



sala preta  
ppgac

DOI:10.11606/issn.2238-3867.v18i1p313-327

Mundo

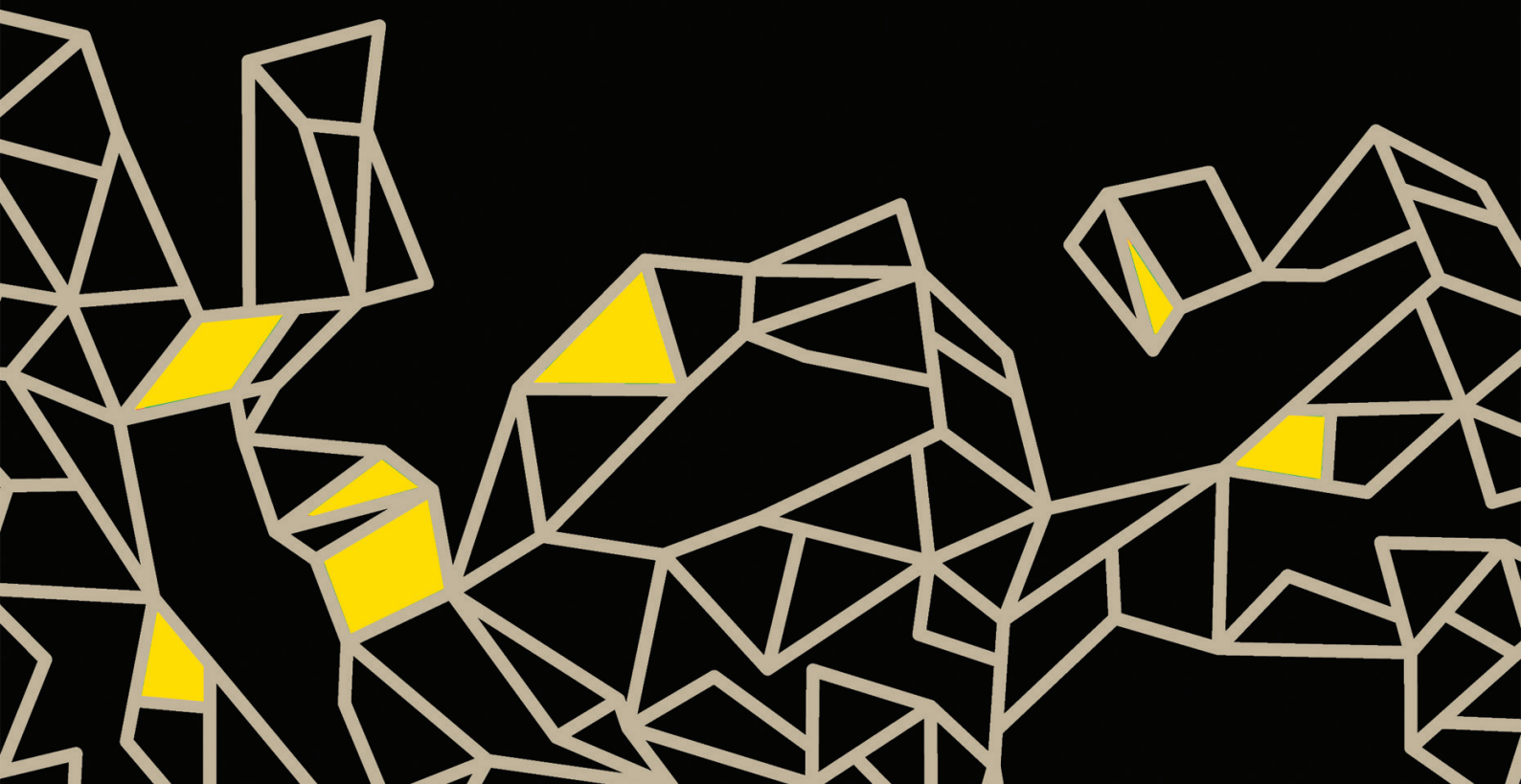
# Corpos sublimes: o teatro-festa de Pippo Delbono *Il vangelo della teatralità*

*Sublime bodies: Pippo Delbono's theatre-party*  
Il vangelo della teatralità

Martha Ribeiro

**Martha Ribeiro**

Professora Associada do Departamento de  
Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF)



## Resumo

Pippo Delbono, em suas narrativas de viagem, nos revela um estado de real e profunda experiência com o mundo que o toca. Seus olhos realmente se viram para o mundo, mas não para conformar esse mundo, visto e olhado, em informação – não são absolutamente narrativas de informação. Sua narrativa nos transporta para seu mundo íntimo, sem pudores. A vida que Pippo parece buscar é aquela do silêncio, do tempo dilatado, da espera, da escuridão, para depois converter todo esse silêncio em gritos: gritos mudos, gritos libertários, gritos de dor, gritos de alegria, gritos desumanos, para enfim encontrar o que há de mais sublime.

**Palavras-chave:** Teatro-festa, Corpos sublimes, Teatro íntimo, Pippo Delbono, Emoção.

## Abstract

Within the narratives of his journeys, Pippo Delbono reveals to us a state of real and profound experience with the world around him. His eyes turn indeed towards the world, not to conform this seen and observed world in information – these are not narratives of information. His narrative transports us to his intimate world, without bashfulness. The life that Pippo seems to search for is one of silence, of dilated time, of waiting, of darkness, to then convert all this silence in screams: mute, libertarian, painful, joyful, inhuman screams, at last finding that which is most sublime.

**Keywords:** Theatre-party, Sublime bodies, Theatre-intimate, Pippo Delbono, Emotion.

“O interessante é o rito, não é entender, é se deixar afetar”  
Pippo Delbono

Há em Pippo um estado de forte ligação com o mundo, mas não no aspecto agudo do mundo, ao contrário, seu interesse de troca se volta para o que há de mais anódino no mundo, para as coisas muito pequenas, para aquilo que normalmente não prestamos atenção, por estarmos demasiadamente inebriados com o sentimento imponente do belo ou com a sensação do poder que emana das coisas grandes, ou do que é conveniente, ou do que é higiênico. É desse lugar em “abandono” que uma explosão de vaga-lumes incendeia o imaginário de Pippo, que como um *bambino*, persegue os rastros

luminosos, traçando uma constelação de sonhos e de coisas impalpáveis, e por isso tão reais, decantadas em seu teatro. O detalhe irrisório, as ruínas de cada cidade que visita, de cada encontro inusitado, ocorrido por acaso, são pontes que Pippo traça para alcançar o outro, encontrando-se. São os fios de um tecido construído em derrisão, que nos ajuda a descobrir, junto com ele, naquele outro, fora de nós, alguém que nos é completamente íntimo. Se nunca encontrei Pippo Delbono, ou os integrantes de sua companhia, fora dos palcos, descubro, ou melhor, desvelo, em cada encontro virtual, nos livros, palestras, espetáculos, vídeos, fotos, uma intimidade completamente desconcertante. Acredito ser essa a maior particularidade da arte teatral, única arte do encontro vivo, isto é, revelar no outro, totalmente desconhecido, alguém que nos é completamente íntimo.

A viagem de Pippo à sua Ítaca, rica de aventuras, experiências, encontros e (des) encontros, é uma viagem convite a todos nós. Uma viagem íntima, solitária, dolorosa, mas ao mesmo tempo, repleta de pontes, embriaguez e multidão. Pippo tem o dom de olhar para o mundo e para o que há de mais profundo em si mesmo com olhos furtivos. Esse olhar clandestino, fugidio, ao mesmo tempo que furta as coisas do mundo, tomando-as como suas, também provoca uma desapropriação de si. Conforme já analisado por Jacques Derrida no livro *A escritura e a diferença*, quando busca entender a expressão “anatomia furtiva”, cunhada por Antonin Artaud<sup>1</sup>, o furtivo seria o “modo do ladrão” (1971, p. 119), o roubo original. Mas não é só isso, pois a palavra *furtivo* também se inscreve como fugidio, fugaz, aquilo que não se pode apreender, que escapa à toda compreensão, que faz desaparecer todo sentido. Como salientado por Évelyne Grossman, “*furtivo* não diz apenas o roubo, mas o voo, a perda do sentido [...] o *furtivo* não pode se fixar numa forma” (2003, p. 16). O olhar furtivo de Pippo, lançado ao mundo, nos instiga a seguir por essa aventura que é o seu teatro, sem temer a fúria de Netuno, em busca de cada vez mais e mais Ítacas, último refúgio (e talvez o único) para o completo esvaziamento operado pelo excesso de informação e de interdições em nosso tempo contemporâneo. Seu teatro, assim como seus filmes-teatro, é povoado

---

1 A expressão “Anatomia furtiva” aparece em um dos últimos escritos de Artaud, *Aliéner l'acteur*, de 1947, evocando um “novo corpo humano” que o Teatro da Crueldade deveria fazer nascer.



pelo material volátil de viagens, experiências, poesias, depoimentos e confidências, suas e de outros, alegrias e dores, mas principalmente, é feito de humanidade em carne viva. É a sua carne que Pippo expõe em cada movimento que executa, em cada espetáculo, somando à sua voz, ao seu grito, outros gritos, compondo um mosaico, uma constelação de vozes, gritos-mosaico que ele absorve para si, por pertencimento, tornando-os material de sua própria intimidade.

quase sempre quando viajo acabo em situações ou em lugares que é como se pertencessem a um antigo passado meu. Se encontro na viagem algo que me comove profundamente, então levo comigo, coloco dentro do meu trabalho. Mas não se trata de um entusiasmo antropológico, não me interessa pegar uma máscara ou inspirar-me nas danças ou nos rituais de uma cultura que não é a minha e depois os colocar em meus espetáculos, não. É outra coisa, alguma coisa de mais profundo. De alguma maneira eu roubo a alma. Ou talvez encontre ali uma alma. (DELBONO apud GHIGLIONE, 1999, p. 13, tradução nossa)<sup>2</sup>

O movimento de Pippo para o outro não se volta para o exterior, para as formas, como ele mesmo sugere ao dizer que “rouba” ou que “encontra” para si, no outro, uma alma. Essa experiência revelada nos instiga a pensar que o artista, em sua relação com a alteridade, ao invés de observar diferenças, demarcando sua identidade, procede por embaralhamento de todos os códigos, culturais e ou artísticos, potencializando sua própria existência por acúmulo, colando sua face com a do outro, num movimento de coincidência com ele mesmo, que provoca o apagamento de todo território, por deslizamento. Suas deambulações pelo mundo não são o registro de um antropólogo, como ele mesmo diz, preocupado em marcar e isolar códigos distintos, mas seguem o movimento contrário, isto é, o da experimentação, em direção a um teatro íntimo. Experimentar é o avesso da informação que apenas passa por nós, ter uma experiência é um acontecer que nos afeta e que, por isso, nos transforma, como nos lembra Jorge Larrosa (2014). Ter uma experiência

<sup>2</sup> No original: “viaggiando spesso finisco dentro a situazioni o luoghi che è come si mi appartenessero da un antico passato. Qualcosa che incontro nel viaggio mi commuove profondamente e allora me lo porto via, lo metto nel mio lavoro. Ma non si tratta di una attenzione antropologica, non mi interessa prendere una maschera o ispirarmi alle danze o ai rituali di una cultura che non mi appartiene e poi metterli nei miei spettacoli, no. È qualcosa d’altro, qualcosa di più profondo: in qualche modo io rubo l’anima. O forse ritrovo lì una anima?”

é um encontro de intensidades. Esse gesto em direção ao mundo se realiza numa cena teatral que destoa da organização representativa e de seus códigos de submissão a uma tripla regulamentação do ver, do fazer e do saber (RANCIÈRE, 2012). Sua linguagem cênica se alimenta de uma fluidez extraordinária entre diversos códigos de teatralidade e de performatividade, o que, em nosso entendimento, aproxima sua experiência artística do corpo sem órgãos de Antonin Artaud, produzindo no palco uma extrema diferenciação, o delírio de um teatro-festa, barroco, que escapa da lógica representacional e que se investe contra o terreno baldio de um excesso de real, desse êxtase do real que tanto banaliza a vida contemporânea. Sobre o excesso de real, responsável pela simulação do próprio real e, conseqüentemente, por seu desaparecimento, denuncia Baudrillard:

A simulação é o êxtase do real: basta assistir à televisão. Todos os fatos reais se sucedem numa relação perfeitamente extática, isto é, em traços vertiginosos e estereotipados [...]. O antiteatro é a forma extática do teatro: nada de palco, nada de conteúdo, o teatro na rua, sem atores, teatro de todos para todos, que chegaria a se confundir com o exato desenrolar de nossas vidas sem ilusão – onde está o poder da ilusão, se ela se extasia em retrair nossa vida cotidiana? (BAUDRILLARD, 1996, p. 9)

Para o filósofo, o desaparecimento do real não se dá no jogo da ilusão, mas no hiper-real, naquilo que se diz mais verdadeiro que o verdadeiro, isto é, na simulação: simular alguma coisa que se pareça mais real do que aquilo que ela simula, substituindo o real pelos sinais do real, confundindo o simulacro com o real. Esse êxtase do real culmina em seu aparente oposto, o espetáculo, mas se trata de um espetáculo de formas vazias, sem imaginação, sem jogo de cena. O teatro festa de Delbono, em movimento oposto ao antiteatro, alimenta a cena da ilusão, do imaginário, por sua extravagância na realização de uma montagem que se quer eficaz. A montagem eficaz é também a forma radical do artifício do mundo, ela não partilha com qualquer regulamentação da arte, de gosto ou de obediência a um modelo, ela seduz por ser desregrada. Tal é a condição da montagem eficaz: apresentar, a partir de combinações inusitadas, o que se pode conceber, mas que nenhuma imagem é capaz de sozinha representar. Sua condição de existência é a rebeldia ao gosto, ao comum, a montagem eficaz namora o extraordinário. Povoado



por corpos marcados por contrastes, corpos inadequados, irreconciliáveis com o sistema de regulação, o teatro de Pippo exalta o movimento, a variedade, reunindo teatro, dança, música, canto, vídeo etc., que deliberadamente estão lá para afetar o espectador, propondo uma ideia de sonho em contraste com uma realidade nada satisfatória. Mas, Pippo também se utiliza de uma narrativa aparentemente documental, ou jornalística, como querem seus mais ferrenhos críticos, dispostos a ver em seu teatro uma espécie de telejornalismo sensacionalista, de agenciamento dos corpos e das vozes de alguns atores singulares de sua companhia. Tal crítica acusa seu teatro de engendrar um *freak show*.



**Figura 1** – *Vangelo*. Ator Nelson Lariccia. **Foto:** Luca de Pia, 2016.

No entanto, essa narrativa, na maioria das vezes escrita em um papel e lida em cena pelo próprio Pippo, numa espécie de atuação selvagem, permanece sendo o que é: uma encenação, uma estratégia das aparências e não a simulação de um real. Se a montagem engendradora pelo encenador alimenta a cena da ilusão, lugar do engodo, onde a realidade dos corpos singulares e o sonho de uma realidade outra, para além da objetivação dos corpos, se atravessam, ela mantém a honestidade de se confessar teatro. Esse é o motor de criação de Pippo e de seus atores ditos inábeis: se o mundo real é um deserto para eles, o teatro será o lugar onde todos podem se repovoar,

ou criar para si um novo corpo, deixar de ser invisível antes de desaparecer. Além do que, essa narrativa não se quer real justamente por se tratar de um relato íntimo. Para Jean-Pierre Sarrazac “O íntimo difere do secreto no sentido de que ele não se destina a ser ocultado, mas, ao contrário, destina-se a ser voltado para o exterior, extravasado, oferecido ao olhar” (2013, p. 21). Quer dizer, o íntimo possui uma dupla dimensão, ao mesmo tempo que é espetáculo, oferecendo-se ao outro, também mantém uma relação com o que há de mais profundo em nós. E continua: “o íntimo não é, na verdade, nada mais que uma profundidade fingida, um sutil efeito de superfície” (Ibid. p. 22). É vital acentuar a enorme diferença entre um teatro intimista e um teatro íntimo (no qual inserimos Delbono): enquanto o primeiro liga-se à esfera da vida privada, dos interiores, no teatro íntimo o espaço de dentro deseja o espaço de fora, “uma arte da indiscrição”. Se Sarrazac nos aponta Strindberg como o dramaturgo mais “indiscreto” que já existiu, para nós, Delbono figura como exemplo de encenador mais indiscreto de todos os tempos. O teatro de Pippo, um teatro fundamentalmente íntimo, por sua própria especificidade, não abandona o jogo de cena e muito menos o espaço da encenação, da montagem. No jogo visceral do encenador e *performer*, observa-se uma construção cuidadosa da cena, em cada detalhe, o que não é por ele negada:

Como diretor [...] meus elementos são a música, as palavras, as pessoas, os seus rostos, os seus movimentos. Fazer um espetáculo é como compor algo similar a uma partitura musical. [...] Para mim a música é tudo. Tudo é como se fosse uma música, e eu estou sempre muito atento a cada mínima variação das notas, a cada pausa, mudança de intensidade, suspensão, assim como a cada movimento no espaço, mudança de direção, ritmo dos gestos, sinto que dirijo uma orquestra feita não apenas de músicos e de instrumentos musicais, mas também de corpos, palavras, imagens, movimentos, gestos. (DELBONO apud GHIGLIONE, 1999, p. 22-23, tradução nossa)<sup>3</sup>

3 No original: “Come regista [...] i miei elementi sono la musica, le parole, le persone, i loro visi, i loro movimenti. Fare uno spettacolo è come comporre qualcosa simile a uno spartito musicale [...] per me la musica negli spettacoli è tutto. Tutto è come se fosse una musica, e io sono sempre molto attento a ogni minima variazione delle note, a ogni pausa, cambio di accento, sospensione, così come a ogni movimento nello spazio, cambio di direzione, ritmo dei gesti mi sento di essere uno che dirige un’orchestra fatta non solo di musicisti e strumenti musicali, ma anche di corpi, parole, immagini, movimenti, gesti”

Em toda apresentação teatral há o momento da preparação, aquilo que antecede ao espetáculo propriamente dito. Uma espécie de momento zero, que pertence aos bastidores. Porém, em seus espetáculos, Pippo revela essa preparação, que passa a funcionar como uma anúncio. Por mais simples que seja o movimento zero empreendido no palco, sua revelação possui cargas de tensão e seriedade fortíssimas. A apresentação dos preparativos abre no palco um espaço híbrido. Um lugar muito sutil entre a realidade do palco e dos atores e a promessa de uma cena, um espetáculo, uma ficção. O teatro de Pippo se abre com um estranho e familiar rito, um rito propriamente teatral, que nos remete inexoravelmente ao teatro de Luigi Pirandello. É como se Pippo e sua companhia perguntassem: vocês estão preparados? Vamos começar nossa vertiginosa viagem, rumo ao mais íntimo de nós e tudo ficará de cabeça para baixo. E de repente tudo se consuma. O espetáculo *Vangelo*<sup>4</sup> não é diferente. Estamos em frente a um palco quase vazio, na boca de cena, onze cadeiras vermelhas, ao fundo, uma parede cinza. O primeiro a entrar é Pepe Robledo, ator histórico da companhia. Em seguida, cada um dos atores (menos Pippo, Bobò e Gianluca Ballarè) sentam em seus lugares e olham diretamente para o público, em silêncio (um silêncio grave, como o que sempre antecede a uma confissão). Não há nenhuma quarta parede que nos separa, estamos diante de um teatro íntimo, que não dá espaço para “vidas privadas”. A promessa dessa frontalidade é de que tudo nos será revelado, não haverá segredos, somente exposição. E no teatro de Pippo, a exposição é dos corpos singulares que o habitam: Bobò, um ator microcéfalo e surdo-mudo, resgatado do manicômio de Aversa, adotado pela companhia, depois de passar confinado por quarenta e cinco anos; Gianluca Ballarè, ex-pupilo da mãe de Pippo, afetado pela síndrome de Down; o próprio Pippo, declaradamente soro positivo; Nelson Lariccia, um homem extremamente magro e ex-morador de rua.

---

4 *Vangelo* (2016, Teatro Comunale di Bologna), um espetáculo de Pippo Delbono. Com Gianluca Ballarè, Bobò (Vincenzo Cannavacciuolo), Zrinka Cvitesic, Pippo Delbono, Ilaria Distante, Simone Goggiano, Tatjana Hrvacic Gasparac, Mario Intruglio, Nelson Lariccia, Gianni Parenti, Iva Mihalic, Alma Prica, Pepe Robledo, Vlasta Ramljak, Grazia Spinella, Nina Violic, Safi Zakria, Mirta Zecevic, Danijela Zobundija. Com a participação no filme dos refugiados do centro de acolhimento PIAM de Asti. O espetáculo estreou em 11 de dezembro de 2015 no Teatro Nacional Croata de Zagreb.





**Figura 2** – *Vangelo*. Foto: Maciej Zakrzewski, 2016.

Corpos singulares que facilmente poderiam ser menosprezados como *freaks*, aceitos na medida de exibição de seus corpos excessivos. Mas existe muito mais nesses corpos expostos, que mais do que habitar, constituem o teatro de Delbono, que não se encerra em um show de variedades, algo em sua comunicação que desmorona toda classificação de ordem médica, psiquiátrica ou mesmo de um teatro autoproclamado social. Para José Gil (2006, p. 63), “o monstro descentra a representação”, o que significa dizer que esses corpos singulares, extraordinários, negam a tripla regulagem, ou seja, recusam-se ao controle da representação. Como analisado por Gil, a imagem desses corpos “inadequados” atrai o olhar e a imaginação, pois “mostraria como potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, contém o germe da sua inumanidade” (Ibid., p. 125). O termo monstro, de origem latina, significa tanto “mostrar” [*monstra*] como “aquele que revela” [*monstrum*]. A imagem desses corpos anômalos causa fascínio, na exata medida do terror que proporciona. Uma experiência de prazer e desprazer que desafia a representação no real, pois excede no real sua própria representação. Oferecendo ao olhar o íntimo de seu corpo, uma espécie de espetáculo da carne, ele desterritorializa a representação, expondo, escancarando,

afirmando sua singularidade contra o mesmo. O corpo anômalo, que como muito bem esclarecem Deleuze e Guattari (1997), não se trata do anormal, mas do desigual, um *outsider*, que desafia as regras da representação, pois mostra, revela o irreal verdadeiro; como analisa Gil: “A sua presença restitui a verdade essencial da representação e é como que a sua negação no real – um real que se trata precisamente de controlar, de ‘devolver’ conforme sua veracidade” (GIL, 2006, p. 63).



**Figura 3** – *Vangelo*. Atores Bobò e Pippo Delbono. **Foto:** Luca de Pia, 2016.

Escapando ao controle do sistema de representação, esses “corpos sem mentira” se mostram e desafiam, com a indiscrição de sua carne, avessa a toda interioridade, nossa imaginação, desvelando diante de nós seu íntimo. No espetáculo *Vangelo*, após os atores se colocarem de frente a nós e em silêncio, expondo-se de forma resignada a todos os olhares, como se dependessem disso para tomar forma, ouvimos a voz de Pippo, que narra sua própria intimidade em carne viva. O artista é emblemático para o entendimento do “eu errante” de Sarrazac (2013, p. 43), “que produz o íntimo e o dá em espetáculo”. Na peça, ele nos conta que sua mãe, já no leito de morte, continuava a lhe falar de Deus, da caridade, da Santa Maria, e que lhe havia pedido para fazer um espetáculo sobre o Evangelho. Pippo nos diz que ela jamais aceitou o fato de que ele, por tantos anos, não havia entrado em uma igreja, não suportando

o fato de que ele era budista, e que até o último momento tentou convertê-lo. Ele a olhava e não dizia nada, respeitando a sua idade e a sua velhice, sua aproximação da morte. Mas em seu íntimo, Pippo pensava em toda a sua raiva acumulada da igreja, do cheiro de velas, dos padres que o acariciavam quando criança, do medo que o fizeram sentir de Deus, do sexo, do amor, do medo de se transformar em uma pessoa livre!

*Vangelo* é um teatro íntimo, no qual Pippo age expondo o dilaceramento do seu corpo diante de uma ordem moral, tirânica, que lhe fez buscar o amor em parques, em lugares escondidos, para enfim transformar seu amor numa ferida e ele em um pecador: “um pecador do que? De que coisa?” – grita Pippo no espetáculo. Para o artista, o teatro é o lugar da revolução, onde ele se expõe como *maschere nude*: “Eu não acredito em Deus”; “Eu não acredito em Deus”! Num claro apelo para “se acabar com o juízo de Deus”, esse deus ladrão de que fala Artaud, que desde seu nascimento lhe roubou seu corpo, separando-o dele mesmo, que o fez duplo em todas as maneiras. O Evangelho apócrifo de Pippo não habita uma igreja, o território do seu Evangelho é o teatro, lugar de exposição de uma intimidade em carne viva, carne nua, lugar onde ele e seus atores extraordinários refazem sem cessar seus corpos. O espetáculo termina com a imagem-cena de Buda criança, dentro de um berço, realizada pelo ator Gianluca Ballarè, sob a música de *Jesus Christ Superstar*. Corpos sem órgãos, feitos por uma “anatomia furtiva”, como quis Artaud, incapaz de se fixar numa forma. Pela hipótese de Grossman (2003, p. 16, grifo da autora), “uma anatomia furtiva seria aquela de um corpo (como também de um corpo textual) que não seria *nem um signo e nem um cadáver*. Um corpo eternamente vivo”. Como anuncia Pippo, seu teatro é

para aqueles sempre humildes, sempre fracos, sempre tímidos, sempre ínfimos, sempre culpados, sempre supliciados, sempre pequenos, que não querem mais saber, que tem olhos somente para implorarem, para aqueles que vivem como assassinos, como bandidos, como loucos, para aqueles que se adaptam a um mundo debaixo do mundo, para aqueles que cantam, para aqueles que dançam. (fragmentos de *Vangelo*, de Pippo Delbono)<sup>5</sup>

---

5 Um trecho em vídeo do espetáculo pode ser visto em: <<https://vimeo.com/165168431>>.





**Figura 4** – *Vangelo*. Ator Gianluca Ballarè. **Foto:** Luca de Pia, 2016.

Diante do teatro de Pippo Delbono, diferentes emoções me atravessam, que me conduzem, ou que são conduzidas por mim, até o pranto. Tão raro o choro profundo sem pudores diante de um espetáculo, até mesmo diante da vida. Conforme já observado por Roland Barthes (2007, p. 25), “desde a Antiguidade, já não se sabe chorar, já não se ousa chorar”. O estudioso compara como essa nossa economia do choro se difere do espírito do teatro antigo, onde se chorava copiosamente. Com um exemplo poderoso, Barthes aponta que a curiosidade ocupou hoje o lugar da dor, comparando a reação da multidão diante da notícia da morte de Ésquilo, em Atenas, com a notícia da morte de Jovet, em Paris, em que os olhares curiosos diante dos artistas que anunciavam o luto substituíam a emoção. No lugar do choro, pedidos de autógrafa. O que não faltam são exemplos de substituição da dor pela curiosidade, tornando a desgraça que se abate sobre o outro mais um espetáculo de imagens, no qual se escolhe entre a contenção seca ou o úmido superficial nos olhos. Não é difícil aceitar o argumento crítico de Barthes, o próprio Antonin Artaud já via com espanto a falta de emoção entre nós, modernos. Ele, sempre tão acometido por emoções e dores tão profundas ao ponto de se declarar ao mundo como um “desesperado”, um “supliciado” da sociedade, procurou pensar um teatro cruel, ressonante, que despertasse no homem tempestades físicas, emocionais. A crítica de Artaud ao anestesiamiento e ao entorpecimento de nossa sociedade comparece em *Teatro e seu duplo*, quando diz:

No ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos

e coração. Os danos do teatro psicológico oriundo de Racine nos desacostumaram da ação violenta e imediata que o teatro deve ter. [...] sentimos a necessidade urgente de um teatro, [...] cuja ressonância em nós seja profunda, [...]. O longo hábito dos espetáculos de distração nos fez esquecer a ideia de um teatro grave que, abalando todas as nossas representações, insuffle-nos o magnetismo ardente das imagens e acabe por agir sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não se deixará mais esquecer. (ARTAUD, 1999, p. 95-96)

Para Barthes, as lágrimas do mundo antigo em nada se assemelham às nossas, que comedidas, controladas ou superficiais, umedecem lenços à proporção de nossa individualidade. Mas, se guardamos nossas lágrimas ou se apenas as liberamos quando alguma emoção privada nos afeta, economizando nosso pranto público por pudor, polidez ou mesmo por desencanto, visto que acreditamos que nem tudo estaria à altura de nosso pranto, ainda seria possível ao teatro, hoje, convocar ou provocar nossas lágrimas públicas? Para Barthes (2007, p. 27), a comoção moderna seria sempre de natureza introspectiva: “o público só chora sobre uma ordem de dramas inclusos em seu próprio horizonte conjugal ou familiar; o teatro só tem como encargo fornecer-lhe um reflexo apagado de seus infortúnios possíveis”. Para Barthes, o teatro moderno, do drama psicológico, seria antitrágico por natureza, já que seria incapaz de nos causar essa ressonância emocional, profunda e em estado puro que tanto conclamou Artaud em seu teatro da crueldade. Interessante ressaltar a ideia de Barthes sobre uma espécie de “transmutação física,” ou de “purificação trágica,” que a tragédia seria capaz de suscitar. Um poder de gerar prantos coletivos em resposta ao infortúnio de reis, heróis e deuses, que estão além da história individual do homem comum. Nas palavras de Barthes (2007, p. 27), sobre o teatro de Ésquilo e de Sófocles: “Trata-se de uma verdadeira transmutação física, obtida mediante argumentos totalmente gerais, sem nenhuma complacência para as analogias individuais que cada espectador pode encontrar no motivo trágico”. Essa emoção de ordem moral, trágica, será substituída pela emoção de ordem passional, dramática. O pranto coletivo desaparece no mundo moderno, abandonamos a crueldade de um teatro trágico, onde sentíamos no próprio corpo a dor do homem dilacerado por questões de ordem moral, religiosa ou política tirânicas, para imitarmos dramas pessoais seguindo o modelo das paixões individuais lançado



por Eurípedes. E mais uma vez Artaud (1999, p. 136-137): “O teatro deve igualar-se à vida, não à vida individual, ao aspecto individual da vida em que triunfam as PERSONALIDADES, mas uma espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e em que o homem nada mais é que um reflexo.”

A análise de Barthes me interroga sobre a emoção que me investe ao assistir ao teatro de Delbono, e neste caso, *Vangelo*. Buscando compreender o gesto da emoção do choro que me toma profundamente, recorro a Didi-Huberman (2016) em suas considerações no livro *Que emoção! Que emoção?: se me espanto pela experiência do pranto que me toma sem aviso e pela intensidade do choro, exclamo “que emoção!” e logo em seguida, para entender o gesto, pergunto “que emoção?”. Ao me perguntar “que emoção?”, me vejo num impasse, pois algo que age sobre mim, que me move para fora de mim, não somente abala a análise de Barthes sobre a economia do choro no contemporâneo, como também abre uma passagem para um teatro onde as paixões individuais são excluídas. Para dizer de outra maneira, diante de um teatro povoado por corpos extraordinários que abalam nossas representações, por situar-se à margem das regras do verossímil, intensifico minha experiência da emoção enquanto, vai dizer Didi-Huberman (Ibid., p. 28), um “movimento para fora de si”: ao mesmo tempo ‘em mim’ (mas sendo algo tão profundo que foge à razão) e ‘fora de mim’ (sendo algo que me atravessa completamente, para, depois, se perder de novo)”. A emoção que age sobre mim talvez seja esta ação, este gesto, de que falava Artaud (1999, p. 96), que visa a uma verdadeira transformação orgânica e física dos corpos humanos, pois “tudo o que age é uma crueldade”. Voltando a Didi-Huberman (2016, p. 38, grifo do autor), “as emoções, uma vez que são moções, movimentos, comoções, são também *trnsformações* daqueles e daquelas que se emocionam”.*

## Referências bibliográficas

- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARTHES, R. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BAUDRILLARD, J. **As estratégias fatais**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

- DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.
- GHIGLIONE, A. R. (Org.). **Barboni, il teatro di Pippo Delbono**. Milano: Ubulibri, 1999.
- GIL, J. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.
- GROSSMAN, É. **Artaud, "L'aliéné authentique"**. Paris: Farrago, 2003.
- LARROSA, J. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SARRAZAC, J. P. **Sobre a fábula e o desvio**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

Recebido em 26/08/2017

Aprovado em 21/05/2018

Publicado em 29/06/2018

