



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i2p149-163

Sala Aberta

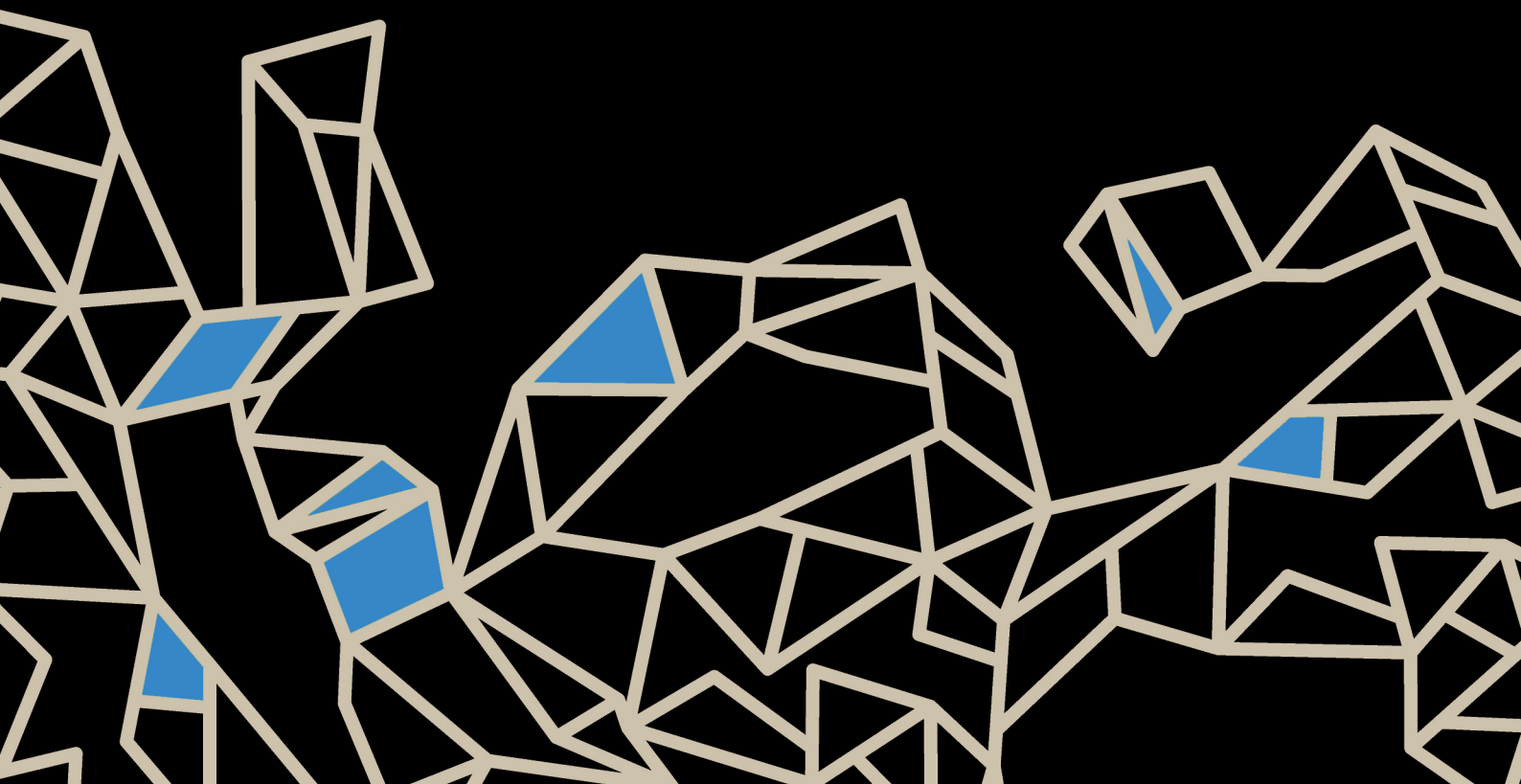
Letter to a man: Nijinsky e Baryshnikov, a dança à l'envers na paisagem ótico- sonora de Robert Wilson

*Letter to a man: Nijinsky and Baryshnikov, the à
l'envers dance in Robert Wilson's optical-acoustic
landscape*

Martha Ribeiro

Martha Ribeiro |

Diretora teatral e professora adjunta na
Universidade Federal Fluminense



Resumo

Ao analisar o espetáculo *Letter to a man*, de Robert Wilson, sobre os diários de Nijinsky, investiga-se a paisagem ótico-sonora do encenador e a dança fluida, sem peso, do ator e performer Mikhail Baryshnikov, a partir dos conceitos “corpo sem órgãos” e “dança às avessas” de Antonin Artaud; especialmente em relação aos seus últimos escritos, em *Rodez*. A cena sensorial de Wilson, que propositalmente abandona qualquer intenção comunicativa entre os canais visuais e sonoros, reflete de forma potente o pensamento artaudiano, sendo muito mais do que um teatro de imagem, como tem se referido a crítica até agora, e revela, de forma desconcertante, o parentesco entre Nijinsky e Artaud.

Palavras-chave: Wilson-Nijinsky-Baryshnikov, Dança às avessas, Artaud, Corpo sem órgãos.

Abstract

When analyzing the performance *Letter to a man* by Robert Wilson, about Nijinsky's diaries, I investigate the director's optical-acoustic landscape and the fluid dance, weightless, from the actor and performer Mikhail Baryshnikov, based on the concepts of “organless body” and “inverted dancing” by Antonin Artaud; especially in relation to his latest writings at *Rodez*. Wilson's sensorial scene, which purposely abandons any communicative intention between the visual and sound channels, potently reflects the artaudian thought, being much more than a theater of image, as the critics have been referring to it so far, and reveals the kin between Nijinsky and Artaud in a perplexing manner.

Keywords: Wilson-Nijinsky-Baryshnikov, À l'envers dance, Artaud, Organless body.

Io lavoro con le mani e i piedi e la testa e gli occhi e il naso e la lingua e i capelli e la pelle e lo stomaco e le budella. [...] Io sono lo spirito dell'uomo che ha per corpo Nijinsky. (NIJINSKY, 2013)

Todas as coisas já estão ditas; mas como ninguém escuta, é preciso recomeçar sempre. (GIDE, 1891)

Com *Letter to a man*¹, espetáculo apresentado durante a Triennale di Milano no Teatro dell'Arte (2015), Robert Wilson e Mikhail Baryshnikov realizam seu terceiro trabalho juntos², desta vez a partir de trechos dos diários de Vaslav Nijinsky (1889-1950). Considerado um dos mais importantes bailarinos e coreógrafos do último século, o “deus da dança” iniciou sua fama com a companhia Ballets Russes, de Sergej Diaghilev. Seus diários, como escreveu Henry Miller na ocasião de sua publicação em 1936³: “É a escritura de um homem lúcido e louco. É uma comunicação a tal ponto nua, a tal ponto desesperada que se torna única. A realidade, colocada assim de frente, é quase insuportável. Se não tivesse acabado em um manicômio... teríamos em Nijinsky um escritor comparável ao bailarino”⁴. Assim foi minha experiência ao ler os diários: um homem posto a nu para si mesmo, no beiral entre a lucidez cintilante e os confins mais densos da loucura, que fez da palavra sua carne exposta. São imagens de uma percepção singular, feitas de palavras-carne, palavras sem órgão, abismadas de qualquer ordem do discurso, escritas por um homem deus, anterior a qualquer nascimento, que, assim como Antonin Artaud, fez da palavra sua dança, sua última dança às avessas, a escritura do seu corpo. Escreveu Nijinsky: “Io sono fatto di carne. Io sono carne. Non discendo dalla carne. La carne discende da Dio. Io sono Dio. Io sono Dio” (p. 31). E como dirá Artaud na obra radiofônica de 1947 *Pour en finir avec le jugement de dieu*:

1 Espetáculo idealizado e dirigido por Robert Wilson junto ao artista Mikhail Baryshnikov, a partir dos diários de Vaslav Nijinsky, escritos entre 19 de janeiro e 4 de março de 1919. São ao todo quatro cadernos, mas foram publicados apenas três. Fizemos uso da tradução para o italiano de Maurizia Calusio (edição de Gli Adelphi, 2013). Com roteiro de Christian Dumais-Lvowski e projeto de Baryshnikov Productions e Change Performing Arts, o espetáculo estreou em Espoleto, *Teatro Caio Melisso* (8 a 12 de julho de 2015) e Milão, *Teatro dell'Arte* (11 a 20 de setembro de 2015). A apresentação a qual me reporto foi a realizada em Milão.

2 O primeiro espetáculo realizado pela dupla foi *The Old Woman*; que estreou na Inglaterra em 2013, com temporada no Brasil em 2014. O espetáculo, criado por Robert Wilson em colaboração com os artistas Mikhail Baryshnikov e Willem Dafoe, é uma adaptação da obra homônima do autor russo Daniil Kharms, escrita em 1939. Juntos, Wilson e Baryshnikov, realizaram em 2014, o vídeo retrato (em inglês, *video portrait*) *Saint Sebastian*.

3 A versão inglesa de 1936, organizada pela sua mulher Romola de Pulszky, é uma versão censurada do texto, amputando grande parte das passagens eróticas dos cadernos de Nijinsky. Somente em 1995, superada a oposição de sua filha, Christian Dumais-Lvowski, com ajuda de Galina Pogojeva, pôde reconstruir a fisionomia original dos cadernos. A tradução em italiano que utilizamos se baseia na última versão.

4 Minha tradução a partir do enxerto citado no programa do espetáculo *Letter to a man*.



L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, dieu, et avec dieu ses organes. Car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à *danser à l'envers* comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit. (1974b, p. 104, grifo meu)

Em várias passagens dos três cadernos publicados, e que compõe os diários, Nijinsky afirma seu sentimento de ser todos e tudo: “eu sou Deus”; “Sou Buda,” “Eu sou um touro. Sou hindu. Sou indiano. Sou negro, chinês, japonês. Sou um pássaro do mar. Sou um pássaro da terra. Sou a árvore de Tolstoj. Sou as raízes de Tolstoj”; “Eu sou o teatro”; “Eu sou o infinito. Eu sou tudo. Eu sou a vida infinita” (NIJINSKY, 2013, p. 29, 38, 47, 54, 203). Habitado por uma legião, Nijinsky nos apresenta um corpo vazado, um corpo poroso, sem superfície, sem órgãos. Atravessado pelo infinito de fora, onde o dentro e o fora confundem seus limites, o bailarino traduz sua experiência de vertigem e dissolução numa escrita-fluxo de esvaziamento e transbordamento. Não há superfícies que possam destacar o corpo de Nijinsky daquilo que lhe é externo, tudo o afeta, tudo o penetra. Em outra passagem do texto, que corrobora com a ideia de dissolução, e que compõe um dos quadros do espetáculo sendo um dos poucos momentos em que o ator e *performer* Baryshnikov divide o palco com uma espécie de manequim em tamanho real, testemunhamos, nas composições sonoras e óticas do encenador Robert Wilson, uma paisagem fria, lúgubre, em preto e branco, talvez de uma Budapeste de 1945, onde Nijinsky e sua mulher encontraram refúgio, pouco antes do bailarino sucumbir à doença.

Sobre o palco, na cena citada, vemos um homem (Baryshnikov) inserido num espaço que se assemelha a um interior de uma enorme igreja, que no decorrer da cena se modifica em função da movimentação visual e sonora, composta por gritos, vozes, ruídos de pássaros, luzes e sombras. Num primeiro momento, sentado sobre uma mesa-ponte-altar, o homem olha para uma imensa e estéril janela projetada, à direita do palco, que lembra um vitral iluminado de uma igreja. A proporção entre o vitral e o corpo que a olha, torna

esse corpo minúsculo, frágil, como se fosse observado por um deus que tudo vê. Num segundo momento, vozes em *off* narram trechos do diário, e o espaço, em contínua metamorfose visual e sonora, nos transporta para a beira de um abismo: o homem pula da mesa-ponte-altar. Seus pés tocam o chão. Ele baila, insinuando poucos passos. Ambas as mãos seguram ramos de árvore, como se esses ramos pudessem levar seu corpo do chão. No palco, a misteriosa sombra de um manequim de perfil divide nossa atenção. O homem, primeiro parece lutar contra sua queda, agarrado aos galhos de árvore, mas num segundo momento, o corpo que baila transforma-se num corpo sem peso, sem contorno, sem superfície, onde tudo que é fora é também dentro, como se esse corpo se dissolvesse no ramo da árvore e no ar que o circunda. Somos afetados pelo prazer solitário que emana do seu movimento: ele, para usarmos a expressão de Artaud (com tempo irei desenvolver melhor o termo) “dança às avessas”, fazendo dos ramos a extensão do seu próprio corpo. Ele e o manequim agora se dissolvem na paisagem.

Nas palavras visuais e sonoras advindas da voz quase sempre em *off* do ator Baryshnikov e da voz feminina que narra trechos do diário⁵, contrapõe-se retratos corporais do ator que repete os mesmos passos e gestos de forma cirúrgica, obsessiva, e que nos transporta para a paisagem mental do bailarino russo que em vertigem, inicia sua queda à loucura⁶:

Sono di fronte a un precipizio in cui posso cadere, ma non ho paura di caderci, perciò non ci cadrò. Dio non vuole che ci cada, perché mi aiuta quando sto per cadere. Una volta andai a fare una passeggiata e mi sembra che sulla neve ci fosse del sangue, così mi misi a correre seguendo le

5 A colaboração nos movimentos coreográficos de *Letter to a man* foi de Lucinda Childs, que também é a voz feminina que lê em *off* trechos dos diários. Lucinda Childs é uma das grandes colaboradoras de Wilson no que se refere à dança. Seu primeiro trabalho ao lado do diretor foi *A Letter for Queen Victoria*, em 1974. Dançou na primeira montagem da emblemática obra *Einstein on the Beach*, de 1976.

6 Em uma aula master na Statale di Milano, de 01 de outubro de 2015, Robert Wilson declara que, em seu método, filma os gestos dos atores e depois pede para eles reproduzi-los, “uma, dez, cem vezes. Gestos desengonçados do início dão lugar ao automatismo que torna possível os espetáculos”. Claro que tal observação, gestos desengonçados, não se aplica ao ator e bailarino Baryshnikov. O que queremos sublinhar na declaração do encenador é a importância da repetição cirúrgica do gesto para a criação estética cênica de Robert Wilson, onde todo teatro é dança. E a dança, fundamentalmente, constrói-se na repetição dos gestos. As declarações de Wilson podem ser consultadas no jornal italiano *La Stampa*, de dois de outubro de 2015.



tracce. Pensai che qualcuno avesse ucciso un uomo, ma che quest'uomo fosse ancora vivo, così mi misi a correre in un'altra direzione e vidi una vistosa traccia di sangue. [...] Dio mi fece andare verso il precipizio, dicendomi che c'era un uomo sospeso nel vuoto e che bisognava salvarlo. Avevo paura. [...] Mi avvicinai, caddi giù, ma i rami di un albero non avevo notato mi trattennero. [...] Dio voleva mettermi alla prova. (NIJINSKY, 2013, p. 21-22)

Nijinsky, assim como Artaud, foi acometido pela esquizofrenia. Muito embora a questão da doença de Nijinsky não seja aqui, neste artigo, o foco da questão (logo, não iremos nos aprofundar no campo de uma análise médico-terapêutica), é interessante citarmos Deleuze, especialmente suas análises sobre Artaud, ao se referir a um sentimento de dissolução da superfície, para enfim nos aproximarmos da paisagem composta por Wilson-Nijinsky-Baryshnikov. Na experiência física de Artaud, no embaralhamento dos limites do dentro e fora do corpo, Deleuze observa uma estreita ligação com a propriedade que o artista dá à escritura. A superfície do corpo esburacada propõe uma imagem fragmentada do sujeito que, como dirá Deleuze, transborda na propriedade dada à linguagem. A palavra que perdeu o sentido fere, como ruídos incômodos, “toda palavra detida, traçada se decompõe em pedaços ruidosos”:

A primeira evidência esquizofrênica é que a superfície se arreventou. Não há mais fronteira entre as coisas e as proposições, precisamente porque não há mais superfície dos corpos. O primeiro aspecto do corpo esquizofrênico é uma espécie de corpo-coador: Freud sublinhava esta aptidão do esquizofrênico para captar a superfície e a pele como perfuradas por uma infinidade de buracos. A consequência é que o corpo no seu todo não é mais que profundidade e leva, engole todas as coisas nesta profundidade escancarada que representa uma involução fundamental. Tudo é corpo e corporal. Tudo é mistura de corpo e no corpo, encaixe, penetração. (2003, p. 87)

E segue Deleuze: “A palavra deixou de exprimir um atributo de estado de coisas, seus pedaços se confundem com qualidades sonoras insuportáveis [...]. Ao efeito de linguagem se substitui uma pura linguagem-afeto” (Ibid., p. 91). Nos diários de Nijinsky, especialmente o terceiro caderno, intitulado “Morte”, datado de 27 de fevereiro de 1919, um dos mais impactantes, dado à sua escritura febril e convulsa, o artista abandona o sentido da palavra, a

palavra-significado, mergulhando num diálogo-monólogo com Deus, onde a palavra-fluxo é marcada pela angustia de um julgamento feito por Deus, de um Deus que está ao mesmo tempo dentro e fora. As palavras de Nijinsky demonstram seu sofrimento diante da imposição de construção de um organismo para seu corpo sem órgãos, de uma significação para seu corpo esburacado, um corpo que lhe foi roubado, preso na fracassada tentativa de construção de um sujeito, atormentado pelo julgamento de Deus:

lo non sono Dio. lo sono una bestia feroce. [...] Mangerò chiunque mi capiterà a tiro. Non mi fermerò di fronte a niente. Farò l'amore con la madre di mia moglie e con mia figlia. Piangerò, ma farò tutto quello che Dio mi ordinerà. [...] Sapevo che Dio voleva le mie sofferenze. [...] Aspettavo che Dio mi desse degli ordini. So che Dio non mi farà del male. lo sono la natura. lo sono Dio nella natura. lo sono il cuore di Dio. [...] lo sono Nijinsky. lo non sono Cristo. (NIJINSKY, 2013, p. 146-171)

O terceiro caderno dos diários abre com a seguinte sentença: “La morte è arrivata all'improvviso perché io la volevo. [...] Mi hanno detto che sono pazzo. lo pensavo di essere vivo. Non mi hanno dato tregua” (Ibid., p. 143). Mas a morte do corpo-organizado, da palavra-significado, corresponde ao despertar de um corpo-vapor, um corpo-dança, um corpo inspiração, fluído, sem partes. E aqui, relacionamos a fixação de Nijinsky ao próprio corpo, aos sintomas e desejos físicos do corpo, descritos nos diários, ao corpo sem órgãos de Antonin Artaud: “mi ricordo di esservi morto almeno 3 volta realmente e corporalmente, una volta a Marsiglia, una volta a Lione, una volta in Messico e una volta nell'asilo di Rodez nelle angosce d'un elettroshock” (1974a). E segue outra vez Nijinsky em sua escritura-fluxo: “pensare è morire. lo non voglio pensare, perciò vivo” (Ibid., p. 145). A angústia de Nijinsky encontra eco nas afirmativas de Artaud sobre seus próprios sintomas. Em seus escritos, conferências e cartas, Artaud se debate na tentativa de reivindicar seu corpo contra a apropriação deste pela sociedade (como em *Pour en finir avec le jugement de dieu*, escrita em 1947, sua última obra completa). Seja em seu próprio diagnóstico, na observação do sentir místico como atividade poética e não como delírio doentio, seja na reivindicação de uma vida em que se viva por trás da cena, ao reverso, Artaud buscou a “realidade verdadeira”, isto é, a possibilidade de com o teatro abrir o mundo ao que estaria oculto, ou sepul-



tado pela sociedade. Como destacado por Franco Ruffini, “Il delirio malattia è diventato ‘delirio di rivendicazione’. [...] Il delirio secondo i medici ha lasciato definitivamente il posto al delirio secondo Artaud: che semplicemente rivendica la realtà vera” (RUFFINI, 2009, p. 121); que continua citando Artaud: Porque “questa vita non è altro che un quadro, uno scherzo, una facciata sinistra, in realtà è tutto truccato”. A vida “non è come la vediamo e la crediamo essere”; o nosso mundo “non è altro che un’immensa facciata truccata” (1984a).

O engodo, a face mascarada travestida de realidade é a sociedade e todas as suas instituições. É nela que se instalou a doença, o mau teatro, a falsa vida. O corpo da sociedade, objetivo e organizado, é a morte do verdadeiro corpo, a morte de sua real anatomia. O corpo real, reivindicado por Artaud, é até então um corpo julgado, roubado, medicado, morto e estratificado pelo corpo da sociedade, que tem como único objetivo impedir a liberdade, criminalizando o verdadeiro corpo. Logo, toda palavra escritura que constrói este corpo-engodo é uma palavra fraude, decrepita, que existe para subjugar o corpo potência, o corpo “em estado de ereção”, o corpo sem órgãos. Como observam Gilles Deleuze e Félix Guattari em “Mille plateaux”:

Sur le corps sans organe pèse le jugement de dieu. [...] Tu seras organisé, tu seras un organisme, tu articuleras ton corps, sinon tu ne seras qu’un dépravé. Tu seras signifiant et signifié, interprète et interprété, sinon tu ne seras qu’un déviant. Tu seras sujet, et fixé comme tel, sinon tu ne seras qu’un vagabond. (2012, p. 197)

No espetáculo *Letter to a man*, a substituição de uma estrutura dramática, da palavra-significado, por uma “pura linguagem-afeto”, composta pela dança de um corpo-fluxo, paradoxal – “habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo”, segundo Gil (2004, p. 56) –, que plaina por cima do abismo, inserido numa paisagem ótica-sonora, num espaço-potência que se transforma continuamente, como em um sonho, afirma-se logo na primeira cena: Baryshnikov, sentado numa cadeira escavada na parede e suspensa no ar, que mais parece estar dentro de uma moldura, tem seu corpo amarrado numa camisa de força. Não há esforços, não há drama. Um sorriso melancólico e silencioso se abre na face pintada de branco do ator, contrastando com uma peruca

negra, lambida, num corpo elegantemente vestido com um fraque negro Giorgio Armani⁷. Em seguida, a poucos segundos depois desta solitária imagem, o ator liberta seu corpo das amarras atendendo ao convite sonoro de uma música, e baila, enquanto a paisagem se modifica à sua volta, abrindo-se em uma grande e vazia caixa preta. Nossa atenção e percepção ao espetáculo se guiam através desta imagem-deserto, que desafia nossa imaginação ao nos propor uma pergunta muda, mas repleta de som e fúria: O que pode o corpo?

Io penso poco, per questo capisco ciò che sento. Io sono il sentimento incarnato, non l'intelligenza incarnata. Io sono la carne. Io sono il sentimento. Io sono Dio fatto carne e sentimento. [...] Io sono semplice. Non bisogna pensarmi. Bisogna sentirmi e comprendermi attraverso i sentimenti.[...] Io sento ed eseguo. Non contraddico il sentimento. Non voglio finzioni. Io non sono la finzione. Io sono il sentimento Divino che si muove (NIJINSKY, p. 31).

A dança será a responsável pela destruição dos limites do corpo-organismo. As vozes quase sempre em *off*, seguidas de um suave e gestual bailado-dança de Baryshnikov, ao som de canções dos anos vinte, compõe a cena-paisagem fluida de Wilson-Nijinsky-Baryshnikov, que comparamos aos delírios dos *Bals Musettes*⁸ de Artaud, ou a um palco de variedades, que nos oferece como show a pantomima de um ator-dançarino-palhaço que compreende a vida aparente como uma grande bufonaria, de face sinistra, onde somos a marionete enxertada. A experiência do sentimento de um corpo atravessado, esburacado como uma peneira, em eterna submissão a outros corpos e coisas, que podem penetrá-lo, roubá-lo, segue a ideia de um corpo que não pensa, pois feito de gestos, puro movimento-devir “um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um *corpo paradoxal*” (GIL, 2004, p. 56), nos é dada pelo corpo-bailado de Baryshnikov, de sua dança sem peso,

7 Peço desculpas aos mais sensíveis em relação ao irônico comentário sobre a etiqueta do terno.

8 Musette era um instrumento musical de sopro, originalmente do século XIII. Anos depois, passou a significar um baile campestre em que se dançava ao som do instrumento medieval. Depois, de forma mais ampla, virou um baile popular, mal frequentado (propriamente os bals musettes em certos bairros de Paris). Ao início do século XX virou moda. Para uma melhor compreensão histórica dos Bals Musettes, recomendo *La Bastoche: Bal-musette, plaisir et crime 1750-1939*, Éditions du Félin, Paris, 1997, de Claude Dubois.



sem gravidade: seu corpo é a voz carne de Nijinsky, é na dança que o corpo engole o divino. Mas o divino aqui se refere somente à carne, ao corpo, o que ouvimos não é a palavra-escritura é o canto do corpo, a dor do corpo de Nijinsky transformada em sopro: “lo non sono un’invenzione. lo sono la vita” (p. 54). Tudo físico, nada abstrato; conforme constatou Artaud, o “cientista” e não o poeta ou delirante, que após tantas passagens em asilos psiquiátricos, descrevia seus sintomas com a lucidez de um médico:

O “corpo senz’organi” non è il corpo oggetto privato degli organi, la follia di Artaud non era demenza. È un paesaggio del corpo. [...] per cogliere la precisione nelle parole, è necessario condividere l’esperienza di cui parlano. [...] Si deve ribadire con forza che Artaud è uno scienziato che fa l’effetto d’un poeta. [...] Cos’ha guardato Artaud [...] prima di dare il nome di “corpo senz’organi” alla sua scoperta? Il proprio corpo di dolore, [...] ma anche il mondo dei bal musette in cui farà danzare il corpo senz’a organi. (RUFFINI, p. 138-139)

É através do corpo, de necessidades físicas primárias, que Nijinsky começa seu diário “Ho fatto una buona colazione” (p. 31) e é através do corpo que Robert Wilson abre a cena, e não a interrompe mais. Todo o espetáculo, que dura 80 minutos, permanece em movimento do início ao fim, numa linha contínua e ilimitada de transformações visuais e sonoras, sem interrupções ou pausas, onde o gesto, a música e a cena (espaço, luz e cenografia) não se encontram nunca, ao contrário, o espaço visual e o sonoro estão sempre em fricção ou tensão. Uma paisagem ótica-visual, panorâmica, feita de quadros, fotografias, cinema, música, palavras, onde sombras japonesas e marionetes bidimensionais, ridicularizando o empresário artístico Djagilev, misturam-se a projeções que recriam desenhos feitos por Nijinsky e aos suaves porém potentes gestos-bailado de Baryshnikov. Nesta paisagem à *l’envers*, que de certa forma não é estranha ao espectador que acompanha o trabalho de Wilson, as palavras narradas são o corpo-escritura que se confronta com o corpo-música, com o corpo-luz, com a dança do corpo paradoxal e sem peso do ator Baryshnikov, com o corpo-cenografia, formando um conjunto divergente e nunca um organismo, e sim um corpo sem órgãos. Não há uma relação de parentesco ou de hierarquia entre os canais visuais, gestuais e sonoros; e é exatamente essa a proposta do encenador, ao estruturar seus espetáculos. A separação

entre os canais visuais e sonoros, como o próprio Wilson se refere, designa uma ausência de toda e qualquer conexão, isto é, os canais não se refletem e nem mesmo se contrariam, coexistem de forma paralela na cena, tornando imprevisível os resultados de sua simultaneidade e paralelismo na percepção do espectador: “C’est come lorsqu’on est en voiture et qu’on écoute du Mozart. En regardant per la fenêtre, on volt l’herbe ondular et on a l’impression que l’herbe bouge au rythme de la musique” (WILSON apud MAURIN, 2010, p. 143). A cena de Wilson se apresenta muito mais do que um teatro de imagens, um dispositivo visivo, conforme a crítica tem nomeado até agora. Os quadros, a natureza cromática da cena de Wilson, sua visão mítica e onírica faz de sua produção artística uma das últimas cenas do teatro contemporâneo a buscar o “último corpo” de que fala Artaud: o corpo que não obedece à razão, e nem ao pensamento, e que o artista francês vai nomear como corpo sem órgãos.

Em certo momento do espetáculo, grandes narcisos descem do urdimento, um enorme boneco colorido e bidimensional de um ganso, que parece retirado de uma fábula de Charles Perrault, puxado por uma criança-boneco também bidimensional, mas muito menor do que o ganso que ela conduz por uma corda feita coleira, invadem o palco, enquanto Baryshnikov baila exatamente no centro do tablado. Em nossa vertigem, a simultaneidade dos canais visuais e sonoros, tão divergentes, nos dão a ver, em sua improvável conexão, uma paisagem enigmática feita de sonho ou de delírio, ou mesmo de embriaguez, mas em todas as possibilidades (sonho, delírio, embriaguez) nos encontramos em uma estrutura facilitadora de saltos no tempo e no espaço. A cena de Wilson, estruturada no paralelismo entre os canais sonoro e visual, para além de toda conexão, constrói pontes tempo-espaciais improváveis, que restitui um novo encantamento diante do teatro, e do mundo, uma resposta talvez ao processo de desencantamento e de fragmentação pelo qual a sociedade moderna sofreu e ainda sofre. O corpo-coador, esburacado, de Nijinsky-Artaud, em sua eterna procura pelo corpo sem órgãos, só pode existir nas pontes, nas passagens secretas, para além do sistema de representação que tudo estratifica. A palavra escritura, concebida como um engodo, e que lhes causa dor – dor física, por não fornecer um sentido, ou melhor, por afirmar, em sua incapacidade linguística, o mundo vazio de sentido, autoengano proporcionado pelo corpo-sociedade –, faz de Nijinsky-Artaud *outsiders* de



um mundo desencantando: “Il me parle de Narcissisme, je lui rétorque qu’il s’agit de ma vie. J’ai le culte non pas du moi mais de la chair, dans le sens sensible du mot chair. Toutes les choses ne me touchent qu’en tant qu’elles affectent ma chair, qu’elles coïncident avec elle, et à ce point même où elles l’ébranlent, pas au-delà” (ARTAUD, 1984b, p. 118).

A chave para o retorno de um mundo encantado, para a regeneração de um corpo sem órgãos, é a dança. Mas não uma dança qualquer, ou qualquer uma, é necessário uma dança que seja possível dar a ver o irrepresentável, aquilo que não é possível de ser codificado pelo sistema de representação, uma dança à *l’envers*, presente na liberdade dos *Bals Musettes*, uma dança estranha ao organismo da sociedade. E como Marco De Marinis vai sublinhar, a reflexão de Artaud sobre o teatro, especialmente no último período de sua vida, durante o internamento em Rodez, se concentra sobre o corpo, especialmente em sua última obra *Pour en finir avec le jugement de dieu* e no poema *Le Théâtre de la Cruauté*, mas principalmente no abundante material preparatório aos textos. Segundo De Marinis (2006), “la parola ‘danza’ ricorre con una frequenza nettamente superiore che nel resto dell’opera artaudiana dopo Rodez. La danza à l’envers, dunque, come un approdo, come un denso, euforizzante emblema del 2º Teatro della Crudeltà” (p. 181). Uma visão que ganha cada vez mais peso entre os últimos e mais acurados estudos sobre Artaud, pois trata de reconhecer neste segundo teatro da crueldade (escrito nos anos quarenta, conforme tese de De Marinis), uma organicidade e originalidade de um Artaud empenhado em pensar o teatro como um “trabalho do ator sobre si”, estudando especialmente as possibilidades afetivas da voz enquanto corpo, numa perspectiva absoluta do teatro, da cena, enquanto um modo para se “refazer o corpo”: “Dunque il 2º Teatro della Crueltà propone la scena come il luogo in cui ‘si rifanno i corpi’, [...] che dovrebbe dare vita a un corpo ‘nuovo’, ‘senz’organi’, in grado di affrancare l’uomo da tutti i suoi automatismi, [...] dalla capacità di *danser à l’envers*” (Ibid., p. 53-54). Fica claro, nos escritos do período em que esteve em Rodez, o projeto artístico de Artaud, no qual acena a necessidade de um fazer artístico para além do sistema de representação, abrindo nosso olhar para arte teatral em sua perspectiva de instrumento para a vida, do teatro em sua perspectiva ética-política, de indagação sobre o ser humano, e em primeira instância do trabalho do artista sobre si mesmo.

Em *Letter to a man*, estamos longe da tradicional ideia de um personagem criado por um ator. Como Baryshnikov declara, ele não procurou ser Nijinsky: “quello che cerco è di essere la sua voce, di far emergere le sue irragionevoli ragioni dentro una struttura visiva e sonora fatta di immagini e parole” (2015). Se a dança de Nijinsky nasceu de sua “carne”, assim foi sua palavra nos diários, e aqui novamente convocamos Artaud: “Jamais aucune précision ne pourra être donnée par cette âme qui s’étrangle, car le tourment qui la tue, la décharne fibre à fibre, se passe au-dessous de la pensée” (1984b, p. 118). Pensar antes do pensamento, “pensar para trás”, é o que torna possível a regeneração do último corpo, corpo este anterior ao corpo feito de órgãos, onde organismo quer dizer corpo domesticado, corpo mascarado, corpo subjugado pela sociedade. Um corpo paradoxal, feito de uma dança-baile ao reverso; uma cena que busca o que não é passível de ser codificado, que busca o impensável, isto é, o irrepresentável, aquilo que o sistema de representação não consegue ordenar em suas bases canônicas e hierárquicas de gênero, forma ou conteúdo; eis a grande questão estética e ética-política que podemos decantar através de Artaud, e que sem dúvida nenhuma se apresenta na pesquisa cênica de Robert Wilson: um linguagem que é a materialização visual e plástica da palavra, um espaço que se constrói por um alfabeto de gestos. O que pode o corpo? investimos mais uma vez na questão. O abandono de uma intenção representativa na paisagem criada por Wilson-Nijinsky-Baryshnikov para *Letter to a man*, suscita um novo pensamento sobre a arte da cena, para além de critérios de fabricação mimético-representativo, ou modos de fazer, com uma preocupação cada vez maior da arte enquanto um modo de ser sensível.

É no campo da experiência sensorial que podemos compreender o espetáculo em sua totalidade, que podemos compreender que o silêncio é feito de sons (conforme nos ensinou John Cage), que o espaço não se define com paredes ou muros, mas com luz e sombra, que a palavra é sempre poesia, feita, muitas vezes, de imagens mudas, e que o gesto e o movimento dos atores são fluxos sem pausa, ainda que este esteja imóvel. Como observa Robert Wilson, em relação ao seu próprio trabalho de encenador, visionário da cena, sua direção busca encontrar a autonomia entre os aspectos visuais e sonoros, onde a construção espaço-temporal é uma partitura paralela àquela musical, e é a partir desta autonomia que ocorre uma fusão alquímica entre os diferentes elementos. E completa: “Gesto,

canto e música são como grilhões que se movem em direções contrastantes, mas que a um certo ponto se alinham. [...] per me il teatro è danza, e lo spettacolo è una sola esperienza percettiva” (WILSON, 2015). Na cena sensorial de Wilson, que propositalmente abandona qualquer intenção comunicativa entre as partes, cada elemento se dobra sobre si mesmo, pois é trabalhado em seu isolamento autístico ou narcísico. Esse modo de criar a cena reflete de forma potente o pensamento artaudiano. Robert Wilson, como Artaud e Nijinsky, interrompe o espetáculo em sua forma clássica de organismo, composto por elementos domesticados em torno de uma ideia pré-concebida, que submete o corpo-música, o corpo-voz, o corpo-gesto, o corpo-imagem, o corpo-luz etc., a um corpo objeto, a um corpo feito de órgãos, e cria um teatro-dança, um delírio, como foi uma vez os mal afamados *Bals Musettes*, presente na última palavra de Artaud: “danser à l’envers comme dans le délire des bals musette.” Pois, como descreve Franco Ruffini:

Il bal musette è un locale da ballo. Vi si danzava al suono della *musette*, e vi si danzava anche à l’envers. [...] Il *milieu*, di cui il bal musette fu il centro e l’emblema, si propone come un autentico mondo alla rovescia. [...] i suoi abitanti apaches e gigolette, ovvero sfruttatori e prostitute -, con i loro comportamenti e regole di vita, furono guardati come folklore. [...] furono viste anche come una specie diversa in un mondo del tutto estraneo alla società. (p. 149-150)

Dançar ao contrário... dança da miséria do corpo humano... o espetáculo *Letter to a man*, pouco antes do fim, apresenta mais uma vez Baryshnikov em sua cadeira moldura, cravada em uma parede e suspensa no ar, mas desta vez sem camisa de força e de cabeça para baixo, contemplando a paisagem na qual ele se confunde.

Não há mais margem nem nascente; nem metamorfose, nem flor à vista;
nada além do solitário Narciso, portanto, somente um Narciso sonhador isolando-se na névoa.
[...] Eu me confundo nesta paisagem sem linhas que não contraria seus planos. Ah! não poder se ver!
Um espelho! um espelho! um espelho! um espelho!
E Narciso, que não duvida que sua forma esteja em algum lugar, se levanta e parte à procura dos contornos desejados, para envolver, enfim, a sua grande alma.
À margem do rio do tempo, Narciso parou.

Fatal e ilusório rio, onde os anos passam e escoam. [...] Narciso sonha com o Paraíso. (GIDE, 1891)

Referências bibliográficas

- ARTAUD, A. Œuvres Complètes, Tome XII. Paris: Gallimard, 1974a.
- _____. Œuvres Complètes, Tome XIII. Paris: Gallimard, 1974b.
- _____. Œuvres Complètes, Tome XXVI. Paris: Gallimard, 1984a.
- _____. *Fragments d'un Journal d'Enfer*. In: Œuvres Complètes, Tome I. Paris: Gallimard, 1984b.
- BARYSHNIKOV DÀ VOCE A NIJINSKY: "FACCIO EMERGERE LE SUE VISIONI?" Disponível em: <http://milano.repubblica.it/cronaca/2015/09/09/news/baryshnikov_da_voce_a_nijinsky_faccio_emergere_le_sue_visioni_-122546125/?refresh_ce>. Acesso em: 23 out. 2015.
- DE MARINIS, M. La danza alla rovescia di Artaud. Roma: Bulzoni, 2006.
- DELEUZE, G. Lógica do sentido. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DELEUZE, G.; GATTARI, F. Mil Platôs. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DUBOIS, C. La Bastoche: Bal-musette, plaisir et crime 1750-1939. Paris: Éditions du Félin, 1997.
- GIDE, A. O tratado do Narciso. Tradução André Vallias; Revisão Fabiano Costa Camilo. Rio de Janeiro, jul. 2013. Disponível em: <<http://mkmouse.com.br/livros/OTratadodoNarciso-TheorieduSymbole-1891-AndreGide-trad-AndreVallias-Rev-FabianoCostaCamilo.pdf>>. Acesso em: 23 out. 2015.
- GIL, J. Movimento total: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- MASSIMO, M. Wilson, Abbado e il Macbeth. Corriere di Bologna. Bolonha, 3 out. 2015. Disponível em: <<http://www.pressreader.com/italy/corriere-di-bologna/20151003/281539404775274/TextView>>. Acesso em: 23 out. 2015.
- MAURIN, F. Robert Wilson, le temps pour voir, l'espace pour écouter. Paris: Actes sud, 2010.
- NIJINSKY, V. Diari. Milão: Adelphi Edizioni, 2013.
- RUFFINI, F. Craig, Grotowski, Artaud: teatro in stato di invenzione. Bari: Laterza, 2009.
- VIDEO PORTRAITS. Disponível em: <<http://www.robertwilson.com/video-portraits>>. Acesso em: 23 out. 2015.

Recebido em 12/10/2015
Aprovado em 21/10/2015
Publicado em 21/12/2015