentos mais líricos e simbolistas. (...) A arte de Carmelo Bene na verdade apresenta sempre uma riquíssima, complexa e magmática miscelânea de elementos estilísticos alegórico – grotescos e lírico- simbolistas, ainda que efetivamente venham a prevalecer uns, como se disse, no primeiro período e outros no segundo. (PETRINI, 2004, p. 19).²⁰

Em *Manfred* (1979), Bene pronuncia monólogos e frases diante de um ou mais microfones e dialoga com a música que provém de um ou mais instrumentos orquestrais (como no caso também do *Egmont*, de 1983), dos amplificadores (como em alguns momentos de *Hamlet Suite*, de 1994, ou de *Poesia da filha de Iorio*, de 1999), ou também com a total ausência de som.

Aqui começa a preponderar como elemento cênico a Voz, o que faz com que Bene reduza o número dos atores, os objetos presentes em cena e os movimentos através do palco, transformando assim o roteiro em uma partitura vocal, em um tipo de transcrição literária feita não tanto de significados, mas, sobretudo, de significantes prontos para serem sussurrados e gritados, declamados com ritmos que variam do monótono e lento ao rápido e nervoso. Os espetáculos se tornam sinfonias, nas quais os ímpetos rítmicos e os gritos repentinos se alternam a outras tantas repentinas desacelerações, que acabam por aplacar-se em um andamento artificial de oráculo.

¹⁹ Armando Petrini é professor de Artes Cênicas da Universidade de Turim.

²⁰ Tradução nossa: *E 'necessario distinguere un primo periodo dalle prime esibizioni fino a metà degli anni settanta, in cui prevale un senso di arte che si riferisce a una poetica di tipo allegorico e grottesco, e un secondo periodo risalente alla fine degli anni Settanta al la morte, che dominano gli accenti più lirici e simbolisti. (...) L'arte di Carmelo Bene presenta in realtà sempre un miscuglio ricco, complesso e magmatico di elementi stilistici allegorici - grottesco e simbolista lirico-, anche se in modo efficace prevarrà ciascuno, come indicato nel primo periodo e altri in secondo.*

Nos anos oitenta e noventa, a atuação de Bene foi se caracterizando cada vez mais como construída em duas velocidades diferentes, como uma enunciação rítmica que escorre sobre um par de binários paralelos e distintos, que muitas vezes convergem, confundindo-se entre si, e muitas vezes também se separam para depois voltar a unir-se, estruturando-se, porém, em torno de uma dominante que alguns dos pesquisadores já mencionados passaram a chamar de contemplativa.

A perda do eu e a fusão com o absoluto, manifestação do ser em detrimento da subjetividade do artista: o evento estético torna-se sede da contemplação do ideal, da essência, transpondo a identidade coletiva e histórica, a personalidade do seu artífice e a sua individualidade. A esfera artística torna-se domínio total do transcendente. Na expansão da mesma onda, se colocam algumas teorizações de Bene, sucessivas a 1979, e empenhadas em investigar conceitos de derivação schopenhaueriana e nietzscheana, como a ausência do eu e a negação da subjetividade. Falando da união da voz e do vulto e, mais amplamente, do conceito tradicional e vulgo da criação artística – em polêmica direta com o modo de estar em cena prevalente entre os atores seus contemporâneos – Bene ironizava a incapacidade de muitos de seus “colegas” de acolherem as inovações por ele propostas:

Que miséria! Que estranho: uma patética nostalgia do “eu”, e não um (ao menos um) só trejeito de insatisfação pela renúncia definitiva ao *tema* infantil (o ser-ter, o todo-nada) = *esisto pertanto não sou*, ao invés do *Non esisto, pertanto sou*. Este sentir-se defraudados da própria identidade é o insensato plebiscito do “sindicato autores de prosa” contra o abecedário do teatro. As reticências são, ai de mim!, mais miseráveis de quanto se possa adivinhar a primeira vista: o ator genérico “sente” que atenta ao seu “prestígio” o magistral abuso do *playback*, só enquanto a sua angústia mental o persuade que ser “possuído” por “outras” vozes estranhas ao conjunto da sua pessoa “dramática” equivale a uma prepotente dublagem inoportuna. E por que “inoportuna”? Porque – sem dúvida – tal abuso de *ser dito* compromete na verdade a *mediação*. Mas não é esta habitual mediação que é preciso aniquilar? Justamente. (2008, p. 1016)²¹

²¹ Tradução nossa: *Oh, miseria! Che strano: una deterioro-patetica nostalgia dell'io”, e non una (almeno una) sola smorfia di scontento per la definitiva rinuncia al soggetto infantile (l'essere-avere il tutto-niente) = esisto, dunque non sono, invece del Non esisto, dunque*

O fato de “ser ditos” significa perder a identidade através da qual se compartilha o sentir e o pensar comum e, por consequência, significa a possibilidade de mediar, por meio do próprio “eu”, a transcendência e a imanência, de negar a subjetividade colocando em relação direta existência e essência. Introduzindo a ideia que o artista teatral autêntico é como se fosse possuído pelo transcendente e tomando sempre como ponto de referência os atores da tradição, definidos “atores-falantes”, Bene, em texto intitulado *A voz de Narciso*, afirma:

Os atores-falantes referem outra coisa; falam e cantam de outra coisa, mais ou menos naquela “outra coisa”, “ensimesmando-se” na outra coisa ao dizer. Eles recordam, comemoram, celebram, comentam, absolutamente inconscientes do momento poético que, pelo contrario, da voz dele exige a *(re)formulação*. Eles exibem quase um virtuosismo – a maravilha da própria faculdade mnemônica (também ao ler) – de modo nenhum aflorados pela necessidade urgente da *memória* enquanto *escritura vocal*. Eles dizem e recordam outra coisa. Dizem e *não são ditos*. *Não são falados*. Falam. (2008, p. 1014-1015)²²

Aqui se pode identificar esta função contemplativa que o palco adquire, transformando-se em um lugar no qual domina uma disposição à fruição desprovida de vínculos em relação ao transcendente e ao suprassensível. Na base dos concertos de ator está o modo de pensar que pende fortemente do lado da intuição mais que para aquele da expressão.

sono. Questo sentirsi defraudati della propria identità è l'insensato plebiscito del "sindacato-attori-di prosa" contro l'abecedario del teatro. Le reticenze sono, ahimè!, più misere di quanto si possa indovinare a prima vista: l'attore-generico "sente" attentare al suo "prestigio" dal magistrale abuso del play-back, solo in quanto la sua angustia mentale lo persuade che l'esser lui "posseduto" da voci altre, estranee al completino della sua persona "drammatica", equivale a un prepotente "doppiaggio" inopportuno. E perché "inopportuno"? Perché – non v'ha dubbio – siffatto sopruso d'esser detto compromete davvero la mediazione. Ma non è questa abitudinaria mediazione che bisogna annientare? Appunto.

²² Tradução nossa: *Gli attori-dicitori riferiscono altro; parlano e cantano d'altro, più o meno in quell' "altro" "immedesimandosi" d'altro dal dire. Essi ricordano, commemorano, celebrano, commentano, assolutamente ignari del momento poetico che dalla loro voce esige, al contrario, la (ri) formulazione. Essi esibiscono, quasi un virtuosismo, la stupidità della propria facoltà mnemonica (anche leggendo) nient'affatto sfiorati dalla necessità urgente della memoria in quanto scrittura vocale. Essi dicono e ricordano altro. Dicono e non son detti. Non son parlati. Parlano.*

O teatro beneano, a partir do *Manfred*²³ (1979), torna-se, para muitos dos pesquisadores de sua obra, um teatro “ontológico”. A disposição cenográfica das leituras-*recital* inauguradas pelo *Manfred* fundamenta-se em uma estrutura que se repete, com algumas exceções. O palco aparece envolto na escuridão e ocupado, em alguns momentos, por objetos cenográficos elementares; em outros momentos o espaço cênico aparece ocupado somente por Bene, que atua utilizando o microfone no meio de um grande cone de sombra que invade o palco e no meio de feixes de luz.

Como dominado por um delírio, o olhar de Bene, quando abandona a estante, vaga sem fixar nenhum ponto preciso, os olhos arregalados e febris vagueiam na penumbra que circunda a cena; no semblante, como em uma sequência de tomadas fotográficas, expressões de riso e desespero, de maldade e espanto, de amor e ódio, se alternam bruscas e desarticuladas; os gestos se limitam a uma série de poses (a cabeça que se inclina com poucos trejeitos rítmicos e imprevisíveis oscilações, como um pêndulo de um ombro para o outro, enquanto o braço de tanto em tanto se eleva no ar com tom declamatório). E é nessa atmosfera de trevas que se originam os cintilantes equilibrismos da voz que, em conflituosa dialética expressiva com os estilizados movimentos do corpo e as inflamações do olhar, rompem a obscuridade difusa. Na obra intitulada *Antropologia de uma máquina teatral*, Piergiorgio Giacché observa que “a *possessão* no teatro tem no fundo só este valor e este objetivo para o ator: serve-lhe para evadir-se de si e do teatro”²⁴ (2007, p. 166).

²³ A partir do poema dramático de George Byron, *Manfred* assinala o início do período em que as encenações beneanas aproximam-se do formato de concertos. Carmelo Bene utilizou várias composições de Robert Schumann na trilha sonora. O áudio da versão original está disponível no link https://www.youtube.com/watch?v=H0FndrkuW_0. A versão televisiva, também realizada em 1979 para a RAI, pode ser vista no link <https://www.youtube.com/watch?v=uOZ66Z8d62Q>.

²⁴ Tradução nossa: *la possessione a teatro ha in fondo solo questo valore e questo obiettivo per l'attore: gli serve ad evadere da sé e dal teatro.*

5 – Em Busca de um Teatro Sem-Espetáculo

Realizando uma livre apropriação da obra de Gilles Deleuze e de Félix Guattari - ou, talvez, abusando de um diálogo com eles -, defendo que uma produção teórica em artes deva se aventurar no desafio da criação de conceitos. Não uma definição, uma compreensão racional com início, meio e fim delimitados e compartimentados, mas sim um processo em contínua construção afetiva e perceptiva. A obra de um artista – aqui Carmelo Bene e vários outros “achegados”, que por algum ou outro motivo possam estabelecer pontos de intersecção – apresenta-se como uma viagem com muitas portas de entrada; a sua estética, mais do que catalogar identificações e essências, apresenta-se como uma possibilidade de captar efeitos singulares e múltiplos a partir do acontecimento. A pergunta não se coloca como “o que é um teatro sem espetáculo em Carmelo Bene?”, mas, talvez, como “quais as singularidades e os componentes de um teatro sem espetáculo em Carmelo Bene ou quais os perceptos²⁵ gerados pela experiência de um teatro sem espetáculo em Carmelo Bene?”. Mais do que respostas, a aventura apresenta-se mais atrativa perante a possibilidade de se recolherem pistas, peças, pegadas, palavras, folhas que, reunidas, não comporão um mapa.

A expressão “teatro sem espetáculo” pode remeter a pelo menos dois entendimentos: o de ser um teatro sem espectador e o de não ser um produto comercializável. Ambas as tentativas de se dar significado ao conceito relacionam-se a algumas atividades empreendidas por Bene quando de sua gestão à frente do setor da Bienal de Veneza, no triênio 1988-1990.

25 Em *O Abecedário de Gilles Deleuze*, série de entrevistas realizada por Claire Parnet e filmada nos anos 1988-1989, Deleuze assim define o que é um percepto: “Os perceptos fazem parte do mundo da arte. O que são os perceptos? O artista é uma pessoa que cria perceptos. Por que usar esta palavra estranha ao invés de usar percepção? Porque perceptos não são percepções. O que é que busca um homem de letras, um escritor ou um romancista? Acho que ele quer poder construir conjuntos de sensações e percepções que vão além daqueles que as sentem. O percepto é isso. É um conjunto de sensações e percepções que vai além daquele que a sente”. (Retirado de: <http://devirfotografia.blogspot.com.br/2013/09/no-abecedario-entrevista-feitas-deleuze.html>, em 01/02/2015)

A primeira definição, um teatro sem espectador, refere-se diretamente ao fato de que, em 1989, em um pavilhão fechado ao público, Bene realiza uma série de experimentações cênicas na companhia de convidados (músicos, atores, escritores, técnicos de som). Aos envolvidos no projeto não poderia ser atribuída a categoria de espectadores, visto que assumiam funções muito específicas e lá não se encontravam na condição de contempladores. Assim, um teatro sem espetáculo seria aquele que teria renunciado ao público e à ideia de um espaço compartilhado - e dividido - entre atores e espectadores. Como apresentarei na sequência deste trabalho, acredito que a ausência daquele que observa constitui em si um afastamento do fenômeno teatro.

Em relação a considerar que um teatro sem espetáculo seria aquele que não se apresenta na forma de um produto a ser comercializado, temos aqui uma tomada de princípios e uma tentativa de delimitação de campo de atuação. Em primeiro lugar, utilizando o célebre axioma de Guy Debord - “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997:14) – pode-se compreender a noção de produto vinculado ao espetáculo, sendo que este é a nova mercadoria homogeneizadora das relações pós anos 60 (partindo do fetichismo da mercadoria a partir de Marx, Debord atribui às imagens condições de independência em relação a seus produtores e consumidores)²⁶. Sendo o espetáculo um produto, quais os elementos que garantiriam sua livre reprodução e comercialização? Basicamente as mesmas características que deveriam ser impressas às mercadorias produzidas em larga escala desde a Revolução Industrial: possuírem qualidades de caráter universal e totalizante, serem facilmente identificáveis e, principalmente, proporcionarem sensações de segurança, conforto e familiaridade para aqueles que possuírem condições de adquiri-las. Assim, um bom espetáculo/produto é aquele que pode ser fruído em qualquer lugar e por qualquer pessoa, possuindo elementos que fazem da

26 Ao me tornar bolsista de iniciação científica na pesquisa Teatro e Produção de Subjetividade: Exercícios Micropolíticos, coordenado pela prof. Silvia Balestreri, ainda no segundo semestre de minha graduação em Direção Teatral, minha primeira pesquisa bibliográfica foi sobre o conceito de espetáculo para os situacionistas, especialmente Guy Debord.

sua recepção uma experiência estimulante - seja através de sua mensagem fabular ou pela repetição de arquétipos que gerem sentimentos de reconhecimento e identificação por parte do contemplador ou pela produção de *catarse*, terror e piedade - e, especialmente, apresente chaves para que o espectador, a partir de suas experiências coletivas de senso comum, retire do que está assistindo a interpretação da obra. Um bom espetáculo/mercadoria é, basicamente, aquele que apresenta referentes que levam o espectador a encontrar grandiosos significados. O que pretendo caracterizar neste trabalho como teatro sem espetáculo em Carmelo Bene possui fortes vínculos com esta segunda definição, sem, contudo, considerá-los suficientes para dar conta do conceito.

Como dito anteriormente, *o teatro sem espetáculo* é o título de um dos livros publicados por Carmelo Bene em seu período como diretor do setor de teatro da Bienal de Veneza (o outro chama-se *A pesquisa impossível*). A publicação de 1990 reúne textos de intelectuais italianos e franceses que se dedicam a perceber a obra do italiano, especialmente a partir do conceito de máquina-atorial. Maurizio Grande, crítico de teatro e pesquisador de semiótica da cena, afirma que “a máquina-atorial é o enigma do teatro sem espetáculo. Pesquisa impossível do teatro contra toda ordem ocidental e também oriental da cena, seja essa alicerçada no sentido físico ou no sentido simbólico.”²⁷. Em sua apresentação, Bene resume os propósitos da edição:

Esta obra não é um produto a ser consumido, não é exercício de uma sabedoria-conhecimento, não é terapêutica. A sua complexa elaboração assume a responsabilidade de pronunciar-se sobre o teatro e a arte para além de qualquer reconciliação com a história. É pesquisa proibida ao público.

Uma sociedade do espetáculo por vocação e instituição não poderá acolher este livro pela sua necessidade de

27 GRANDE *apud* BENE (1990:120), tradução nossa: *la macchina attoriale è l'enigma del teatro senza spettacolo. Ricerca impossibile di teatro contro ogni ordine occidentale e anche orientale di scena, sia essa intesa in senso fisico o in senso figurato.*

impedir uma cultura da mediação. Deseja ser um puro objeto de desafeição.²⁸

A filosofia não é contemplação, reflexão ou comunicação. Antes, filosofar é traçar, inventar, criar, filosofia é criação de conceitos. Esta é a afirmação inicial de Deleuze e Félix Guattari em *O que é a filosofia?* e a que dará suporte às construções e desconstruções empreendidas a seguir. Um conceito, segundo os autores, “remete a outros conceitos, não somente em sua história, mas em seu devir ou suas conexões presentes (...) é próprio do conceito tornar os componentes inseparáveis *nele*: distintos, heterogêneos e todavia não separáveis (...) cada conceito será pois considerado como o ponto de coincidência, de condensação ou acumulação de seus próprios componentes” (DELEUZE, GUATTARI, 1992:27,28).

Encontram-se em Deleuze e Guattari outras observações importantes para se aproximar do que seria o objetivo de uma produção filosófica (ou produção teórica em artes), ou seja, a criação de conceitos. Há uma série de características que complementam as apontadas anteriormente. Um conceito nunca é simples, ele é constituído por elementos que o definem. Ele é uma multiplicidade, tem contorno irregular, é um todo fragmentário e sempre remete a um problema, ou melhor, a uma encruzilhada de problemas onde irá estabelecer pontos de intersecção com outros conceitos, instalados sob um mesmo plano de imanência. Todo conceito tem uma história e um devir, ele é absoluto e relativo, não é discursivo nem tampouco uma proposição. “Os conceitos são centros de vibrações, cada um em si mesmo e uns em relação aos outros” (DELEUZE, GUATTARI, 1992:31). Por outro lado, um conceito não será de modo algum paradigmático, projetivo, hierárquico e referencial.

28 (BENE, 1990:5), tradução nossa: *quest'opera non è un prodotto consumabile non è palestra di un sapere-conoscere non è terapeutica La sua complessa elaborazione si assume la responsabilità di pronunciarsi sul teatro e le arti al di là di ogni conciliazione con la storia È ricerca interdotta al pubblico Una società dello spettacolo per vocazione e istituti non potrà che accogliere questo libro nella sua necessità preclusa a una cultura della mediazione Vuol essere un puro oggetto di disafezione. (Mantive a pontuação do autor).*

O conceito é um incorporeal, embora se encarne ou se efetue nos corpos. Mas, justamente, não se confunde com o estado de coisas no qual se efetua. Não tem coordenadas espaçotemporais, mas apenas ordenadas intensivas. Não tem energia, mas somente intensidades, é anergético (a energia não é a intensidade, mas a maneira como esta se desenrola e se anula num estado de coisas extensivo). O conceito diz o acontecimento, não a essência ou a coisa. É um Acontecimento puro, uma *hecceidade*, uma entidade (...) O conceito define-se pela *inseparabilidade de um número finito de componentes heterogêneos percorridos por um ponto em sobrevoo absoluto, à velocidade infinita*. (...) O conceito é bem ato de pensamento neste sentido, o pensamento operando em velocidade infinita (embora maior ou menor). (DELEUZE, GUATTARI, 1992:29)

Sendo um ato de pensamento e operando em velocidade infinita, o conceito não pode ser representado, lhe é vedada a possibilidade de se transformar em imagem. O conceito, por si, é quase uma antítese do espetáculo, também pelo fato de não ter caráter discursivo e propositivo. Um conceito funciona ou não funciona pela intensidade, velocidade e capacidade de produzir efeitos dos elementos que o compõem, bem como pela atração junto a outros conceitos. Quanto mais potente, mais pontos de intersecção serão traçados, mais problemas surgirão, mais sobrevoos resultarão. “Um conceito está privado de sentido enquanto não concorda com outros conceitos, e não está associado a um problema que resolve ou contribui para resolver” (DELEUZE, GUATTARI, 1992:95).

Juntamente com a noção de conceito, a ideia de acontecimento adquire papel central na constituição deste trabalho. Michel Foucault, em um texto do início dos anos 70, intitulado *Teatro filosófico*, escreve sobre o acontecimento em Deleuze:

(...) no limite dos corpos profundos, o acontecimento é um incorporeal (superfície metafísica); na superfície das coisas e das palavras, o incorporeal-acontecimento é o sentido da proposição (dimensão lógica); no fio do discurso, o incorporeal sentido-acontecimento está alinhavado pelo verbo (ponto infinitivo do presente). (...) Uma metafísica do acontecimento incorporeal (irreduzível, pois, a uma física do mundo), uma lógica do sentido neutro (mais que uma fenomenologia das significações e

do sujeito), um pensamento do presente infinitivo (e não a substituição do futuro conceitual na essência do passado), é isto o que Deleuze, parece-me, nos propõe para retirar a tríplice sujeição na qual é mantido o acontecimento, ainda em nossos dias. (CASTRO, 2009:99)

Em seu *Estética do performativo*, a teórica alemã Erika Fischer-Lichte dedica ao acontecimento um lugar tradicionalmente dedicado à representação. Encontramos em sua obra que

Como tenho mostrado ao analisar sua medialidade, sua materialidade e sua semiótica, as realizações cênicas se caracterizam essencialmente por sua natureza de acontecimento (...) Sua materialidade não se gera, pois, como artefato ou em um artefato, senão que tem lugar ao gerar-se performativamente a corporalidade, a espacialidade e a sonoridade. A presença dos atores, o êxtase dos objetos, as atmosferas e a circulação de energia acontecem como os significados que se geram durante a realização cênica, seja como percepções, seja como emoções, representações mentais ou pensamentos suscitados por elas. As ações dos espectadores acontecem como respostas ao percebido do mesmo modo que as dos atores respondem ao que eles percebem – o que veem, ouvem ou sentem – dos comportamentos e da atividade dos espectadores. A estética das realizações cênicas constitui obviamente seu caráter de acontecimento. (FISCHER-LICHTE, 2011:323,324)²⁹

Em Deleuze, o “essencial” está em algo que não pode ser reduzido a uma categoria, a uma universalidade ou idealidade: o incorpóreo. Como Foucault assinala, o acontecimento não está sujeito a uma temporalidade ou a uma fenomenologia das significações e do sujeito. O presente infinitivo do

29 Tradução nossa: *como se ha mostrado al analizar su medialidad, su materialidad y su semiótica, las realizaciones escénicas se caracterizan esencialmente por su naturaleza de acontecimiento. (...) Su materialidad no se genera, pues, como artefacto o en un artefacto, sino que tiene lugar al generarse performativamente la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad. La presencia de los actores, el éxtasis de los objetos, las atmósferas y la circulación de energía acontecen igual que los significados que se generan durante la realización escénica, ya sea como percepciones, ya como emociones, representaciones mentales o pensamientos suscitados por ellas. Las acciones de los espectadores acontecen como respuestas a lo percibido del mismo modo que las de los actores responden a lo que ellos perciben – lo que ven, oyen o sienten – de los comportamientos y actividad de los espectadores. La estética de las realizaciones escénicas la constituye obviamente su carácter de acontecimiento*

acontecimento deleuzeano não para, é um fluxo que, ao se territorializar, já está se desterritorializando no momento seguinte. Deleuze apreende as singularidades do acontecimento em seu devir, no acontecimento seguinte, que hierarquicamente não possui ideais nem ambições de se corporificar. Fischer-Lichte aproxima-se do incorporeal deleuzeano em sua definição de acontecimento: aqui estamos no terreno do agora que não se perpetua, das sensações e pensamentos em velocidade infinita, da construção e desconstrução que se sucedem através da performatividade, ou seja, da ação, do movimento. Não há artefatos, há corpos, espaços e sons que, ao mesmo tempo, são incorpóreos, virtuais e inaudíveis. A singularidade das energias gera um fluxo destituído da necessidade de sujeição a significados ou sujeitos.

Acreditei que o problema inicial que motivou a realização da minha pesquisa seria responder à questão “o que é um teatro sem espetáculo em Carmelo Bene”? Imaginei, igualmente, que o acontecimento fundador situava-se no já citado episódio da Bienal de Veneza, quando Bene, na condição de diretor do setor de teatro, veda o acesso do público às experimentações empreendidas por ele e seus convidados. Importante resgatar que o evento continha uma tradição que remetia o teatro a uma função de celebração, de festividade, visto que ocupantes anteriores do cargo de diretor do setor de teatro realizaram carnavais de rua, apresentações de espetáculos, desfiles, etc. Ainda com os recursos da Bienal editaram-se os dois livros que também vieram a frustrar aqueles que esperavam relatos discursivos e propositivos (ou, ao menos, que contivessem imagens das atividades desenvolvidas no pavilhão enclausurado).³⁰ Pelo exposto até aqui, evidencia-se que o problema e o

30 Porém, segundo o jornal *La Repubblica*, em matéria publicada em 29/03/1991, o principal conflito entre a diretoria da Bienal de Veneza e Carmelo Bene se deu pelo não cumprimento dos projetos previstos para a edição de 1989 do evento italiano. Segundo divulgado, Bene teria se comprometido com a realização de três projetos: uma adaptação de Tamburlaine, do dramaturgo inglês Christopher Marlowe, o laboratório “sem espetáculo” e o mais ambicioso dos três, intitulado “Baffometto di Klossowski”, onde Bene desejava construir um castelo de vidro em que a voz gravada de Klossowski recitaria uma obra escrita por ele e centrada em acontecimentos relacionados aos cavaleiros templários. Deste último resultaram somente desenhos do projeto feitos por Klossowski e adquiridos pela Bienal, ao custo de 260 milhões de liras (o equivalente a 208 mil dólares, em valores da época). Estes desenhos ficaram com Bene, o que resultou em um processo judicial movido pela Bienal, que solicitava a devolução do material. Klossowski manifestou-se à época dizendo que somente Bene teria condições de entender os desenhos, e que estes deveriam ficar com ele (Informações retiradas do endereço

acontecimento originais deste trabalho sofreram uma avaliação e uma mudança significativa de perspectiva, a partir das noções de conceito em Deleuze e Guattari. “A filosofia apresenta três elementos, cada um dos quais responde aos dois outros, mas deve ser considerada em si mesma: *o plano pré-filosófico que ela deve traçar (imanência), os personagens pró-filosóficos que ela deve inventar e fazer viver (insistência), os conceitos filosóficos que ela deve criar (consistência).*” (DELEUZE, GUATTARI, 1992:93).

A tentação de imaginar que a resposta para definir um teatro sem espetáculo seria caracterizá-lo como um teatro sem espectadores - claro, os próprios participantes poderiam assumir esta função em determinado momento, mas o acesso proibido ao público caracterizaria uma possível argumentação *propositiva* - poderia levantar um precedente em Grotowski e seu *parateatro* como inaugurador de um teatro sem espectadores. Patrice Pavis aponta, porém, que “parateatro é a atividade dramática teatral em sentido lato, que recorre a procedimentos tomados por empréstimo ao teatro, mas não visa uma realização estética” (PAVIS, 2008:277). Um capítulo desta dissertação é dedicado a uma investigação dos conceitos teatro, espetáculo, acontecimento e representação, onde apresento minha defesa - não só minha, obviamente - de que não há teatro sem espectador.

Os espectadores das experimentações realizadas por Bene e seus convidados poderiam ser materializados com a publicação dos livros *O teatro sem espetáculo* e *A pesquisa impossível*, imaginando que estes colocariam os leitores como espectadores das experimentações. Igualmente apresento elementos que caracterizam o conceito de imagem e como essa se relaciona de forma complementar ao conceito de espectador. Mas, de forma menos aprofundada, é importante assinalar que, em nenhuma das duas publicações, Carmelo Bene e seus colaboradores escritores propõem-se refletir sobre ou a comunicar o que foram as experimentações desenvolvidas. Não há respostas para perguntas como “o que é o teatro sem espetáculo” ou o que é “uma

pesquisa impossível”. Há elementos que aparecem e reaparecem, dotados de singularidades que permitem ao espectador criar relações ao invés de imaginar ou visualizar imagens figurativas.

Espectador e coroinha de milhares de missas quando criança e adolescente, Carmelo Bene lamentou quando a liturgia deixou de ser ministrada em latim. Segundo ele, nesse momento os frequentadores dos cultos católicos passaram a entender o que se dizia, a sonoridade passou a remeter para algo que estava fora daquele espaço-tempo: “eu compreendi a liturgia como espetáculo verdadeiro e autêntico na igreja, pode ser que ninguém compreenda nada, mas estamos lá e escutamos assim mesmo” (BENE *apud* BALESTRERI, 2004:93).

O plano traçado está atravessado por conceitos tais como teatro, espetáculo, representação, acontecimento, imagem. Não há espaço para dicotomias como verdadeiro ou falso, ser ou não ser, ou ambições dialéticas de se chegar até a síntese ideal.

6 – O Teatro como Acontecimento

A proposta deste capítulo é deslizar por conceitos que considero importantes para aproximar-me da ideia de teatro sem-espetáculo apresentada por Carmelo Bene ao longo de sua obra e, especialmente, como expresso em capítulos anteriores, quando da Bienal de Veneza de 1989 e da publicação dos livros *Teatro sem espetáculo* e *Uma pesquisa impossível*. Assim, recorro a autores que, se não chegam a constituir-se como aliados às derivas empreendidas pela teoria e prática do italiano, julgo poderem contribuir com a instalação de problemas conceituais.

Segundo Patrice Pavis, acontecimento é “a representação teatral, considerada não no aspecto ficcional de sua fábula, mas em sua realidade de prática artística que dá origem a uma troca entre ator e espectador” (PAVIS, 2008:6). Ao mesmo tempo que se apresentam como conceitos – o teatro, o espetáculo, a representação, o acontecimento – e procuram dar conta de totalidades através de suas definições, também podemos considerá-los como elementos ou traços intensivos; assim, falaríamos de um teatro, de espetáculos, de algumas representações e de possíveis acontecimentos. Na definição de Pavis para acontecimento estão presentes os dois elementos primordiais para a constituição do fenômeno teatro: um ator e um espectador. Jerzy Grotowski aponta definições mínimas para teatro, aquilo que lhe é indispensável para sua constituição, manifestando sua costumeira visão metafísica, quando afirma que

A essência do teatro não se acha nem na narração de um acontecimento, nem na discussão de uma hipótese com o público, nem na representação da vida cotidiana, nem mesmo numa visão (...) O teatro é um ato realizado aqui e agora no organismo dos atores, diante de outros homens. (...) Teatro é o que se passa entre espectador e ator. Todas as outras coisas são suplementares. (PAVIS, 2008: 7,337)

O corpo do ator em contato direto com o corpo do espectador, sem a mediação de uma tela - de cinema, de televisão, de um quadro -, implica uma relação de troca de energias, de influências, de se fazer ver e perceber. O espectador de teatro é um contemplador passivo que está em constante risco de queda, pela possibilidade sempre presente de ter sua segurança abalada por fatos alheios a ele que o levem a sair da passividade. Não que isso conceda ao teatro uma categoria hierárquica acima do cinema, por exemplo. Sendo o verdadeiro objetivo da arte a criação de agregados sensíveis, e a do artista a criação de perceptos, não é possível realizar distinções em relação às possibilidades do experienciar-se em uma ou outra linguagem. O que mais interessa aqui é perceber em relação ao teatro as singularidades que o diferenciam, tornam-no vibrante e capaz de construir novos mundos. Ao escrever sobre o cinema de Bene³¹, Deleuze aponta que o italiano teria acreditado, por algum tempo, que o cinema seria capaz de adquirir um corpo, de nascer e desaparecer em um ritual litúrgico. Mas esta crença no cinema teria durado até o momento em que "(Bene) vem a pensar que o teatro tem mais condições de se renovar, e de liberar as potências sonoras, que o cinema, visual demais, ainda restringe, com a teatralização integrando suportes eletrônicos em vez de cinematográficos" (DELEUZE, 2013:229). É interessante que Bene tenha chegado a essa conclusão sobre a capacidade de renovação do teatro a despeito das críticas construídas a este justamente por ter ficado a reboque, durante períodos históricos, de outras linguagens, como foi o caso das vanguardas históricas, das primeiras *performances* e do uso indiscriminado das tecnologias digitais a partir dos anos 1980. O caráter de efemeridade e do não registro material do teatro levaram-no a constantemente ser considerado uma espécie passível de extinção por acusadores que não souberam reconhecer, em seus tempos, as inovações de um Diderot e o *tableau*, de Meyerhold e o antinaturalismo, etc, diferentes em relação às suas concepções

31 Carmelo Bene realizou 5 filmes de longa-metragem em um período de cinco anos: *Nostra Signora dei Turchi* (1968), *Capricci* (1969), *Don Giovanni* (1971), *Salomé* (1972) e *Un Amleto di meno* (1973).

de cena e acontecimento mas extremamente potentes quanto à capacidade de desestabilizar atores e espectadores em busca de novas aproximações e relações.

6.1 - Espetáculo

A noção de espetáculo, por sua vez, também é capaz de suscitar familiaridades e estranhamentos. Para Pavis, “é espetáculo tudo o que se oferece ao olhar” (PAVIS, 2008:141); Roland Barthes eleva o espetáculo à “categoria universal sob as espécies pela qual o mundo é visto” (PAVIS, 2008:141). As duas definições estabelecem a necessidade recíproca de dois polos: em um, algo está se colocando à visão, para ser apreendido; de outro, alguém está olhando, contemplando, observando. Jonathan Crary realiza uma interessante diferenciação entre observador e espectador.

A maior parte dos dicionários faz pouca distinção semântica entre as palavras “observador” e “espectador”, e o uso comum em geral as converte em sinônimos. Escolhi o termo *observador* sobretudo por suas ressonâncias etimológicas. Diferente de *spectare*, raiz latina de “espectador”, a raiz de “observar” não significa literalmente “olhar para”. Espectador também carrega conotações específicas, especialmente no contexto da cultura do século XIX, que prefiro evitar – concretamente, aquele que assiste passivamente a um espetáculo, como em uma galeria de arte ou em um teatro. (CRARY, 2012:15)

A partir do impacto da publicação de seu *A Sociedade do Espetáculo*, em 1967, a definição de espetáculo de Guy Debord passou a ser muito utilizada em vários contextos e ocasiões. Seja para realizar-se uma crítica à programação dos canais de televisão, à voracidade das agências de propaganda ou à transformação e consolidação de eventos populares em fenômenos capitalistas, Debord passou a ser a senha para abrir as portas que impediam o espectador e consumidor do final do século XX à revelação da verdade oculta. Processo semelhante ocorreu com Jean Baudrillard e o

conceito de simulacro, reduzido, com toques de Lewis Carrol, às pílulas azul e vermelha do filme *Matrix*. Com Debord aconteceu um processo inverso ao que Heiner Müller propunha em relação a Brecht, quando disse que, para reafirmá-lo, era necessário traí-lo. A legião de admiradores de Debord elevou sua *Sociedade do Espetáculo* a livro mítico, assunto de cafés da manhã a passeios com os cães, redundando em um esgotamento de suas ideias até o ponto de virar jargão para os colunistas das páginas sociais. “Isso é muito sociedade do espetáculo” passou a ser uma referência para se criticar quem não se portasse com o recato merecido à sua posição social. Assim, ao parafrasear a abertura do *Capital* de Marx, “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997:13), Debord apresentava suas cartas, realizando ao mesmo tempo um diagnóstico e um tratamento (este, implícito, aparece de forma mais evidente nos escritos situacionistas). Um texto é um texto, mas também pode ser um pouco mais. É importante perceber que o agitador social francês, autodenominado “doutor em nada”, colocava-se na condição de um seguidor informal de outros dois pensadores vitais para a observação e caracterização da sociedade pós-industrial: o já citado Marx e Giörgy Lukács, respectivamente com seus *O Capital* e *História e consciência de classe*. O fetichismo da mercadoria, especialmente, por revelar algo que está na gênese de sua concepção do espetáculo, que é o caráter de mediação que se interpõe nas relações sociais. A vida deixa de ser vivida, passa a ser contemplada de forma passiva, primeiro pela mediação das mercadorias, após pelo reinado das imagens, que se sobrepõem e tornam-se onipresentes. Assim, os dois principais elementos da construção teórica de Debord são o espetáculo e seu conseqüente, a passividade. As imagens realizam a mediação e a vida passa a ser uma representação. Imagem e representação podem ser definidas como a presentificação de algo que está ausente. “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997:14).

O teatro pode se constituir em uma relação que não necessite de mediação? Não é propósito desta dissertação chegar a conclusões fechadas, de sentido único, com caráter institucionalizado. Várias declarações de Carmelo Bene a respeito do teatro, se entendidas como afirmações peremptórias e relacionadas a outras em diferentes épocas ou fases de sua produção, podem soar como contraditórias. Prefiro encará-las como uma porta de acesso à sua obra, caracterizada pelo seu constante deslizamento conceitual e operacional e pela criação de paradoxos. Assim, uma resposta conferida a um questionamento sobre a importância do espectador teatral, além de ilustrar esse caráter paradoxal, pode revelar indícios de que uma relação teatral sem mediação só poderia ser possível se fosse estabelecida equanimidade de potências entre ator e espectador, ou seja, a abolição do espectador passivo e contemplativo do teatro espetacular.

Metade do mérito de um espetáculo é dos espectadores, não dos atores. Os atores falam através de uma amplificação, de um interior a um outro interior. Eles desanimam se encontram um outro alienado na plateia. Isso não passa de uma comunicação imbecil, perversa, uma troca comercial destinada a um grupo de clientes, que é a finalidade de toda mediação. Agora, quando temos um ricochete de um íntimo a um outro íntimo, ambos estão abandonados, sim. Nesse caso, o mérito de um grande Otelo sobre a cena é repartido exatamente entre os atores e o público, o público merece 50% do êxito. (BENE *apud* ATTISANI, DOTTI, 2004:88,89)³²

Pode parecer contraditória essa valorização do espectador quando se sabe que, entre suas várias polêmicas declarações, Bene disse que não se importava com o público e que acreditava que, talvez, um ou outro espectador entendesse suas peças. Obviamente pode-se levar em conta que Bene nunca

32 Tradução nossa: *metà del merito di uno spettacolo è dello spettatore, non dell'attore. L'attore parla attraverso un'amplificazione, da un dentro a un altro dentro. Lui si abbandona se trova quell'altro abbandonato. Allora non c'è più la comunicazione imbecille, perversa, della committenza e del valore d'uso, c'è la fine di ogni mediazione e c'è un rimbalzo da un interno a un altro interno. Abbandonati entrambi, sì. Allora il merito di un grande Otello sulla scena è da ripartire esattamente tra l'attore e il pubblico, il pubblico merita il cinquanta per cento in sostanza.*

se preocupou com a construção de uma imagem coerente com os padrões vigentes de comportamento à sua época, que lhe imporiam uma adequação às noções de normalidade (entre elas, nunca dar ao espectador aquilo que não lhe fosse familiar ou destratar-lo publicamente). Mas a percepção que extraio destas declarações aparentemente contraditórias levam a outra direção. O teatro de Carmelo Bene - bem como seus filmes, emissões radiofônicas, versões televisivas e livros - não busca a compreensão ou o entendimento, não é um movimento racional de construção de referentes que deem acesso a significados transcendentais. Assim, não há o que ser entendido por qualquer espectador a partir destes referenciais. O teatro de Bene é um encontro de abandonados, perdidos, em um mundo onde, segundo ele, “não há mais tragédias, tudo é ficção. As guerras também se tornaram ficções. Vive-se em um eterno cotidiano onde o impulso à imortalidade foi cancelado. A eternidade é o banal, o cotidiano repetido ao infinito, a televisão”³³ (BENE *apud* ATTISANI, DOTTI, 2004:85). Não há encontro no momento em que um abandonado se depara com um alienado, com um contemplador passivo que sobrevive de representação em representação, condenado a uma repetição que não o abala mais, sedado pelo fetichismo da imagem na sociedade contemporânea. Em entrevista ao *Giornale Internazionale di cultura*, em 1980, Bene demonstra seu desencanto com o teatro:

Todo o mundo do espetáculo teatral é repugnante por excelência, o público de teatro é detestável, a crítica teatral é repulsiva. Acho que, identificando-me com a fatídica frase de Nietzsche, o teatro seja um plebiscito contra o bom gosto. Não há muito o que acrescentar. Acredito que seja a subcultura da subcultura, a falta absoluta de sensibilidade, o consumismo realmente mais canalha, até o fundo, a droga de baixo custo, e nem mesmo a droga senão o nada para ninguém. Eis porque ao teatro não retorno mais. (BENE *apud* ATTISANI, DOTTI, 2004:85)³⁴

33 Tradução nossa: *non esistono piú tragedie, è tutta fiction. Anche le guerre sono diventate fiction. Si vive in un eterno quotidiano dove la spinta all'immortalità è cancellata. L'eternità è il banale, il quotidiano ripetuto all'infinito, la televisione.*

34 Tradução nossa: *sento tutto il mondo dello spettacolo teatrale repelente per eccellenza, il pubblico teatrale repelente, la critica teatrale repelente. Perché trovo, condividendo la fatídica frase di Nietzsche, che il teatro sia un plebiscito contro il buongusto. Non c'è molto da aggiungere. Ritengo che sia la subcultura della subcultura, la mancanza assoluta di sensibilità,*

No ano seguinte, Bene estava novamente no teatro, com a terceira versão de *Pinocchio, storia de un burattino*, a partir de Carlo Collodi. Como em boa parte de sua carreira, iniciada em 1959 com *Calígula* e encerrada em 2000, pouco antes de sua morte, com *In-vulnerabilità d'Achille, impossibile suite tra Ilio e Sciro*, suas peças ocupavam os melhores teatros italianos – no caso de *Pinocchio*, o Teatro Verdi, de Pisa.

O teatro de Bene não prescinde do espectador, ao contrário, não abre mão dele. Só que o espectador deve ser um abandonado, um indeciso, um desnortado. O teatro de Bene também não é o teatro da representação, que coloca referentes em cena projetando um significado externo ao palco. O teatro de Bene acontece em cena e não há significados para se buscar além dele. O próprio teatro é o seu significado e ele é o acontecimento, o puro acontecimento incorpóreo que não é figurativo, paradigmático, histórico, reflexivo ou comunicativo. Assim, o sem espetáculo em Bene procede por eliminação do que constitui o espetáculo: o significado, a mediação, a fábula, a mensagem, a catarse, o personagem, assim como o diretor, o ator, o texto (surtem o operador de cena, a máquina-atorial, a partitura). Os elementos de um teatro sem espetáculo em Carmelo Bene não operam somente pela negação do que é próprio do espetáculo. Ao longo de sua obra, Bene constantemente se renova e arrisca, não permitindo ao espectador o prazer de assistir sempre a mesma peça reciclada, com alterações de iluminação e nomes dos personagens. Apesar disso, considero que temos aqui um todo múltiplo e fragmentário, em que seus trabalhos não são peças encaixáveis de um quebra-cabeças, mas sim, como via Deleuze, elementos com contornos irregulares.

Em diversas oportunidades o encenador italiano afirmou que buscava “retirar de cena” tudo o que fosse teatral, inclusive o próprio teatro enquanto conceito ocidental, alicerçado na construção da fábula, na construção de

il consumismo veramente piú infimo, giù giù, la droga a basso costo, e nemmeno la droga ma il niente per il niente. Ecco, per questo al teatro non tornerò piú.

personagens e no desdobramento dramático. Diferentemente da ideia de “colocar em cena”, ou *mise-en-scène*, o que se vê nos registros audiovisuais dos trabalhos de Carmelo Bene - assim como em seus escritos - é a intenção de “limpar” a cena não de seus excessos, mas mesmo de seus elementos constitutivos. Um recorrente exemplo dramatúrgico é a subtração de personagens que, aparentemente, são fundamentais para a trama das peças que ele adaptou para a cena. Seu “Romeu e Julieta”, a partir de Shakespeare, tem o personagem Romeu eliminado logo ao início da encenação. Em “Ricardo III”, todos os personagens masculinos são retirados, permanecendo apenas as mulheres que orbitam no universo do personagem-título.

Além do texto, os figurinos e objetos de cena constantemente são inseridos nas montagens com o propósito de atrapalhar os atores, afastando-se do que seria esperado como natural, ou seja, que lá estivessem para ajudar os atores a compor seus personagens. Estas dicotomias, aparentemente muito claras quando da escrita teórica, confundem-se em cena; imagino que isso se dá justamente porque suas proposições estão sempre em um terreno limiar, em estado de confronto, nada está consolidado de forma peremptória e unívoca; a tensão que permeia as obras do italiano não residem no drama ao estilo clássico, na evolução dos personagens, em reviravoltas na construção da fábula ou em efeitos que aproximem, envolvam ou distanciem o espectador; ela é latente na própria construção da imagem-cena, que está sempre em processo, em devir, em transformação.

Outra das famosas frases de Carmelo Bene é aquela que ele afirma que “o espetáculo começa e termina no momento em que é feito”³⁵. A luta aqui aparece em várias camadas: o ator não pode constituir um personagem, por mais que sua atuação remeta a isto; o diretor-dramaturgo, ou operador de cena, que não pode permitir esta constituição, por mais que a cena conduza a isto; do espectador, que naturalmente deseja semiotizar o que assiste, atribuindo significados ao desenrolar das imagens e sons que lhe são apresentados, mas que se depara com algo que não estava previsto por ele – a

35 BENE *apud* DELEUZE (2010:31).

ausência de espetáculo. Acredito que, em todas estas instâncias, podemos falar de liminaridade³⁶ e acontecimento, caracterizando o teatro sem-espetáculo de Bene não somente como um potente acontecimento mas como uma realização cênica extremamente conectada com o fazer/receber teatral contemporâneo, essa teia atravessada por várias tessituras e fios, rizomática e carregada de uma multiplicidade de significados sensoriais e perceptivos.

6.2 - Representação

Segundo o filósofo italiano Gianni Vattimo, uma definição de interpretação é a ação de “remontar de um signo ao seu significado”³⁷. O filósofo americano Charles S. Peirce irá referir-se ao âmbito da interpretação com o dos “efeitos vinculados pelo signo” (ABBAGNANO, 2012:668). Ele chama estes efeitos “interpretantes” e os divide em três categorias: os emotivos, os energéticos e os lógicos. Gilles Deleuze, em um livro³⁸ dedicado à Marcel Proust e seu *Em Busca do Tempo Perdido*³⁹, também realiza uma classificação dos signos, dividindo-os em quatro tipos: os da mundanidade, do amor, de impressões ou qualidades sensíveis e os da arte, sobre os quais discorro a seguir.

Os signos da (1) mundanidade são os que, segundo Deleuze, “surgem como o substituto de uma ação ou de um pensamento, ocupando-lhes o lugar.

36 O estado de liminaridade, conforme o antropólogo britânico Victor Turner, é gerado quando se borram as fronteiras, os limites, entre dois territórios aparentemente distintos, criando uma espécie de limbo entre as posições assinaladas pelas leis, costumes, convenções e cerimônias. Neste estado, provam-se novos modos de atuação, novas combinações de símbolos, para serem descartados ou aceitos. Ileana Diéguez e Jorge Dubatti apreenderam essa noção, de diferentes formas, para pensar as artes cênicas.

37 Vattimo foi o responsável pelo verbete *Interpretação* no Dicionário de Filosofia coordenado pelo filósofo italiano Nicola Abbagnano. A citação encontra-se na p. 665 da referida obra.

38 *Proust e os Signos*, obra lançada em Paris em 1964, trad. brasileira por Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado.

39 Minha aproximação com a obra de Proust se deu através de minha participação como aluno de uma disciplina do mestrado em Artes Cênicas do PPGAC/UFRGS, ainda na condição de graduando em teatro. Como bolsista de iniciação científica pude assistir às aulas ministradas pela prof. Dra. Silvia Balestreri, onde as leituras eram dedicadas a trechos da obra de Proust e de Deleuze.

Trata-se, portanto, de um signo que não remete a nenhuma outra coisa, significação transcendental ou conteúdo ideal, mas que usurpou o suposto valor de seu sentido” (DELEUZE, 2010b:6). Deleuze relaciona os tipos de signos a passagens da obra de Proust, ilustrando assim o que está afirmando. Entendo que não há necessidade de fazer menção a estes referentes, inclusive pelo fato de que, casados com a leitura do *Em Busca do Tempo Perdido*, adquirirão certamente sentidos mais potentes daqueles que eventualmente alcançaria neste texto. Por ora, creio que trazer à baila os signos a partir de Deleuze já dará conta do que pretendo apresentar. Deleuze, ao apresentar os signos do (2) amor, escreve que “apaixonar-se é individualizar alguém pelos signos que traz consigo ou emite. (...) o ser amado aparece como um signo, uma “alma, exprime um mundo possível, desconhecido de nós. O amado implica, envolve, aprisiona um mundo, que é preciso decifrar, isto é, interpretar” (DELEUZE, 2010b: 7). Se na primeira aparição dos efeitos sógnicos tínhamos a ideia de substituição, de ocultamento sem fins maiores do que simplesmente a presença da fuga de algo ou alguém, no caso dos signos do amor, os efeitos que preponderam são justamente opostos; aqui há o desejo de interpretar, decifrar, apoderar-se de outra realidade. O conhecimento dos signos mundanos remete à aporias; os signos do amor, à ilusão de uma transcendência personificada no outro.

O terceiro tipo de signos é o que o filósofo francês denomina de (3) impressões ou qualidades sensíveis. Aqui, “uma qualidade sensível nos proporciona uma estranha alegria, ao mesmo tempo que nos transmite uma espécie de imperativo” (DELEUZE, 2010b: 10). Ao deparar-se com algo (ou alguém, um encontro, um objeto, uma situação) que tenha a qualidade de gerar uma impressão que remeta além de si, surge, a exemplo do signo anterior, a necessidade de compreensão, de entender as razões pelas quais foi acionado um mecanismo interno de prazer. O exemplo claro na obra proustiana é o momento em que o personagem principal morde uma *madeleine* e vê-se envolvido por um enorme sentimento de prazer que ultrapassa qualquer sentido associado ao sabor do doce. Em busca de uma compreensão, após muita reflexão, ele descobre que o sabor contido na guloseima lhe remeteu à

infância, gerando-lhe uma série de sensações relacionadas à memória e, especialmente, à possibilidade de revivê-los a cada mordida (algo que acaba por não se cumprir). Este tipo de signo, parecido na necessidade de interpretação com o anterior, difere-se deste pelo fato de que o que é procurado não está personificado no objeto (no signo do amor, na pessoa amada e no novo mundo que se apresenta). Se o signo do amor remete ao futuro, o signo das impressões ou qualidades sensíveis remete ao passado. O que aproxima estes três tipos de signos é que todos são materiais.

Após esta constatação, Deleuze iniciará a abordagem do quarto tipo de signos: os da (4) arte que, segundo ele, “como que desmaterializados, encontram seu sentido numa essência ideal. (...) (o signo das artes) os integra (os demais signos), dá-lhes o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham ainda de opaco” (DELEUZE, 2010b:13). Não há hierarquias entre os signos, eles constantemente se atravessam e produzem novos efeitos, mas fica claro que Deleuze percebe que a incidência dos relacionados com a arte ultrapassa o nível de interpretação contido nos anteriores. Nos três primeiros, de caráter material - mundanos, amorosos ou das impressões e qualidades sensíveis -, os objetos, confirmando o que lhes atribuiu Vattimo, remontam a um significado. O (1) ritual de um matrimônio, (2) o rosto da pessoa amada ou (3) o sabor do biscoito remetem a algo mais, necessitam de uma interpretação - mesmo que precária e provisória, talvez principalmente assim - para gerarem efeitos; estas interpretações podem ser 1) de ordem coletiva e externa - o sentido de pertencimento a uma sociedade constituída por regras e normas -, 2) de ordem individual e interna - a possibilidade de outra realidade, de outras possibilidades - ou 3) de vários atravessamentos subjetivos (memórias, construções, frustrações). O quarto tipo de signos remete à ideia de essência, mas é importante aqui realizar uma importante distinção no que Deleuze propõe ao utilizar este termo com aquele proposto por Platão e Aristóteles. Para os gregos do período de ouro da filosofia antiga, essência remete às tentativas de responder à pergunta “o quê”? Assim, o que é um cavalo, um diamante ou um homem? Formulada de melhor maneira, de que é constituído um cavalo, um diamante, um homem? O que eles possuem que os distingue

dos demais objetos, garantindo-lhes uma identidade que os legitima enquanto ser, enquanto ente? O que os diferenciava, Platão e Aristóteles, era o fato do primeiro entender que a essência de qualquer ser não poderia ser materializada, era de caráter inatingível, inalcançável; para Aristóteles, a questão principal era conhecer as essências, e essa apreensão somente poderia se dar no nível do pensamento, do racional. Para Platão, os seres no mundo, como cópias dos seres ideais do mundo das formas, não passavam de representações (materializações de algo que está ausente). Ao ver um cavalo, estou vendo algo que remete ao cavalo ideal; para Aristóteles, ao ver um cavalo é preciso interpretá-lo, conhecê-lo, estudá-lo, analisá-lo, classificá-lo. Em Platão, a essência do cavalo está na sua forma, no mundo das ideias; para Aristóteles, a essência está no *constructo* cavalo, também no mundo das ideias, mas ao alcance daquele que, após a contemplação, racionaliza. Para Deleuze, a ideia de essência é um pouco diferente.

É que há duas maneiras de ler um livro. Podemos considerá-lo como uma caixa que remete a um dentro, e então vamos buscar seu significado, e aí, se formos ainda mais perversos ou corrompidos, partimos em busca do significante. E trataremos o livro seguinte como uma caixa contida na precedente, ou contendo-a por sua vez. E comentaremos, interpretaremos, pediremos explicações, escreveremos o livro do livro, ao infinito. Ou a outra maneira: consideramos um livro como uma pequena máquina a-significante; o único problema é: “isso funciona, e como é que funciona?”. Como isso funciona para você? Se não funciona, se nada se passa, pegue outro livro. Essa outra leitura é uma leitura em intensidade: algo passa ou não passa. Não há nada a explicar, nada a compreender, nada a interpretar. (DELEUZE, 1992b:16,17)

Uma essência revelada em uma obra de arte é, para Deleuze, uma diferença, o que ele denomina como a “Diferença última e absoluta” (DELEUZE, 2010b:39). É algo que não remete a um referente, não necessita de interpretação; a diferença está relacionada a um ponto de vista, dá-se quando se instaura a capacidade não de reproduzir um ideal, mas de construir múltiplos ideais individualizantes, singulares. Em uma passagem do último

volume da obra de Proust, *O Tempo Redescoberto*, o narrador, em meio a uma epifania, percebe que

Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso, cujas paisagens nos seriam tão estranhas como as que porventura existem na Lua. Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito... (PROUST *apud* DELEUZE, 2010b: 40)

Os signos da arte, em Deleuze a partir de Proust, possuem a capacidade de construir novos mundos a partir da desestabilização do atual; ao ler um livro, ouvir uma música, assistir a uma peça, os signos imateriais, também da ordem dos sensíveis - mas não relacionados a impressões ou qualidades - emitem efeitos desvinculados de um objeto ou de algo que está ausente – os efeitos se dão não pela representação, mas pela presentificação. A representação não pode prescindir de elementos claramente identificáveis em um tempo-espaço verossímeis à realidade do espectador – eis a síntese do espetáculo, que proporciona ao espectador o que ele espera ver, faz com que o tempo de fruição da obra artística lhe proporcione a substituição de uma realidade por outra - a exemplo dos signos mundanos -; os signos da arte, conforme Deleuze, aproximam-se do que ele irá aprofundar, quando do seu texto sobre Carmelo Bene⁴⁰, onde identifica na obra do italiano uma constante desterritorialização em cena e na plateia, que constantemente se vê sabotada na tentativa de encontrar referentes aos signos colocados no palco; ao falar de Bene, Deleuze percebe a multiplicidade de mundos levados à cena, especialmente pela instauração do que ele denomina como “variação contínua”, ponto que abordarei um pouco mais à frente.

40 Um manifesto de menos, publicado no Brasil no livro *Sobre o Teatro*, organizado por Roberto Machado e traduzido por Fátima Saad.

Conhecer para interpretar. Conhecer para identificar, totalizar, compreender, racionalizar. Conhecer enquanto experiência, sensação. Conhecer como possibilidade de construção, de surgimento da diferença. Assim, minha proposição em passar pela leitura deleuzeana de Proust é por entender que há aqui uma aliança com a recepção deleuzeana de Bene: os signos da arte, ao produzirem efeitos desvinculados da noção de significado, possibilitam a construção de novos mundos a partir da desterritorialização daquele mundo concebido pelo leitor/espectador. Isso se dá pelo afastamento - e não sua negação ou rejeição - em relação à representação. Se nesta os signos são de ordem material e almejam a transcendência do significante, no puro acontecimento dos signos da arte os efeitos são imanentes, não existindo nenhuma necessidade de se encontrar ou atribuir significados externos aos significantes.

6.3 – Presença e Significado

Com estes dois conceitos identifico na obra de Carmelo Bene, a partir da construção de relações teóricas, como se dá a produção de presença e seus efeitos, aproximando-se e afastando-se continuamente da noção de significado. Assim, escolhi a célebre cena da sedução de Lady Anne por Ricardo III em Bene para constituir a conexão teórico-prática deste capítulo constituído por conceitos. Antes, arrisco-me a propor conversações com autores mais identificados com a crítica literária, mas que considero terem muito a dizer na jornada ora empreendida.

O teórico literário Hans Ulrich Gumbrecht, aluno de Hans Jauss - autor de uma obra fundamental para toda a estética do século XX, *Estética da Recepção* -, radicado desde 1989 nos Estados Unidos, como professor da Universidade de Stanford, é o principal expoente de uma corrente de pensamento conhecida como “Materialidades da Comunicação” - como o próprio autor conta em sua obra já citada, *Produção de Presença*, este foi o título de uma série de conferências e debates literários realizados durante a

década de 80 no Leste Europeu. Alguns comentadores identificam em Jacques Derrida, especialmente em sua *Gramatologia*, os antecedentes do que viria a ser aprofundado nos colóquios realizados por Gumbrecht e colegas e, especialmente, por uma série de publicações posteriores tratando deste tema. Derrida, a exemplo de seus contemporâneos Deleuze, Foucault, Lyotard, dentre outros, e influenciado especialmente por Nietzsche - e também por Spinoza e Leibniz -, identificou que a tradição filosófica ocidental se sustentou, desde a Grécia, a partir de dois dualismos hierárquicos: a imposição do inteligível sobre o sensível e do significado sobre o significante, conforme apresentei anteriormente. Para Derrida, isso garantiu uma hegemonia de pensamento - e ações - que garantiram uma valorização do espiritual sobre o corpóreo e do sentido sobre o material. A crítica de Derrida ia no sentido de que o significante (de ordem material) é anterior ao significado (de ordem espiritual).

Jauss, em sua *Estética da Recepção*, construía uma argumentação alinhada com a ideia da arte como experiência que, no início do século XX, apresentava como defensores autores um tanto díspares quanto à forma, mas não tanto quanto ao conteúdo do que propunham, como John Dewey, Luigi Pareyson e Paul Valéry. Para Jauss, a determinação de sentido de uma obra literária ia além de seu texto e passava, necessariamente, pelas formas como foi recebida. Assim, uma das principais ideias relacionadas à estética – a da obra-de-arte ideal, cujo sentido residia nela mesma, com caráter atemporal e ideias de originalidade e exclusividade – sofria o abalo de uma séria e bem construída argumentação em defesa da negação definitiva da ideia de que a obra artística propunha uma verdade, uma interpretação totalizante e autêntica que não admitia discussão. A questão principal para Hegel era descobrir o sentido da obra de arte, o que ela queria dizer (quanto mais espiritual e inteligível, melhor; quanto mais fosse possível catalogá-la em seu sistema universal “eurocêntrico”, melhor). Agora, a relação com a obra-de-arte deveria se dar em um contexto mais amplo, levando-se em conta seus receptores, suas condições materiais e históricas e – aqui chegamos ao título dos colóquios – as materialidades dos objetos. Na área teatral, pode-se listar uma

série de exemplos: o teatro ritual de Artaud e seu desejo de integrar atuentes e espectadores numa experiência coletiva, Brecht e seu desejo de tornar o espectador um militante social, Grotowsky e seu teatro Laboratório, onde os espectadores eram instados a relacionar-se com a cena de diferentes maneiras de espetáculo para espetáculo, o *Living Theater* e suas experimentações, etc.

Um dos aspectos fundamentais em Gumbrecht e seu contexto, em que se pode identificar um predomínio do que podemos chamar de *performance* sobre significados e ideias - ou discursos -, é o de que, em momento algum, considerou-se menos importante o exercício teórico. O relativismo pós-moderno, algo que no senso comum pode ser identificado como “tudo pode, tudo é arte, tudo é literatura, tudo é filosofia, etc.”, certamente tem o propósito de descambar para um “nada existe para ser falado, escrito, dito”. Passa longe de Gumbrecht, por exemplo, alguma relação entre uma impossibilidade de se construir significados com a ideia de que não há o que se falar. Se analisarmos uma performance de Marina Abramovic realizada durante a década de 1980, por exemplo, não deveremos encontrar um significado, uma verdade, certezas, afirmações. A análise também não precisará recorrer ao único exercício da descrição (sentada em frente a um espectador, sem falar nada, ela não se mexe por determinado tempo...). Gumbrecht nos dirá que o fundamental é passar da interpretação como identificação de estruturas de sentido dadas PARA a reconstrução dos processos através dos quais estruturas de sentido articulado podem emergir.

Outro aspecto importante é perceber que, com a defesa de um “campo não-hermenêutico”, ou seja, um campo de conhecimento onde o sentido não é mais uma instância absolutamente determinável e nem sequer a preocupação fundamental, Gumbrecht não manifesta com isso o desejo e o propósito de acabar com a possibilidade da interpretação. Assim, teríamos a substituição de um sistema totalizante fundamentado no significado por outro onde o sentido desapareceria de cena. Não se coloca como alternativa aqui a síntese hegeliana, onde se construiria uma terceira via, ou uma proposta que contemplasse opostos sob um mesmo guarda-chuva sob a égide da instalação

de um novo paradigma. A aproximação mais premente é com o filósofo francês Roland Barthes, que em seu *O Neutro*, propõe:

Defino o Neutro como aquilo que burla o paradigma, ou melhor, chamo de Neutro tudo o que burla o paradigma. Pois não defino uma palavra; dou nome a uma coisa: reúno sob um nome, que aqui é Neutro.

Paradigma é o quê? É a oposição de dois termos virtuais dos quais atualizo um, para falar, para produzir sentido.

(...)

Dou uma definição do Neutro que permanece estrutural. Quero dizer com isso que, para mim, o Neutro não remete a “impressões” de grisalha, de “neutralidade”, de indiferença. O Neutro – meu Neutro – pode remeter a estados intensos, fortes, inauditos. “Burlar o paradigma” é uma atividade ardente, candente. (BARTHES, 2003:16-19)

Em *Materialidades da Comunicação*, Gumbrecht apresenta três conceitos-chave para sustentar a proposição de um “campo não-hermenêutico”. O primeiro é o de destemporalização. Diferentemente da concepção moderna, evolucionista, de que há uma relação direta de causalidade onde o passado constrói o futuro, vivemos tempos de fragmentação, da desvinculação entre causa e efeito, de multiplicidades que se afetam e constroem estruturas temporais não-lineares. A destemporalização remete-me ao “eterno retorno” nietzscheano, segundo o qual o ciclo histórico constitui-se pela repetição não do mesmo, mas do diferente. Não há padrões, a capacidade de previsibilidade é fadada ao fracasso. O segundo conceito-chave é o da destotalização, onde a pretensão de se construir sistemas de pensamento que abarcassem todo o conhecimento humano é abandonada. O fim das grandes narrativas, segundo Lyotard. A micropolítica interfere na macropolítica mais do que o inverso. O universal é substituído pelo múltiplo sem representar com isso a troca de paradigmas, dado o seu caráter de estilhaçamento. Chega-se assim no conceito da desreferencialização, em que não há mais respostas claras - ou a busca de - para perguntas fundamentais. Processos. Fluxos. A representação de um mundo fundamentado em certezas

desmorona pela incapacidade de se representar algo que não existe, ao invés de algo que está ausente. Deus está morto. O centro do mundo deixa de ser o sujeito e a distinção radical entre corpo e espírito é rejeitada.

Dois aspectos em Gumbrecht devem igualmente merecer atenção. O primeiro, de caráter mais pacífico, é o que considera suas teses de caráter transdisciplinar. A compartimentação dos saberes e das especializações, importantes para a busca de resultados e significados é rejeitada em prol da constituição de relações, trocas, alianças; os bons encontros entre diferentes campos do conhecimento são saudados e incentivados como poderosas possibilidades de produção de presença. O segundo aspecto, de caráter mais contraditório, refere-se à definição de materialidade e imaterialidade. Filosoficamente, matéria pode ser entendida como sujeito, como potência, como extensão ou como força (energia). Quando Deleuze fala em efeitos imateriais na produção de signos das artes, entendo que ele está se referindo diretamente à impossibilidade de se identificar um significado externo ao significante; o signo não está se reportando a um referente, não há referente. O signo é ele mesmo o emitente e propagador de seus efeitos. A aparente oposição no uso do termo “materialidades” por parte de Gumbrecht poderia surgir se considerássemos unicamente a conotação de matéria física e concreta; se esta proposta não deve ser afastada - Nietzsche, em uma correspondência enviada a um amigo, teria dito que as teclas de sua máquina de datilografar influenciariam em sua escrita -, creio que também deva ser levada em conta aquilo que julgo central em Gumbrecht – e que colabora muito na aliança que estabeleço com ele e Deleuze neste trabalho – que são as proposições de como o sentido pode se constituir sem a necessidade de referentes, interpretações, explicações, conceitos anteriores à experiência em si e verdades de caráter universal.

Apresenta-se natural que a ideia de um teatro sem-espetáculo esteja associada às experimentações realizadas por Carmelo Bene e seus convidados na Bienal de Veneza, afinal de contas, não havia público, não havia público externo, receptores. Só que esta associação direta não me parece suficiente para dar conta de uma série de atravessamentos que perpassam a

obra do italiano. Nesta, muito antes ou depois de Veneza, os efeitos sógnicos gerados aproximam-se dos apresentados por Deleuze; remetem aos signos energéticos - ou que levam à ação - de Peirce; destemporalizam, destotalizam, desreferenciam; os significados não são extraídos de uma lógica causal a partir de elementos claramente localizáveis em um tempo-espaço verossímeis para um espectador. Aproximando-me de alguns aspectos presentes no texto dramático de Ricardo III e em sua posterior versão televisiva, levantarei pistas que possam remeter a singularidades no processo artístico de Bene.

Fernando de Toro apresenta-nos, em sua *Semiótica do Teatro*, três formas de intertextualidade: o intertexto, o palimpsesto e o rizoma. No primeiro caso, a relação entre dois textos cria um hipotexto, onde os dois textos continuam presentes: um dos exemplos propostos para exemplificar é *Rosencrantz e Guildenstern Estão Mortos*, do dramaturgo britânico Tom Stoppard, quando há uma identificação direta com o *Hamlet* shakesperiano. O palimpsesto, uma espécie de pergaminho reaproveitável, guarda as referências ao texto original de uma forma menos evidente, onde é preciso encontrar as relações como quem raspa o que está escrito em um papel para encontrar outro texto por baixo deste. Já em relação à rizoma, Toro, a partir de Deleuze e Guattari, define como “uma rede indeterminada e interminável, onde novos tecidos são enxertados, guardando pouca ou nenhuma relação com a rede original; caracteriza-se pelos princípios de conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura assignificante, cartografia, calcamonia”⁴¹ (TORO,2008:307). Dos mais de cinquenta personagens do texto original shakesperiano, Carmelo Bene utiliza em sua escrita seis; mantém as quatro personagens femininas, de caráter coadjuvante na obra do bardo, cria a personagem de uma empregada e lhe dá o nome de Buckingham - personagem masculino da obra shakespeariana que é amputado por Bene - e somente Ricardo permanece na cena. Todos os elementos que remetiam à disputa de poder do Estado são subtraídos. Apesar de extensa, a citação a

⁴¹ Tradução nossa: *es una red indeterminada e interminable, donde nuevos tejidos son insertados, guardando poca o ninguna relación con la red original; y está caracterizada por los principios de conexión, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura a-significante, cartografía, calcamonia.*

seguir permite perceber como a clássica cena da sedução de Lady Anne, no velório de seu marido, sendo cortejada pelo assassino de forma sedutora, adquire uma série de outras multiplicidades, conforme Deleuze

Ricardo, ou o ator que representa Ricardo, começa a “compreender”. Ele começa a compreender sua própria ideia e os meios dessa ideia. Ele busca primeiro nas gavetas da cômoda, onde estão os gessos e as próteses, todas as monstruosidades do corpo humano. Ele pega uma, larga, pega outra, experimenta, esconde-as de Anne e depois se enfeita com elas triunfalmente. Ele alcança o *milagre* pelo qual a mão boa se torna tão crispada, tão torta quanto a outra. Ele faz sua escolha política, constitui suas deformidades, sua máquina de guerra. Lady Anne, por sua vez, entra numa estranha cumplicidade com Ricardo: ela o injúria e o odeia enquanto ele está em sua “forma”, mas se vê desamparada diante de cada deformação, e já apaixonada e consentindo. É como se um novo personagem se constituísse também nela, que mede sua própria variação diante da variação de Ricardo. Ela começa por ajudá-lo vagamente em sua busca por próteses. E, cada vez melhor, cada vez mais rápido, ela mesma vai procurar a deformação amorosa. Ela vai esposar uma máquina de guerra, em vez de ficar na dependência e sob o poder de um aparelho de Estado. Ela própria entra numa variação que desposa a de Ricardo, e não para de se despír e vestir continuamente, num ritmo de regressão-progressão que corresponde às subtrações-construções de Ricardo. (DELEUZE, 2010: 53,54)

A força das mulheres, que se colocavam em segundo plano nas intrigas palacianas da trama de *Ricardo III*, é potencializada por Bene; mas não se imagine que são os personagens que cresceram, pois não há personagens (ao menos nas caracterizações clássicas a partir de motivações, objetivos, curvas dramáticas, composição, etc.). Deleuze comenta, a partir do texto – e não da encenação ou da versão televisiva -, que “será preciso que lady Anne passe por todas essas variáveis - o grito de uma mulher em guerra, de uma criança diante de um sapo ou de uma jovem que sente uma paixão amorosa e está prestes a ceder -, que ela se levante como mulher de guerra, volte como criança pequena, renasça como jovem numa linha de variação contínua e o mais rapidamente possível” (DELEUZE, 2010:42,43). Ao espectador não é

possibilitada a faculdade de criar relações com a obra de Shakespeare, ou tentar identificar códigos que remetam aos personagens que ele conhece ou já ouviu falar. No teatro de Bene, a experiência só pode se dar no âmbito do acontecimento; as informações anteriores sobre *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Pinóquio*, etc, não auxiliam o espectador a encontrar chaves que abram as portas do significado da obra do italiano. A própria instituição teatral é solapada pela crítica do espetáculo sendo feita de dentro do próprio espetáculo; assim, os figurinos e os adereços cênicos não estão a serviço da atuação, mas são postos em cena para atrapalhá-la (vestidos longos demais, objetos dispostos pelo chão para dificultar o deslocamento dos atores, etc.); a atuação é histriônica, cabotina, Bene defende um culto à canastrice – certa feita afirmou não desejar trabalhar com os atores italianos, pois estes sabiam pronunciar muito bem as palavras, sempre em um ritmo adequado, boa respiração, enfim, muito perfeitos.

Deleuze atribui ao que Bene denomina como “operação crítica” um dos aspectos mais potentes de seu teatro. Segundo o filósofo francês, “a operação crítica completa é a que consiste em: 1) retirar os elementos estáveis; 2) colocar, então, tudo em variação contínua; 3) a partir daí, transpor também tudo para menor” (DELEUZE, 2010:44). Em seus escritos, o encenador italiano denomina operação crítica o processo que realiza desde a escolha do texto (ele sempre parte de uma fonte já existente, seja os poemas de Maiákovski, o romance de Collodi ou as peças de Shakespeare) até a encenação. Utilizando *Ricardo III* como exemplo: ao partir do texto, a primeira etapa compreende a retirada do que é mais visível, institucionalizado. No caso da peça de Shakespeare, a escrita de Bene irá subtrair tudo o que se relaciona aos jogos de disputa do poder. Assim, segundo ele, irão vir à tona temas que já estavam presentes na obra original mas que encontravam-se soterrados por uma série de interpretações e (re)leituras hermenêuticas. Carmelo Bene não está interessado em encontrar o significado *Ricardo III*, ou a essência que o constitui. O que o mobiliza é encontrar virtualidades da obra que tenham potência para se atualizar em uma nova obra – no caso da sua versão, o crescimento das mulheres, que deixam o papel de coadjuvantes para

transformarem-se em máquinas de guerra. O processo de retirada dos elementos estáveis continua além do texto dramático, chegando à cena: as atuações, a técnica, o ritmo, a *mise-en-scène*, perdem a necessidade de se adequar a padrões homogêneos de caráter totalizante. Importante ressaltar que não há indícios de que há um desejo de substituição de um padrão por outro, de um significado por outro, agora de precedência do sensível sobre o inteligível, por exemplo. Retornando a Barthes e seu neutro, Gumbrecht e seu campo não-hermenêutico, o que Bene e Deleuze apontam, especialmente quando falam em variação contínua, é que há um fluxo de movimento que não pode ser institucionalizado, normatizado, engessado. O movimento da variação contínua impede que, ao invés do personagem Ricardo III de Laurence Olivier, por exemplo, venhamos a ter um personagem Ricardo III de Carmelo Bene. Deleuze chega a dizer que as peças de Bene acabam quando o personagem é constituído, a peça toda é um processo, uma imagem, em construção. Ricardo cai, levanta, murmura, grita, a exemplo da referência feita a Lady Anne, em momentos temos a figura do guerreiro, da criança, do amante, do rejeitado, do raivoso, etc. Mas nenhuma destas características tem caráter de fixidez, a variação contínua não permite ao espectador a cristalização de uma imagem ou de um personagem.

Interessante é o fato dos primeiros espetáculos assistidos por Bene serem as missas dominicais, em latim, maravilhado pelo ritual, pelos adereços, objetos, cores das vestimentas, pelo silêncio do público, pela récita dos textos, apesar de não entender nada do que era dito. Uma de suas “frustrações”, como já disse, foi quando as missas passaram a ser celebradas em italiano, quando se passou a compreender o que era dito e, por conseguinte, todo o funcionamento simbólico do culto. Tudo o que passava e o afetava transformou-se em significados e interpretações. Seu teatro não poderia cometer a mesma tentação pecaminosa.

7 – A Impossibilidade de Representação do Pensamento

Parece enfim que a mais elevada ideia de teatro é a que nos reconcilia filosoficamente com o Devir, que nos sugere através de todos os tipos de situações objetivas a ideia furtiva da passagem e da transmutação das ideias em coisas, muito mais que a da transformação e do choque dos sentimentos nas palavras.

Antonin Artaud

Devir é nunca imitar ou agir, como tampouco é conformar-se a um modelo, ainda que seja o de justiça ou verdade. Não existe um termo do qual partimos, nem um ao qual chegamos ou devemos chegar.

Gilles Deleuze

Como relatei anteriormente, utilizei inicialmente como “mapa”⁴² para identificar pistas que pudessem me auxiliar nesta jornada em busca de um “teatro sem-espetáculo” um eixo proposto por Carmelo Bene, em um texto intitulado *Uma passadinha na casa de Meyerhold*. Ele não esclarece os motivos que o levaram a incluir-se neste eixo, formado também por Denis Diderot, Oscar Wilde, Vsevolod Meyerhold e Antonin Artaud, tampouco apresentou justificativas que pudessem compreender melhor o porquê destes autores terem sido citados em um escrito que versava sobre o ator “cabotino” (aqui temos uma relação direta com Meyerhold, mas não com os demais integrantes do eixo)⁴³. A proposição central deste capítulo é identificar o principal ponto de intersecção entre dois destes autores que compõem o que denomino *eixo de um teatro sem espetáculo*. Parece-me que há elementos

42 Segundo Deleuze, “o trajeto se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio, mas com a subjetividade do próprio meio, uma vez que este se reflete naqueles que o percorrem. O mapa exprime a identidade entre o percurso e o percorrido. Confunde-se com seu objeto quando o próprio objeto é movimento”. (DELEUZE, 2011b:83).

43 O mestrando encontrou elementos, ao longo do levantamento bibliográfico e consequentes reflexões desenvolvidas nos primeiros meses do mestrado, para derivar a um caminho que leve à constituição de uma aliança entre Carmelo Bene e Antonin Artaud, afastando-se conscientemente dos demais integrantes do eixo (ao menos no âmbito desta produção textual específica).

suficientes para vislumbrar que a ideia de um teatro sem espetáculo em Bene passa pela noção de representação - no caso, pela sua negação ou superação - construída pela tradição do teatro ocidental. Pode-se aceitar uma definição de representação como a presentificação de algo que está ausente, a concretização em imagens da clássica relação entre significante e significado, representante e representado. Citando breves exemplos com características aparentemente diferentes, é o caso da relação entre um parlamentar (representante) e seu eleitor (representado), de uma cédula (significante) de dez reais (valor = significado), de um ator encarnando um personagem (significante/representante) retirado de uma obra dramática (significado/representado). O conceito de representação não pode prescindir destes dois elementos, bem como de um terceiro, responsável pela mediação entre eles: a imagem. Segundo Francis Wolff,

Uma imagem *representa*, no sentido bem simples de que ela torna presente qualquer coisa ausente. (...) A imagem é então o representante, o substituto, de qualquer coisa que ela não é e que não está presente. Ela representa o que ela não é (já que ela está presente), ela não é o que representa (já que ela não é uma imagem). Não representamos aquilo que está presente, *representamos* o que está ausente, o que ainda não está, o que não está mais, o que não pode estar presente, e que se encontra então *re-presentado*: representado, quer dizer, presente *na* imagem (e não na realidade) e tornado presente pela imagem. (...) A imagem é então a representação de uma coisa ausente, que reproduz certos aspectos da aparência visível. (WOLFF in NOVAES, org., 2005:20,21).

A tradição ocidental da representação de uma obra dramática para a cena pode ser entendida como uma atualização imagética de um texto fundador, anterior, original. Entendo possível associar esta relação a uma composição platônica entre ideia e forma: o texto *Hamlet* toma forma quando de sua representação imagética levada à cena por um grupo de atores, por um diretor e um grupo de atores, por uma companhia teatral e um grupo de atores, etc. Persistindo nesta construção teórica, inegável reconhecer a superioridade do texto (ideia) sobre a representação (forma), visto que esta segunda

necessariamente reporta-se à primeira. Mais ainda, a montagem de *Hamlet* por uma companhia inglesa do século XVIII não será igual a uma encenação de um grupo brasileiro da segunda metade do século XX, porém o texto original, a obra fundadora, atemporal e não sujeita às mudanças de recepção (mas sim de percepção) por parte do leitor/espectador, permanecerá a mesma, mesmo que sujeita a variações de linguagem próprias do conceito forma (que reúne, para Platão e seguidores, características relacionadas a cópia, imitação, reprodução, em suma, imperfeição).

Entendo que é possível presumir que os integrantes do intitulado *eixo de um teatro sem espetáculo* não comungam dos pressupostos platônicos ou da tradição ocidental conhecida como textocentrismo, fundada sob a égide da representação. Artaud, especialmente, enfatizava que o teatro de ordem psicológica, que se encontra a serviço dos *significados* de um texto, é tão somente uma pálida imitação da vida, em tudo aquilo que ela possui de mais previsível e desprezível. A produção de sentidos - aqui relacionado ao sensorial, pela forma como se dá a recepção do mundo através dos sentidos - contrapõe-se à produção de significados – o próprio termo “produção” encontra-se aqui de forma enfraquecida, visto que “significados” tendem a ser encontrados, não produzidos. Para Artaud, “o teatro se confunde com suas possibilidades de realização quando delas se extraem as consequências poéticas extremas, e as possibilidades de realização do teatro pertencem totalmente ao domínio da encenação, considerada como uma linguagem no espaço e em movimento” (ARTAUD, 2006: 45,46). O domínio da encenação não exclui as palavras, ele deveria eliminar é o caráter explicativo associado à intenção de causalidade que está colado nelas. As palavras, em sua musicalidade, sonoridade e corporalidade, são integrantes de um teatro que se propõe acontecimento, não sendo alheias à constituição da teatralidade. A recusa de Artaud é pela utilização de palavras que remetam a um texto dramático que é estranho ao acontecimento teatral, visto que não está em cena e que, para ser presentificado, deverá impor ao espetáculo uma carga de psicologismo aos seus personagens fabulares, que não passarão de espectros

sem vida dependentes das orientações divinas de um ator ausente porém onipresente, por mais paradoxal que seja.

Pelo exposto, pode-se inferir que o problema recaia sobre o texto dramático e aí esteja a impossibilidade de representação do pensamento, visto sob o seguinte aspecto: como produto de uma construção racional, o texto dramático, elaborado geralmente por um autor, não pode ser representado porque, necessariamente, algo se perde no movimento entre o que está contido nas folhas de uma peça e o que é visto em uma encenação espetacular. A alternativa vislumbrada é a de se excluir o texto dramático anterior à cena e imaginar que um teatro sem espetáculo seria construído a partir de imagens, gestos, pantomimas, sons, mesmo palavras, *produzidas* em cena e que não remeteriam a nenhuma fonte originária que fosse desconhecida dos espectadores que são co-partícipes da realização cênica. Um paradoxo rapidamente percebido é que tanto em Artaud quanto em Bene verifica-se que há textos dramáticos anteriores à apresentação de suas encenações, sendo o texto espetacular resultante de um texto dramático. Aqui cabe uma rápida e arriscada tentativa taxionômica em relação ao texto dramático. Para os intentos deste trabalho, considero que possamos considerar a sua existência em pelo menos três “categorias”. A primeira é a dos textos que, mesmo que tenham sido escritos para serem representados, podem naturalmente ser lidos de forma independente, mesmo que com perdas em relação às possibilidades de recepção. Assim sendo, uma leitura da *Gaivota*, de Tchekhov, ou da *Casa de Bonecas*, de Ibsen, permitem ao leitor encontrar os significados da obra. Uma segunda categoria é a dos textos que, mesmo que possam ser apenas lidos para encontrar significados, perdem significativamente sua capacidade de potência sem a recepção teatral. Aqui alinharia os textos de Brecht e de Beckett, que mesmo muito diferentes entre si, possuem uma característica comum de necessitarem do palco para a plena geração dos seus efeitos (sem dúvida, a cena pode potencializar os efeitos de um texto da primeira categoria, mas a existência destes é assegurada mesmo com a separação do texto espetacular que poderia resultar de sua encenação). A terceira categoria, e que nos interessa decisivamente na busca pelo principal

ponto de intersecção dos integrantes do já referido eixo, é a dos textos que verdadeiramente necessitam da cena para existir, não sendo possível lê-los - ou melhor, a leitura resulta em algo destituído de potência - senão em cena, visto que eles são indissociáveis do acontecimento teatral. Sobre este último desejo me deter de forma mais acurada.

Gilles Deleuze destaca na obra de Carmelo Bene a seguinte frase: “O espetáculo⁴⁴ começa e termina no momento em que é feito” (BENE *apud* DELEUZE, 2010:31). Em referência às peças de Bene, Deleuze percebe que elas “são curtas, ninguém melhor do que ele (Bene) sabe terminar. Ele detesta qualquer princípio de constância ou de eternidade, de permanência do texto. (...) O personagem - Ricardo III, o Servo, Mercúcio, etc. - forma uma unidade com o conjunto do agenciamento cênico, cores, luzes, gestos, palavras” (DELEUZE, 2010:31). Aqui cabe um reparo à minha afirmação anterior sobre a impossibilidade de ler um texto da assim denominada por mim “terceira categoria” senão em cena. Imagino que esteja claro que pretendo associar a produção dramática de Carmelo Bene a esta condição. Assim sendo, a leitura do *Ricardo III ou a horrível noite de um guerreiro*, peça de Bene a partir de Shakespeare, resultaria em algo destituído de potência caso seja realizada independentemente da apreciação de sua encenação? Não, mas os efeitos gerados seriam totalmente diferentes em um caso e outro. Pode-se argumentar que uma leitura de *Sonhos de uma noite de verão* é algo muito diferente – em relação aos efeitos percebidos – do que assistir a uma montagem do texto, seja realizado por uma companhia amadora em uma praça ao ar livre ou pela *Royal Shakespeare Company* em Stratford-upon-Avon (nestes dois casos o espectador certamente teria percepções muito diferentes, especialmente na ordem do sensório). Mas as duas companhias, salvaguardadas as diferenças que certamente seriam enormes entre elas, buscariam preservar a inteligibilidade da obra original, auxiliando-se dos elementos cênicos em sua totalidade para assegurar uma compreensão e entendimento da obra. No

44 Quanto à utilização por parte de Deleuze da palavra *espetáculo* ao referir-se a uma afirmação de Bene, entendo que este referia-se claramente ao que aqui denomino como *acontecimento teatral*.

Ricardo III de Bene, mesmo que venhamos a concordar com Deleuze que se trata de uma retirada dos elementos de poder do Estado e a constituição de uma máquina de guerra, e que isto possa ser percebido a partir da leitura da peça, o ponto que procuro destacar é que a inteligibilidade do texto tem um caráter secundário em relação aos efeitos de subjetividade que são produzidos através de todo agenciamento cênico que o *operador de cena* Carmelo Bene reescreve em uma “linguagem no espaço e no movimento” (ARTAUD, 2006:46). O texto teatral – que contemporaneamente é chamado de *texto espetacular* para diferenciar-se do *texto dramático* – é produzido em cena, inicia e acaba somente nela, na presença de espectadores que são, como já mencionado anteriormente, co-partícipes de sua criação. Assim, quando Bene realiza várias versões de *Hamlet*, nunca é o mesmo texto ou encenação que é revisto. Não há uma *representação*, mas sim uma nova criação a cada versão; não há intenção de transcendência ou superação, mas o movimento gerado é imanente, seus efeitos estão plenamente voltados para o acontecimento, verdadeiramente o aqui-agora tão valorizado no teatro e que por vezes acaba se transformando em pura retórica atrelada ora à imitação, ora à representação; mas, especialmente, não há propósitos de *repetição*.

Para avançar em relação à impossibilidade de representação do pensamento em Artaud e Bene, julgo necessário investigar alguns momentos importantes das artes - entre elas, o teatro - ao longo do século XX e que reverberam nos escritos e nas produções dos dois artistas. Uma concepção modernista que se pretendeu hegemônica no âmbito das artes visuais na primeira metade do século passado preconizava três princípios que, em última instância, desejavam a plena possibilidade de representação do pensamento. Um de seus principais propagadores foi o crítico de arte estadunidense Clement Greenberg⁴⁵. O tripé sustentado por eles era composto dos princípios de imediatez - não haveria distância entre pensamento e fala -, transparência - consequência do princípio anterior, haveria uma conjunção entre pensamento e fala - e autonomia da obra de arte (isso seria possível pela busca do artista em

45 Clement Greenberg (1909-1994) foi um crítico de arte associado ao modernismo, especialmente ao expressionismo abstrato.

dotar sua obra da pureza que existia quando de sua concepção enquanto ideia). Sendo uma das características do modernismo a ambição de encontrar respostas a todas as perguntas de caráter totalizante – motivado pelo progresso da ciência e pela evolução do espírito humano -, é dada ao pensamento uma concepção idealista. Assim, as obras pictóricas abstratas - Jackson Pollock como seu autor *ideal* - apresentavam-se como experiências visuais puras, descorporizadas, dotadas da capacidade de anular as condições físicas materialmente concretas (GREENBERG, 2013). Assim, o pensamento não era representado porque a obra de arte abstrata não remetia a nada senão a ela mesma. A conexão entre o pensamento do artista - sua ideia da obra - e sua fala - a forma de sua obra - estaria concretizada. Mas assim como um teatro sem espetáculo não se caracteriza pela ausência de espectadores, a impossibilidade da representação do pensamento não ocorre pela simples eliminação de um de seus componentes, ou seja, a representação.

O surgimento dos *happenings* e da *performance art*, a crítica realizada pelos situacionistas em relação à concepção hegemônica de passividade do contemplador cultural e, no campo das artes visuais, das esculturas performativas minimalistas, impulsionaram obras que tinham seu sentido completado pelo espectador, em oposição à obra de arte acabada, dotada de sentido totalizante. Esse enfrentamento gerou um famoso artigo publicado pelo crítico de arte norte-americano Michael Fried⁴⁶, em 1967, onde ele denunciava que uma teatralidade estava emergindo nas artes visuais e que “a arte degenera quando adquire a condição de teatro” (FRIED *apud* DIÉGUEZ, 2014:126). A obra performática minimalista não se explicava em relação a um objeto exterior que a representava, nem sequer se remetia a si mesma, senão que se conformava fenomenologicamente a ser experimentada pelo espectador, sendo que o corpo deste definia a obra. Assim como na *performance* onde o espectador é convidado - senão convocado - a atuar, os museus e galerias de arte passaram a apresentar obras rapidamente

46 Michael Fried (1939) é um crítico de arte também alinhado ao modernismo. Seu artigo, intitulado *Art and objecthood*, é considerado pela artista visual Patricia Falguières “um dos ensaios críticos em menos conformidade com sua época produzidos no século XX” (DIÉGUEZ, 2014).

intituladas como relacionais, isto é, a ação do espectador sobre a obra a constitui, significando-a. Como elemento central deste enfrentamento que Fried⁴⁷ intitulou como “invasão do teatro sobre as artes” estava a temporalidade. O caráter de degeneração detectado pelo crítico de arte estava diretamente relacionado à mudança de efeito gerado pelas obras: se antes tínhamos um espectador passivo, separado da obra, e agora passamos a ter um espaço e tempo que existem em relação a um espectador, a mudança é que, no primeiro caso, a temporalidade é dada pela obra - a *Monalisa* será sempre a mesma, independente da passagem dos anos - e, no segundo, pelo espectador (a apresentação de uma *performance*, que depende da participação ativa do espectador, nunca será a mesma, sua repetição fica inviabilizada pela ausência ou modificação de seus elementos constituintes).

Em Artaud, a palavra perde seu peso ontológico e reconverte-se em signo que divide a cena com outros signos. O espaço cênico deixa de ser um lugar substancial⁴⁸ e cria seus próprios limites através do jogo de relações de representações. Em Carmelo Bene, as relações de alianças com obras de outros autores - sejam autores como Shakespeare, Collodi, Laforgue, Oscar Wilde - transitam nas fronteiras da representação, ao criar a partir de personagens, cenas, conflitos pré-existentes. O processo de criação de *Ricardo III* ou de *Romeu e Julieta* não mantém entre si regras ou procedimentos que permitam estabelecer um método ou, ao menos, um *modus operandi* de Bene, senão que ambos são acontecimentos cênicos a partir de Shakespeare.

47 Em artigo intitulado *Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido*, publicado na revista *Sala Preta/USP*, a professora e pesquisadora teatral Ileana Diéguez credits à Michael Fried a inauguração do conceito de campo expandido, mesmo que de forma involuntária e um tanto quanto distante de sua utilização nos últimos anos.

48 Utilizo a palavra substancial aqui para enfatizar sua relação com a noção de representação anteriormente apresentada. Entende-se por substância o aspecto mais importante de uma coisa ou que tem relação direta com ela. Na metafísica, está associada à ideia de uma estrutura necessária (em Aristóteles, seria a essência necessária); no empirismo, é a conexão constante. Assim, pode-se entender que algo é substancial quando é essencial ou quando existe necessariamente; aquilo que é, num sentido qualquer, importante ou decisivo.

Jacques Derrida, em “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”, irá identificar que toda a obra de Artaud é uma luta desesperada contra o logocentrismo, isto é, a crença na possibilidade de uma representação plena e perfeita do pensamento por meio da linguagem, e as estruturas de repetição que o garantem. “O teatro da crueldade não é uma *representação*. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação” (DERRIDA, 2014:152). O teatro da crueldade seria uma recusa à condição secundária que o teatro apresentava, uma recusa do seu papel como repetição.

O palco deixa de operar como a repetição de um *presente*, deixa de *re-presentar* um presente que existiria em outro lugar e que o precederia, presente cuja plenitude seria mais velha do que ele, ausente dele e totalmente capaz de existir sem ele: o ser-presente-para-sim-mesmo do Logos absoluto, o presente vivo de Deus (ARTAUD *apud* CONNOR, 2004:115)

Steven Connor apresenta uma conclusão muito interessante acerca de uma aproximação entre o texto de Derrida sobre Artaud e o já citado artigo de Fried. Segundo o autor de *Cultura pós-moderna*, os dois autores identificam na repetição o elemento a ser negado. Em Derrida a partir de Artaud, a representação delega ao teatro um caráter secundário, acessório, desprovido de potência, visto que estaria referindo-se a uma essência original anterior à cena. Para Michael Fried, por sua vez, as operações de repetição retiram da obra de arte justamente a sua essência. Connor assinala que “Fried visa proteger a essência da repetição, ao passo que Derrida procura libertar a repetição de sua dependência com a essência. O ponto final é curiosamente similar nos dois – uma ideia da pura presença como pura diferença. (CONNOR, 2004:115).

A leitura do artigo de Derrida acerca da obra de Artaud abre possibilidades de relações com Carmelo Bene, a despeito da conclusão do filósofo francês sobre a inviabilidade da negação da representação, o que abordarei a seguir. Antes, acredito ser importante assinalar que Derrida

identifica que é a prática teatral da Crueldade que, no seu ato e na sua estrutura, habita, ou melhor, produz um espaço não teológico. Com isso, não é possível - apesar dos desejos de um eventual leitor hegeliano - desenvolver qualquer intenção dialética, visto que o espaço não teológico não significa um ateísmo. A utilização de ato e estrutura – presentes em Derrida – caracterizam o afastamento de Artaud de qualquer relação com o plano das ideias, enquanto que o afastamento da noção de representação se dá justamente pela concepção de estrutura. O Teatro da Crueldade, ao desejar a impossibilidade da representação do pensamento, busca uma linguagem pura, teatral, independente de outras artes e linguagens. O autor/criador para Artaud, no teatro da crueldade - cabe lembrar que crueldade aqui relaciona-se com os princípios de necessidade e rigor, afastando-se da utilização mais comum e recorrente do termo que remete a sofrimentos físicos, tortura, etc -, é aquele a quem cabe o manejo direto da cena. Aqui, temos uma associação direta com o operador de cena de Carmelo Bene que, em recusa às figuras hierárquicas e estabelecedoras de fronteiras tipicamente ocidentais do teatro - como diretor, ator, dramaturgo, etc -, não afasta o criador do espaço e tempo do acontecimento. Segundo Artaud, em outra definição que poderia caber a Bene, o texto no teatro da crueldade seria prescrito numa escritura, permanentemente em processo de escrita/reescrita, sem desejos de eternidade. Em relação à palavra e seus significados, identifica-se em Artaud e Bene o distanciamento com preceitos de lógica causal, sendo que a sonoridade é um elemento que não está a serviço de algo, ele existe enquanto sonoridade.

Derrida chega à conclusão de que, por mais que buscasse distanciar-se da representação por meio do ritual e de um teatro que não operasse através da repetição,

pensar o fechamento da representação é portanto pensar o poder cruel da morte e do jogo que permite à presença de nascer para si, de usufruir de si pela representação em que ela se furta na sua diferença. Pensar o fechamento da representação é pensar o trágico: não como representação do destino mas como destino da representação. A sua necessidade gratuita e

sem fundo. Eis porque no seu fechamento é *fatal* que a representação continue. (DERRIDA, 2014:177)

Uma possibilidade diversa à apresentada por Derrida é oferecida pelo crítico e pesquisador teatral italiano Maurizio Grande ao relacionar Artaud e Bene em relação a seus propósitos com a cena. Para ele,

Artaud conhece a sedução do vazio, mas no ato de pensar o teatro, ele pensa em função da forma, à tentação de inclinar-se ao ser. A diretriz de Bene é exatamente o contrário: vasculhando no pensamento de Artaud, ele se livra dos resíduos ocidentais herdados ao conceito de trágico. (...) Artaud exige um espaço cênico como um espaço a ser preenchido; Bene, um espaço cênico como um espaço a ser cavado. Contra a tentação do ser, e o seu inevitável corolário, a dialética da reconquista, o seu teatro exalta a alegria da aniquilação (GRANDE in BENE, 1990:112)⁴⁹

A partir de Deleuze e Guattari, uma possibilidade de aproximação com a impossibilidade de representação do pensamento se dá pelo fato de que a reprodução acontece no plano da transcendência e o pensamento no plano da imanência (DELEUZE, GUATTARI, 2010). O pensamento, assim, estaria associado diretamente à percepção do tempo presente, ou seja, a reconstituição de qualquer ideia está diretamente relacionada a um tempo passado, sujeito à reconstituição via repetição. O acontecimento teatral que estabelece como temporalidade o momento presente é construído em um aqui-agora que, mais do que prescindir das operações de repetição, existe de forma independente do ser para criar no vazio. Aqui a frase de Pierre Klossowski pode ser lida como uma definição para o teatro: “só existe uma comunicação universal autêntica: a troca dos corpos pela linguagem secreta dos signos corporais” (KLOSSOWSKI, 2008:30).

⁴⁹ Tradução nossa: *Artaud conosce la seduzione del vuoto, ma nell'atto di pensare al teatro, lo pensa in funzione della forma, piegandosi alla tentazione dell'essere. La direttrice di Bene è esattamente contraria: frugando nell'impensato di Artaud, ne liquida i residui occidentalistici legati al concetto di tragico. (...) Artaud esige un palcoscenico come spazio da riempire; Bene un palcoscenico come forma cava. Contro la tentazione dell'essere, e il suo inevitabile corollario, la dialettica della riappropriazione, il suo teatro esalta la gioia dell'annientamento.*

8. Considerações Finais

O fazer teatral, o estar em cena atuando, a prática de descobertas dos ensaios - seja na condição de diretor ou ator -, o “atuar” na mesa de som ou luz durante a apresentação de um trabalho... A prática teatral, com todo seu universo de intensidades, técnicas, jogos, improvisações, esforços, repetições, etc., encanta e seduz a todos os apaixonados pela cena. Desde meu ingresso no curso de Teatro - no currículo de bacharelado em direção teatral -, atuei como diretor em dez montagens num período de cinco anos, sendo algumas delas trabalhos de diferentes disciplinas que compunham meu currículo (Atelier de Composição Cênica I e II, Estágio em Direção Teatral I e II), outras a convite de colegas do Departamento de Arte Dramática de diferentes anos, que necessitavam de apoio para concluir suas graduações. Tive a oportunidade de participar de projetos como o “Novas Caras” e o “Teatro Aberto”, ambos realizados pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, levando a espaços teatrais da cidade trabalhos desenvolvidos dentro da Universidade – em um deles, meu Estágio de Direção Teatral I, conseguimos apresentá-lo no Festival de Teatro de Curitiba. Mas os últimos anos – especialmente os relacionados com esta dissertação – me trouxeram a convicção de que o *pensar, debater, escrever, teorizar* sobre o teatro também se constitui em um potente fazer teatral.

Se existe uma tendência contemporânea em relacionar o texto dramático com a literatura – o teatral passaria a existir somente na cena -, a teoria teatral, com suas múltiplas possibilidades interdisciplinares – no caso desta dissertação, com a filosofia – apresenta-se como potente inventora de situações, possibilidades e construções cênicas. A investigação sobre os conceitos, que aparentemente constitui-se uma ação de caráter puramente reflexiva, desdobra-se em aplicações práticas, cotidianas e interiores ao processo teatral. O filósofo norte-americano Noël Carroll assinala que:

Os conceitos, claro, são essenciais à vida humana. Os conceitos organizam as nossas práticas. Por exemplo, o conceito de pessoa é central para inúmeras práticas, incluindo a política, a moral, o direito, e assim por diante. O conceito de número é essencial à matemática, enquanto o conceito de conhecimento é indispensável a quase todo o espectro da atividade humana. Sem esses conceitos, tais atividades não existiriam. Por exemplo, sem o conceito de pessoa, não haveria moralidade tal como a conhecemos, pois é às pessoas, e não às meras coisas, que a moralidade pertence. (CARROLL, 2015:16)

Deleuze vai mais além desta definição, por si didática mas um tanto quanto limitada às perspectivas que a investigação e construção de conceitos pode corporificar. Como disse ao longo deste trabalho, acredito na teoria como fundamental para a criação de novas possibilidades de leitura e compreensão do real, com vistas, inclusive e potencialmente, a transformá-lo.

Durante o período que cursei as disciplinas obrigatórias e eletivas do Mestrado, tive a oportunidade de participar, na condição de aluno da graduação, de aulas na Departamento de Filosofia da UFRGS. Era incrível como muitos dos temas abordados pela manhã, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ressoavam à tarde no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas; se, pela manhã, a discussão estivesse centrada sobre o poder de irrupção do real na cena – como, por exemplo, em uma encenação do Teatro da Vertigem – e, no turno seguinte, o objeto de estudo fossem os filósofos pré-socráticos, as relações que se constituíam para mim eram das mais variadas e intensas.

As referências bibliográficas desta dissertação reproduzem, em alguma medida, as excelentes obras de referências trabalhadas ao longo da dissertação e trazidas pelos professores do Mestrado. Muitos dos autores que compõem a fortuna crítica deste trabalho – como Derrida, Fischer-Lichte, Gumbrecht, Barthes, entre outros – me foram apresentados pelos professores das disciplinas que compõem o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Além disso, os debates e trocas proporcionadas em sala de aula foram riquíssimas e inesquecíveis.

Como relatei ao longo do trabalho, a seleção como bolsista de Iniciação Científica, ao final do primeiro semestre de minha graduação em Teatro, marcou minha trajetória acadêmica. A pesquisa desenvolvida ao longo dos últimos anos, a investigação conceitual que foi proposta, as relações que se constituíram, foram um desdobramento natural dos felizes encontros que continuam pulsando e gerando pontos de fuga.

Ao final da dissertação, considero que este mergulho na obra de Carmelo Bene aproximou-me ainda mais de uma série de questões que considero essenciais para a prática teatral na contemporaneidade. Os diálogos com Gilles Deleuze e uma série de autores presentes neste trabalho me apontam caminhos para os tempos atuais, onde vivemos de forma permanente os ataques direcionados à cultura e a educação, seja na diminuição dos espaços públicos voltados para o livre desenvolvimento artístico e de pensamento, seja pelo fim de programas sociais que possibilitariam um maior acesso de pessoas a bens imateriais, como o conhecimento e a cidadania e, especialmente, pelos constantes ataques à democracia que, infelizmente, somos atingidos diariamente.

O fazer teatral...Tal como a cachaça de Santo Antônio da Patrulha – que, reza a lenda, quem a bebe não consegue esquecer-la -, o Teatro faz parte da vida de todos que o experimentam. Mesmo que desvios inesperados (e por que lamentá-los?) possam afastar-nos da sua proximidade, ele permanece vivo, à espreita, com a convicção de que, em algum momento, irá gritar de tal forma que não poderá mais ser calado.

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução: Alfredo Bosi; Ivone Castilhos Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ATTISANI, Antonio; DOTTI, Marco. **Bene crudele**. Viterbo: Nuovi Equilibri, 2004.

BALESTRERI, Silvia. **Boal e Bene: contaminações para um teatro menor**. Tese de Doutorado em Psicologia Clínica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2004.

BALESTRERI, Silvia. **Carmelo Bene: notícias de um teatro menor**. In: Revista Cena/PPGAC-UFRGS. Porto Alegre, v.4, p.91-99, 2005.

BALESTRERI, Silvia. **Carmelobeneanas: teatro e variação**. In: Territórios e Fronteiras da Cena (USP), São Paulo, volume especial, p. 7, 2005.

BALESTRERI, Silvia. **Maquinações da máquina: atorialidade em Carmelo Bene**. In: Congresso da ABRACE, 4., 2006. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, 310-311.

BARTHES, Roland. **O neutro**. Tradução: Ivone Castilhos Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENE, Carmelo. **Il teatro senza spettacolo**. Venezia: Marsilio Editori, 1990.

BENE, Carmelo. **La ricerca impossibile – biennale teatro '89**. Venezia: Marsilio Editori, 1990b.

BENE, Carmelo. **Opere – con l'autografia d'um ritratto**. Milano: Bompiani, 2008.

CARROLL, Noël. **Filosofia da Arte**. Tradução: Rita Canas Mendes. Lisboa: Texto & Grafia, 2015.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault – um percurso pelos seus termos, conceitos e autores.** Tradução: Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo.** Tradução: Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX.** Tradução: Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DE FEO, Sandro. **In cerca di teatro.** Milano: Longanesi, 1972.

DE TORO, Fernando. **Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena.** Buenos Aires: Galerna, 2008.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Conversações (1972-1990).** Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992b.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica.** Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011b.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido.** Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos.** Tradução: Antonio Piquet; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: um manifesto de menos; o esgotado.** Tradução: Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka – para uma literatura menor.** Tradução: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; Pedro Leite Lopes; Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia.** Tradução: Miriam Chnaiderman; Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DIÉGUEZ, Ileana. **Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido.** Tradução: Eli Borges. Revista Sala Preta, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, v. 14, n. 1, 2014. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81758>.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo.** Traducción: Diana González Martín; David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011.

FLAIANO, Enio. **Lo spettatore addormentato.** Milano: Bompiani, 1996.

GIACCHÈ, Piergiorgio. **Carmelo Bene: antropologia di una macchina attoriale.** Milano: Bompiani, 2007.

GREENBERG, Clement. **Estética doméstica.** Tradução: André Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

GUATTARI, Félix. **As pulsões.** Entrevista realizada por Rogério da Costa e Josaida Gondar, em 12/08/1992. Cadernos de Subjetividade. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir.** Tradução: Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HOBBSAWN, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991.** Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAUSS, Hans Robert; ISER, Wolfgang; STIERLE, Karlheinz; GUMBRECHT, Hans Ulrich. **A literatura e o leitor – textos de estética da recepção**. Tradução: Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

KLOSSOWSKI, Pierre. **A moeda viva**. Tradução: Luís Lima. Lisboa: Antígona, 2008.

MOURTHÉ, Claude. **Shakespeare**. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007.

NOVAES, Adauto (org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

PASOLINI, Pier Paolo. **Saggi sulla letteratura e sull'arte**. Manifesto per un nuovo teatro, volume II. Milano: Mondadori, 1999.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PETRINI, Armando. **Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene**. Pisa: Ets, 2004.

PUPPA, Paolo. **Teatro e spettacolo nel secondo Novecento**. Roma: Laterza, 1990.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. Tradução: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2009.

ANEXOS

Figura 1



Figura 2

Guardiamo insieme in Tv lo spettacolo più polemico della stagione

BENE: IL VERO AMLETO SONO IO

Carmelo Bene porta per la prima volta sul video il suo Amleto. Come autore, regista e attore, ha creato le scene, disegnato i costumi e stravolto il testo per levare all'Amleto shakespeariano i tre secoli di storia che, a suo giudizio, hanno distorto il personaggio originale.

di Aida Maltello

Intervista, critica, per una lettura aggressiva senza paura, per uno Carmelo Bene ha speso in due il pallone italiano. I suoi spettacoli, presentati all'inizio degli anni '80 nelle sale per una ristretta élite, erano giudicati dai disincantati non come, nell'altro che una provocazione e perfino disincantati dal teatro contadino. La sua forte, se pur discutibile, personalità di autore e regista veniva accettata da pochi. Per alcuni, il costume era soltanto un fatto estetico. Per altri, Carmelo Bene rappresentava il teatro zero. Questo critico avrebbe delle nostre scene, come veniva definito dai critici, affermarci, senza fare il conto, che il teatro era morto; che l'attore non sa più e che il dibattito teorico diventa morte di strada. La sua recitazione sempre imprevedibile e anticonformista, i suoi atteggiamenti, fuori scena, addegni e spudorati gli avevano meritato il titolo di « artista maledetto ». Nei primi anni della sua difficile carriera fu successo grazie a quei tipici comportamenti provocatori, di scandalo sul scena. Ogni recita prevedeva la denuncia di infelicità il modo del pubblico, prendendo a calci in pieno il più ovvio che scartava se era sul palco e lo scoteva.

Tutto questo, ormai, appartiene al passato e al burattinaio, addegni, autore, regista, è stata riconosciuta da un'effettiva generalità. I suoi atteggiamenti, ormai, fanno parte del teatro zero, delle nostre scene, come veniva definito dai critici, affermarci, senza fare il conto, che il teatro era morto; che l'attore non sa più e che il dibattito teorico diventa morte di strada. La sua recitazione sempre imprevedibile e anticonformista, i suoi atteggiamenti, fuori scena, addegni e spudorati gli avevano meritato il titolo di « artista maledetto ». Nei primi anni della sua difficile carriera fu successo grazie a quei tipici comportamenti provocatori, di scandalo sul scena. Ogni recita prevedeva la denuncia di infelicità il modo del pubblico, prendendo a calci in pieno il più ovvio che scartava se era sul palco e lo scoteva.

Tutto questo, ormai, appartiene al passato e al burattinaio, addegni, autore, regista, è stata riconosciuta da un'effettiva generalità. I suoi atteggiamenti, ormai, fanno parte del teatro zero, delle nostre scene, come veniva definito dai critici, affermarci, senza fare il conto, che il teatro era morto; che l'attore non sa più e che il dibattito teorico diventa morte di strada. La sua recitazione sempre imprevedibile e anticonformista, i suoi atteggiamenti, fuori scena, addegni e spudorati gli avevano meritato il titolo di « artista maledetto ».

Nella pagina accanto: Carmelo Bene nelle vesti di Amleto. Qui sopra: Linda Manzoni nella parte di Kate; Kato, personaggio inventato dall'autore, e un fatto generico. A lui, appunto, è dedicato il mio saggio e un titolo di avanguardia bene arte, e un teatro di critica dove nulla è programmato o calcolato. « A questi anni compiuti, si capisce della non speranza, per risultare coerente con la sua natura, una gente di operatori gli uomini, il suo, è riuscito a fare del teatro popolare e non populare ». In un saggio preparato e addegni sullo schermo delle famiglie, le televisioni.

La sua prima apparizione risale a due anni fa. Scrittura, i poeti, come, ovviamente, è tradizione, quelli a scendere, come Manzoni e Pasolini, senza rinunciare a un'interpretazione personale accompagnata da un'effettiva scenografia, insieme a un protagonista che si allineava insieme e costruiva una dramma che, dopo averlo fatto, Carmelo Bene stupisce.

« Che Carmelo Bene torra alla televisione (una cosa nel paese di Amleto ma il Carmelo-Amleto non resta più nella tradizione del « pallone » e della tradizione, più nella dell'intermedialità e quello, ma non è un « teatro »).

« Non voglio dare un giudizio sulla situazione di intermedialità, dice l'autore. « È chiaro, però, che chi cerca un riferimento al Gramsci-Amleto, senza del resto, il consiglio, in questo caso, di spegnere il televisore ».

Eppure lo spettacolo è indolgentissimo. Senza lo spettacolo anche il teatro zero, anche Carmelo Bene intermedialità. Che senza lui, dunque, questo suggerimento di un teatro spettacolo intermedialità? »

Figura 3



Figura 4



Figura 5

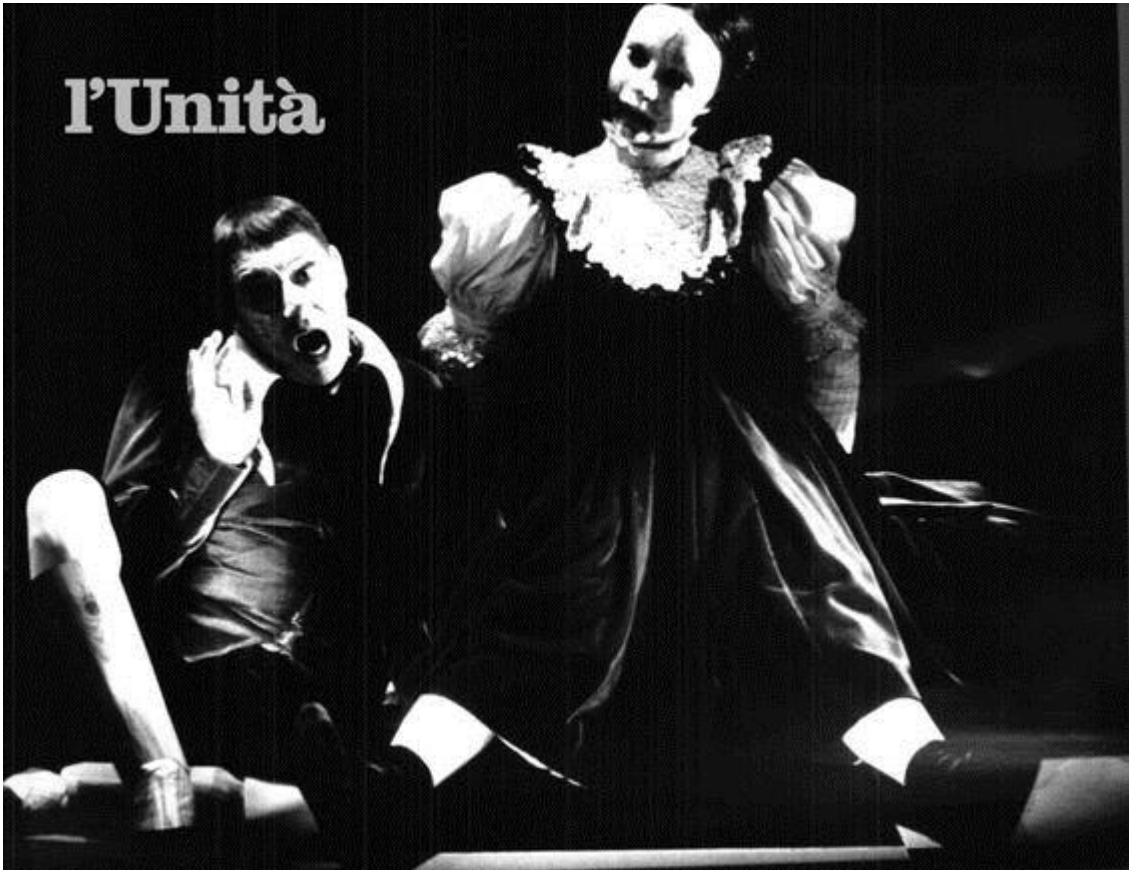


Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

