

O peregrino da matéria

Romeo Castellucci

Todo trabalho que assume uma qualidade orgânica vai ao encontro de sua própria e específica animalidade. Cada trabalho pode ser resumido de uma forma animal.

É, esta, a maneira Aristotélica de considerar o teatro. Uma boa parte do teatro deve poder ser condensada em uma imagem, que é a imagem de um organismo, de um animal: com este espírito. Este animal é uma presença, e muito freqüentemente um fantasma, que atravessa a matéria, e, eu com ele. O problema está em sermos peregrinos da matéria. A matéria é a última realidade. É a realidade final que tem como fronteira o respiro do neonato e a carne do cadáver. É uma peregrinação que fazemos na matéria. É, portanto, um teatro de elementos. Um teatro elementar. Os elementos são entendidos como puros comunicáveis, como a mínima comunicação possível, e, é isto que me interessa; comunicar o menos possível. É o menor grau de comunicação possível consiste na superfície da matéria. Neste sentido, e por paradoxo, é um teatro superficial feito de superfícies, porque é um teatro que busca a comoção.

O problema teológico do teatro

O teatro encerra sempre, no meu parecer, um problema teológico. Foi assim; no início desde a fundação do teatro. O teatro é atravessado por esse problema, o da presença de Deus, porque o teatro nasce para nós ocidentais quando Deus morre. É evidente que o animal desempenha um papel fundamental nesta relação entre o teatro e a morte de Deus. No momento em que o animal desaparece da cena, nasce a tragédia. O gesto polêmico que temos em relação à tragédia Ática é o de recolocar em cena o animal, dando um passo atrás. Revolver o arado sobre os próprios passos, ver um animal em cena, significa ir ao encontro da raiz teológica e crítica do teatro.

Um teatro pré-trágico significa, antes de tudo, infantil. O teatro pré-trágico é, acelerando essa imagem, a infância. A infância, compreendida como “in-fância” isto é a condição de quem está fora da linguagem. Entretanto, se há uma polêmica em relação à tragédia ela esta, sem duvida nenhuma, ligada ao papel do autor,

Texto extraído de entrevista feita por Yan Ciret para L'Académie Experimentale de Théâtres de Paris, gentilmente cedida por Michelle Kokosowski e publicada em: Castellucci Romeo; Castellucci Claudia; Guidi Chiara. *Epopoea della polvere. Il teatro della Società Raffaello Sanzio, 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*. Milano: Ubulibri, 2001, p. 270-7. Tradução de Narahan Dib.

ao movimento da escritura e portanto a esta incrível pretensão de verticalidade sexuada. Existe uma tradição, completamente esquecida, cancelada, afastada do teatro ocidental que é aquela do teatro pré-trágico. E foi removida porque é um teatro justamente ligado à matéria e ao terror da matéria. É, sem dúvida, ligado muito mais a uma presença ou a uma potência do gênero feminino. Entender a ação do feminino seja (no mistério da gestação da vida e na custódia dos mortos) um fato que concerne na realidade, também à expressão artística, que reencontra neste termo feminino uma relação com a vida real que vai do nascimento à sepultura. A arte no teatro pré-trágico tinha este vínculo privilegiado com a mãe em relação ao corpo gerador e ao corpo recomposto pela sepultura. Saímos da esfera lingüística.

O problema do início e do fim

Acredito que este seja um teatro no qual a dialética não tem lugar. Mesmo os elementos extremos do início e do fim não são colocados dialeticamente, mas são justapostos, penetrando violentamente um no outro. Só uma contraposição do tipo químico pode desencadear reações que fogem ao controle. Estas reações podem desencadear o acaso; a casualidade. A casualidade é um elemento fundamental em qualquer problema da beleza. Deixar-se surpreender. Evidentemente o tema do *Genesis*¹ coloca em evidência de modo completamente megalomaniaco o problema do início e do fim, mas se considerada em um nível de simples leitura, percebemos que o espetáculo *Genesi* é constituído de coisas finais.

Quando elaboro um espetáculo, um trabalho, parto de um pequeno caderno de apontamentos que faço todos os dias. É um exercício cotidiano. Anoto sobre estas folhas todas as sensações que uma jornada me oferece. Este caderno cheio de notas, de sensações e de idéias. Constitui a matéria fundamental do trabalho a seguir. Folheando este caderno percebemos imediatamente que se trata de um caos, que é um caderno de refugos, qualquer coisa é jogada neste caderno. Portanto muitas vezes me encontro na mesma posição genital de Deus: elaborar o caos para poder fazê-lo emergir, poder reunir estas possibilidades. De início qualquer artista sabe que o palco vazio é um mar aberto de possibilidades e nisto, inclusive, consiste o terror da cena. Não é tanto – pelo que me concerne – o terror do vazio, mas o terror do cheio: tem muita coisa, a quantidade nos submerge. A matéria é escura. Trata-se de entender o que comunica este caderno, o que comunica este caos, e relendo muitas vezes este miserável caderno, entendo que afloram alguns traços que se tornam mais fortes do que outras coisas. Criam-se por partenogênese – prescindem da minha personalidade – linhas, constelações... E não me resta fazer outra coisa senão seguir esta constelação e através dela, vem ao meu encontro um nome. Compreendo apenas baseado no que é o caos, este caos, neste caso, me aconselha, me transmite.

O título deve ter uma ressonância, o título de uma obra é um problema musical. O título deve ressoar exatamente como um bronze, deve ter a inflexão precisa. Pois, quando encontramos um nome – nesse caso *Genesi*, ou *Amloto*,² *Hänsel e Gretel*³ – se há um nome perfeito, justo exato, começa então um outro trabalho, uma outra fase do trabalho, que é estrei-

¹ *Genesi. From the museum of sleep*. Direção: Romeo Casrellucci. Estréia: Holland Festival, TTA Theatre, Amsterdam, 5 de maio de 1999.

² *Amloto. La veemente esteriorità della morte di um mollusco*. Direção: Romeo Castellucci. Estréia: Cesena / Itália no Laboratori Meccanici Comandini, 10.01.1992 em seguida é apresentado em garagens, depósitos, fábricas, institutos, escolas e igrejas.

³ *Hänsel e Gretel*, Direção: Romeo Castellucci. Estréia: Cesena/Itália. Teatro Comandini, 21.04.1993.

tamente vinculada a um problema de ordem. Se no início há a desordem, mais uma vez, violentamente, os dois contrários devem se confrontar, devem se interpenetrar sem dialética. Alguma coisa deve morrer neste encontro. Alguma coisa deve acontecer. Deve morrer para podermos transformar, para podermos ir a um outro lugar. No caso de *Genesi*, peguei a bíblia (só li depois, mas), li muitas vezes, muitíssimas vezes, segundo uma técnica bem conhecida pelos ferreiros, isto é: martelar. Martelar, martelar, martelar o texto até expandi-lo, deve ser aquecido com a “martelação” da leitura, e através dessa “martelação” se abrem frestas que, em uma primeira leitura, ou numa leitura específica ou mesmo numa leitura mais intelectual, não se abrem. Só com a obsessão temos êxito em abrir frestas de outra forma incomunicáveis.

Neste ponto e, através dessas frestas, entra o meu caderno do lixo, da imundície. Nesse momento há um encontro e um desencontro. Pois há ainda um trabalho paradoxal de filologia clássica sobre o nome que foi escolhido, seja em *Genesi*, *Amleto* ou *Giulio Cesare*.⁴ É um trabalho sobre as raízes. E fazemos um trabalho sobre as raízes para podermos cortá-las. Não é um trabalho de fé, não existe nunca um trabalho de fé sobre estes textos, porque se deve conhecer melhor o próprio inimigo do que o próprio amigo. Do encontro destas duas dimensões nascem os problemas de ordem dramática e técnica, que eu adoro. É ainda, mais uma vez, a matéria. O que existe, o que esmaga um palco, e quem pisoteia um palco, quanto pesa, como gira o pescoço, como eleva o cotovelo. Estas são as coisas que verdadeiramente me apaixonam, por serem um mergulho na matéria.

A respeito do início e do fim, é evidente que no teatro há em si, ontologicamente, no seu tecido profundo, este problema do início e do fim, porque são interdependentes. O teatro, que é a arte carnal por excelência, por antonomásia, enquanto existe, finda simultaneamente. O te-

atro enquanto nasce, contemporaneamente, morre ao mesmo tempo e vice-versa.

A condição patética da cena.

Em todos os meus trabalhos existe uma forma do ser vítima, mas, freqüentemente é uma tendência para armar-se em vítima. Muitas vezes este ser vítima, é um vitimismo autodeterminado, porque é a única condição para existir sobre o palco. Além desta condição patética, isto é, de paixão, de *pathos*, não é possível o teatro. Vitimismo, como no caso de Hamlet, ele torna-se uma vítima, cria seu personagem, e faz com que todo mundo esteja contra ele, porque, de fato, é assim. Mas a construção deste personagem é toda centrada na recriação desse vitimismo, que não é tão evidente no início. Ele tem tudo; porque então tem a necessidade de jogar-se contra as energias negativas do mundo todo? Porque naquele momento de sua existência necessita do teatro. É um nascimento. Tem necessidade de nascer, daquele modo, com aquela dor, com aquela paixão. Há um elemento de passividade na paixão. Cada vítima é movida, seja qual for o modo, por todo o resto. Também no nosso trabalho nos damos conta que freqüentemente existem elementos que circundam o ator e o seu tipo de energia.

Na trajetória de “*Genesi*”, Auschwitz representa uma espécie de jardim do Éden. É possível? Um jardim no qual ressoa o silêncio de Deus, mais do que A Palavra de Deus. As palavras não estão presentes, existe o silêncio de Deus, portanto há um limbo no qual os corpos se tornam fantasmas, e são duplamente sacrificados por uma dimensão humana. Uma outra condição da vítima é a da inocência. Quando um personagem deve sofrer, deve ser contemporaneamente vítima e necessariamente inocente, de outro modo não se cria o processo de comção, que diversamente não teria lugar.

⁴ *Giulio Cesare*. Direção: Romeo Casrellucci. Estréia: Prato/Itália no Teatro Fabbricone, 05.03.1997.

Auschwitz representa ainda um momento de irrepresentabilidade.

Sobre Artaud e Céline

Não vejo uma distinção assim tão nítida. É verdade que existem contrastes muito fortes, mas há conexões tão fortes quanto. É suficiente pensar no conceito que estes dois autores tem a respeito da palavra como queda. Falávamos exatamente da alquimia da transformação, da transmigração de uma forma em outra. Evidentemente há um aspecto do catolicismo, que influi e é inerente a esta forma de teatro, que está vinculada ao momento da transformação do corpo de Cristo em fato eucarístico. O fato eucarístico também é um elemento que encontramos em Artaud; o fato de transformar um corpo, de doar um corpo, de reduzi-lo em mil pedaços, de liberá-lo dos órgãos; são todos *elementos* que derivam de uma visão cristã. Nisto está a idéia de toda estranheza desta religião, que acho a mais estranha do planeta. É uma religião que eu ainda não entendo, não compreendo. É extraordinária em relação ao discurso que fazíamos sobre a vítima, sobre a vítima inocente, sobre o sangue da vítima que é transformado e transforma as coisas e tem capacidade de penetrar no mundo. Portanto se o grande reino, das possibilidades abertas, pertence a Deus, o fato ao invés de reunir e realizar essas possibilidades que restaram em um mundo inconsistente, a capacidade de aniquilá-los pertence, muito mais, ao peso de um corpo; ou a necessidade de que Deus se transforme em alguma coisa carnal, para cair em pecado, nos arrastar, e através dos elementos materiais, carnis e nas suas conjugações, as possibilidades. Podemos tentar as possibilidades. Podemos experimentar. E as conjunções destas possibilidades são um jogo químico, alquímico.

Essas combinações podem dar lugar a outros mundos não só possíveis mas experimentáveis, e a prova de serem experimentais é a cena. O teatro não é qualquer coisa que se deve reco-

nhecer. “Eu vou ao teatro para reconhecer Shakespeare naqueles estudos que eu fiz”: não é assim. É uma viagem ao desconhecido, ao encontro do desconhecido, não podemos calcular as conjunções dos elementos do possível. A pedra final desta alquimia é o tempo. Todas estas transformações não devem fazer mais do que modificar o tempo, que se encontrar em um outro tempo. A viagem – se a ocupação, a preocupação é geográfica – a meta desta viagem geográfica é o tempo. É a experiência de um outro tempo, o teatro. Entendo-o como o transcender do tempo, não me refiro a uma cronologia, mas a qualidade do tempo. Os fenômenos como o autismo, o masoquismo, não são mais que sistemas para repensar o mundo, repensar a linguagem e se recolocar no mundo. O problema é também o renascimento, a necessidade de fazê-lo, diante dos outros, fazer se ver, de assumir a pele do ator. Mas também o cristianismo, tem um sistema de persuasão.

Stanislavski em *Giulio Cesare*

Havia em *Giulio Cesare* uma confusão desejada. Via-se neste personagem apresentado com “...vskij”, como o rabo de um animal que está fugindo e conseguimos ver somente a cauda com este final de nome: “vskij”, deixando aberta a possibilidade de um erro de reconstrução. Não é exatamente Stanislavski, não se sabe... Poderia ser Stanislavski... mas há também outro mestre cujo nome termina com “vskij”. É um pouco como a imagem da cabeça de Velásquez que aparece furtivamente na tela *As Meninas*. Também em *As Meninas* há um sistema. São esses sistemas que me interessam, mais que as coisas, são os jogos de relação, as conjunções, as precipitações de uma coisa em outra. São estas conexões que formam um sistema complexo, e este sistema é o único com a condição de anular o elemento da realidade, eclipsá-lo ainda que seja por apenas uma hora. Mas é preciso uma grande complexidade, repito, de um sistema.

E mesmo no interno deste sistema havia o jogo entre Stanislavski e a figura de Cristo. No final do espetáculo Stanislavski, ou aquele, que por ele, assume para si, (porque esse é o preço a pagar pelo qual; o masoquismo ou o autismo ou o cristianismo ou o fazer teatral se sujeitam) todo o peso da cena, necessariamente. Deve pagar pelo fato de ter estado aqui, sobre este lugar ignominioso, “vskij”, em Julio César, paga como primeira pessoa o fato de ter pensado esse sistema, de ter pensado a arte do ator também, tomando o lugar de Bruto no final. Bruto no final hesita em suicidar-se, tem medo de atirar na própria cabeça e Stanislavski, o faz por ele, mostrando “a linha de ação”,⁵ o empurra, pega a pistola e tomando seu lugar, mostra como se faz: dispara na própria cabeça. Sacrifica-se, cede a própria representação e a representação encontra uma via de fuga de si mesma. É preciso, entretanto, um momento de descarga e de contradição no interno de uma representação.

Devemos poder descarregar, muito ou pouco, no final de cada espetáculo. Na *Genesis* há aquele círculo negro,⁶ é um buraco de descarga, no qual tudo conflui; toda a representação é descarregada, liberta de seu próprio peso.

O texto, o livro, o teatro

O livro, também nesse nosso trabalho, foi sempre visto como uma coisa, um paralelepípedo de papel; esta é a primeira realidade do livro. Lembro que o primeiro interesse que tive pelos livros foi a respeito do teatro, ao reconsiderar a mitologia mesopotâmica.

Nessa região em que os livros foram inventados, mas logo após a esta invenção, surgiu o problema da conservação dos mesmos, da sua

estocagem. A biblioteca mais antiga do mundo era a de Elam; era organizada exatamente como os cemitérios, essa relação original do livro com o cadáver era para mim o essencial. O livro é um cadáver. É uma letra morta, de qualquer modo e sempre. Hamlet torna-se um nome e um corpo na cena, não é um livro. É uma mentalidade supersticiosa aquela de confiar-se na bondade de um livro, na bondade de um clássico. Se existe uma escritura, existe, sim, mas é como um código que não se pode fazer crer aos outros. É alguma coisa que permanece atrás: então não é escritura. Nós não podemos dizer que a alquimia está vinculada à escritura. Certamente não se vê. O que conta são os resultados.

Genesis visto pelos olhos de Lúcifer

Em *Genesis* não havia o problema da consideração de um texto como o de Shakespeare ou de Ésquilo, mas das próprias palavras de Deus, portanto se tratava de um gesto de subversão semântica, utilizar as palavras que freqüentemente ressoam nos templos ou nas igrejas e fazê-las ressoar num teatro. E, vice-versa, o *Genesis* mesmo poderia parecer a preparação de uma cena. Ora, que significado há em repetir estas palavras, que são as palavras das primeiras páginas do *Gênesis*, que são as mesmas coisas, o mesmo mundo, são as palavras que fizeram acontecer o mundo, e também este mesmo palco? A única pessoa que poderia suportar o peso dessas palavras de origem é aquele que de início falou em forma dupla, aquele que de início assumiu um costume: Lúcifer. Lúcifer, na história do homem aparece sempre através de um disfarce, assumindo a palavra de um outro. O fez desde o início, assumindo a pele da serpente. Duplicou pela primeira vez a palavra de um outro dizendo:

⁵ Famosa espressione di Konstantin Stanislavskij, cf. *Il lavoro dell'attore*. Bari: Laterza, 1982.

⁶ Allá fine Del terzo atto della *Genesis*, sorge da terra um disco Nero Del diámetro di due metri Che, fissandosi nel perfetto cenro dell'inquadratura scenica, ostruisce la visione.

“É verdade que Deus disse...”, dando lugar a uma forma de mimese, de duplicação da linguagem. É o primeiro a trabalhar com a superabundância da linguagem; numa palavra, desfrutar como energia o teatro, dando também origem a arte.

A arte encontra nesse núcleo uma relação privilegiada com o mal. O mal é o aspecto extremo da liberdade que Deus concedeu a todos os seres. Lúcifer vive na condição da própria condenação que é, justamente, viver na região do não ser. Lúcifer, para poder tornar a ser, é constrangido – porque é constrangido – a assumir a pele de um outro, a voz de um outro. Há a necessidade da arte, quando não há mais o paraíso. Neste sentido, a única pessoa que poderia suportar o fato de rir das palavras de Deus e, mais ainda, da linguagem original, o hebraico, era Lúcifer. Esta relação está presente em uma pequena mesa, no estúdio de Madame Curie, na qual há uma caixinha que contém uma pequena pedra de radium. O radium é, entre outras coisas, uma pedra que emana luz própria, portanto é, de maneira misteriosa próxima da etimologia da palavra “Lúcifer”.

A luz do radium é uma luz da qual, ainda não se conhece a substância, mas é uma luz que certamente penetra os ossos. Há alguma coisa maligna, mas é também a luz do conhecimento. É também o jogo da arte, este expôr-se continuamente até o fim.

Corrupção e retórica

Parto do fato de que a arte não é pura. Ninguém conseguirá jamais me convencer de que a arte liberta o homem. A soteriologia da arte parece-me uma mentira de mercador. A arte, para mim, assume, deve assumir, a própria condição de corrupção. A arte é corrupta, mas não é uma palavra como esta, simplesmente negativa, ao contrário toda beleza da arte consiste na sua corrupção, na sua consciência da corrupção. A palavra verdadeira, a palavra poética, no tea-

tro não tem sentido. Não tem sentido, porque a linguagem, a palavra, é sempre exterior, não há mais aderência em relação a meu corpo. Não é uma experiência feliz, o falar nunca foi. As palavras exprimem sempre uma separação, uma frieza. Enquanto falo, não sou eu. Não é o meu lugar, não o conheço. Não estou lá quando falo, entretanto adoto a linguagem em sua plenitude, em sua superabundância e, portanto, na retórica. A retórica toma para si, conscientemente, a própria corrupção, e de maneira prejudicial, usa a palavra como meio de reformulação de uma linguagem.

É como vestir um figurino: mais uma vez é um elemento do teatro. Mais ainda, se arma, é uma palavra armada. É armada por um sistema. Existem figuras retóricas que correspondem a projéteis, a munições muito precisas. *Giulio Cesare* desencadeou o problema de trabalhar nestes termos. Sobre a palavra e sobre a palavra armada. Mas o que eu queria era contrastar, de um lado, a linguagem retórica que está longe da nossa experiência, e por outro lado, a concretude e a veracidade do corpo de um ator. Qualquer ator no palco está na posição de ser portador dessa contradição, de estar ali, em carne e osso, sofrer fisicamente, suportar o peso do olhar dos outros, porque o olhar dos outros, vos asseguro, é tão pesado quanto uma martelada. Encontra-se na posição de ter que suportar o peso da cena, o olhar duro e concreto dos espectadores, e mais ainda, sua própria realidade, e contemporaneamente, ser qualquer um que age de maneira corrupta.

Uma imagem que pode condensar a duplicidade deste comportamento é, por exemplo, quando um ator no início, insere em uma narina um endoscópio e faz uma viagem dentro da carne, dentro de uma intimidade, que de outra maneira não seria possível ver. Claro que há um discurso Stanislavskiano, e torna-se provavelmente uma paródia da “via interior” e da “via externa” (vocês sabem que ele separou o ator em duas vias: a da experiência psicológica emotiva interior e a dos caracteres exteriores).⁷

A via interior realiza-se fisicamente, literalmente; é uma viagem ao interior do ator, portanto, vemos as mucosas que produzem a palavra. Isto é um escândalo: ver quase uma origem pornográfica das palavras, como se a garganta do ator tivesse o mesmo tipo de problemática que se tem em relação ao pudor dos próprios genitais.

É igualmente simpático e emblemático – porque é um emblema no sentido retórico, isto é uma figura com pregas, é uma armadilha – ver o sexo feminino na garganta de um homem. É uma ironia, em relação à tensão masculina machista fortemente sexuada de todo o *Giulio Cesare*, aonde há somente homens políticos – ver, na garganta do ator principal, este elemento, o genital feminino, porque as cordas vocais que vamos examinar, remetem imediatamente, por associação de idéias, à vagina.

Vemos as cordas vocais palpitem numa contração muscular – aquilo que depois num segundo momento consideraremos como discurso e como palavra – mas, antes de tudo há a carne, a contração muscular. A história de que a palavra é um sopro, é mais uma vez mentira. A palavra tem o mesmo destino de um corpo, a presença, mas também a maravilha da carne. Assim vocês vêem bem como está distante o livro! Está muito distante o livro. Desde que abre cortina, a imagem tradicional do ator é a do corpo físico visto exteriormente, vem do avesso como uma meia: a primeira imagem que se tem de um ator é a interna e não a externa. Enfiar um endoscópio em uma narina é um gesto retórico, mas, como contradição, mostra a realidade mais comovente da carne, permanece, entretanto, um gesto retórico.



⁷ Stanislavski, *Il lavoro dell'attore*, op. cit.