

A Tragédia Orgânica de Romeo Castellucci: sua escrita videográfica e o lugar da mimesis no contemporâneo.

Valmir Aleixo Ferreira

Pós-Graduação em História Comparada UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Mestrando - Formas Narrativas – Or. Dr^a Magda Maria Jaolino Torres.

Diretor e ator do Grupo Tempo de teatro.

RESUMO

Este trabalho faz parte da minha dissertação que procura estudar, por meio das formas narrativas, a relação entre o teatro e a história, onde comparo as representações simbólicas produzidas por estes campos do saber e suas formas múltiplas de discurso. Tendo como estudo de caso o Episódio IV do espetáculo Tragedia Endogonidia da Societàs Raffaello Sanzio, dirigido por Romeo Castellucci, realizado em maio de 2003, que busca refletir a construção da forma cênica e seu diálogo com o espectador apresentando dois eixos temáticos, a violência e o medo. Deste modo, procuro rediscutir a função do teatro como um veículo de ligação entre o indivíduo e sua própria existência ou pelo menos pontuar elementos de reflexão no âmbito dessa problemática.

Palavras-chave: história, teatro e espectador

ABSTRACT

This work makes part of my dissertation which intends to study the theater and history, comparing the way of speech of this both. We will have the Episódio IV from Tragedia Endogonidia, played by Societàs Raffaello Sanzio, directed by Romeo Castellucci, performed on May 2003, which wants to reflect the way of theater and its dialogs with the spectator from two thematic ways: violence and fear. That way, I search think about the theater as a vehicle that connects someone into your own existence.

Key-words: history, theater and spectator.

O presente trabalho é o início da minha pesquisa para a dissertação de mestrado e justifica-se no âmbito da história e seus múltiplos objetos. Acredito no teatro como objeto da história por ser ele o lugar do mutável, do inacabado, da dúvida. Neste sentido, o teatro torna-se a reprodução simbólica da própria vida. É a concretização do próprio jogo cênico onde o teatro imita a vida. Pois é da incerteza e da ambigüidade que nasce a reflexão. O teatro é a prática artística que particularmente nos obriga a considerar que não há qualquer limite seguro entre o real e o mimético assim o teatro contemporâneo utiliza elementos das outras formas de arte, principalmente novas tecnologias e as artes plásticas, somos todos seres construídos historicamente e no teatro, não só representamos essa construção histórica como também a reproduzimos.

A representação no trabalho de Romeo Castellucci ocorre, no teatro, por meio de uma aproximação com a realidade, ele procura romper a todo o momento com a idéia de fábula e ilusão no teatro, procurando trabalhar com todos os sentidos da percepção, dando forma a uma nova expressividade, mudando linguagens e práticas provenientes da utilização do texto visual e da audição no discurso, onde a abordagem narrativa se instrumentaliza por meio de elementos como: desordem, duração e freqüência. O comportamento humano é considerado. Essa nova expressividade ocorre principalmente quando Castellucci utiliza atores que irão os limites do seu próprio corpo para narrar à cena, por exemplo, quando ele escala uma atriz com anorexia para desenvolver uma crítica a idealização do corpo magro da mulher como padrão de beleza. Como uma forma, um comportamento mimético, representativo e relacional, a serviço da narrativa que se utiliza do seu caráter de atividade simbólica para estabelecer um vínculo com a platéia, mas não uma relação calma, dócil e sim preenchida de conflito e estranhamento.

Nos anos oitenta em Cesena, na Itália, foi fundada por Romeo Castellucci a Companhia teatral Societàs Raffaello Sanzio, seus trabalhos sustentaram-se por um forte cunho reflexivo que é caracterizado principalmente pela radicalização da pesquisa formal, ou seja, propõe uma nova perspectiva, não só de forma cênica, que procura sair das soluções fáceis, os desfechos das cenas trabalhados nos modelos previamente apresentados de heróis, finais felizes e outros, como também na relação que se estabelece com o espectador deixando-o em uma situação de desconforto utilizando o som em um volume muito alto, produzindo cheiros e odores, mal estar produzindo questionamentos sobre si mesmo. Em seu teatro ocorre uma identificação, são os modelos de identificação de Pavis, o espectador sempre se identifica com o espetáculo de forma positiva ou negativa. Com o público, que a partir desta identificação, questiona valores como consumo, mídia e estética Os valores do humano, aquilo que nos humaniza, sentimentos, ações e atitudes. Pontuando que a própria

sociedade ao ditar padrões de comportamentos e modelos de felicidades nos joga em um profundo processo de normalização do qual só é possível sair por meio de uma crítica persistente.

O conceito de *Teatro pós-dramático* parte da hipótese de que a partir dos anos 1970 ocorreu uma profunda ruptura no modo de pensar e fazer teatro, passou-se a valorizar a autonomia da cena e a recusa a qualquer tipo de textocentrismo radical, a ponto de assumir um sentido de contraponto da arte ao processo de totalização da indústria cultural, é uma negação estética dos padrões de percepção dominantes. A cultura como forma mercadoria na sociedade midiática. O pós-dramático ¹procura romper com uma tradição hegemônica no teatro, baseada no texto composto por diálogos entre personagens, para isso ele faz uso de um conceito expandido de drama, não se trata mas de um drama baseado no diálogo intersubjetivo. Dramático é todo teatro baseado num texto com fábula, em que a cena teatral serve de suporte a um mundo ficcional, que procura testemunhar a vida cultivando uma certa coerência

Romeo Castellucci nasceu na cidade de Cesena, na Itália, em 1960, estudou cenografia e pintura na Academia de Belas Artes de Bolonha, já sua irmã Claudia tem formação em pintura e Chiara Guidi dramaturga formada em arte com especialização em história da Arte. Os três fundaram, em 1981, a Companhia de teatro Societas Raffaello Sanzio, que a princípio inspirava-se nas pinturas do artista renascentista Raffaello, que combinava a perfeição de seus traços com a inquietude de um mundo que rapidamente perdia seus pontos de referência. As técnicas de sua pintura e a tensão dramática em seus personagens estão sempre presentes nos trabalhos da Companhia. No início as técnicas do grupo estavam na elaboração e montagem de retratos iconográficos que buscavam apresentação de uma realidade criada por eles.²

Processo de Comparação: A comparação entre duas cenas do espetáculo *Tragédia Endogonidia*, na primeira cena é apresentada uma crítica ao Estado que utiliza a violência como forma de controle e imposição sobre os cidadãos. A segunda cena tem como título de *O medo* que representa os nossos medos cotidianos e como eles nos impedem de agirmos de forma a garantir a integridade dos nossos sentimentos e desejos.

¹ Guinsburg, J. Fernandes, Silva. *O Pós-Dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010.

² <http://www.grupotempodeteatro.hd1.com.br/>

Cena 1 – Estado e Violência:



Esta primeira cena que destaquei apresenta um brutal espaçamento onde guardas uniformizados desferem golpes visuais e sonoros no espectador, procurando encenar um aprendizado trágico por meio da violência e da dor. A violência na cena é obscena, mas cria um aparato conceitual em busca de uma consciência do espectador, pois aquilo que acontece na cena também ocorre fora dela, o que reforça seu caráter alegórico, quando os guardas despejam tinta vermelha sobre o corpo e este é levado até duas tábuas da lei, uma lei escrita com sangue. Apontando que a questão social hoje nunca foi tão dramática e o discurso de controle sobre todas as situações realizado pelo Estado por meio da instrumentalização da violência, gera ainda mais incerteza e insegurança, são sentimentos que isoladamente não se somam e, portanto não nos une. E não contribui para uma organização social, porque não existe diálogo e sim imposições, capaz efetivamente de colocar em questão esse Estado de violência. A não ser pela figura emblemática de um velho caracterizado como um líder religioso, sóbrio e detentor de um poder institucional, mas que usa sandálias de bichinho de pelúcia.

Romeu Castellucci, pauta a sua crítica narrativa na distinção do significado, utilizando um universo semiótico capaz de agregar identidades particulares e fazê-las pertencer a um ideário coletivo. Para viabilizar esse pacto ilusório procura-se dar ênfase na particularidade de cada indivíduo, levando-o a identificar-se com um campo de memória e a partir daí imprimir uma estrutura de identidade a seu comportamento diante daquilo que é observado. Esse processo de auto-compreensão só se pode realizar por meio do outro, da alteridade, quando surge a possibilidade de se colocar no lugar do outro que esta em cena. É um jogo cênico entre identidade e alteridade, e essa passagem de um lugar a outro, consolida a sinestesia (relação entre os planos dos sentidos, metáfora, união, sensação e junção), que ocorre por meio da comparação por símile, onde comparamos elementos que aparentemente não pertence à mesma categoria (ator-espectador), mas que através do

pacto ilusório, quanto ocorre às modalidades de identificação de *Pavis*.³ A platéia é capaz de refletir sobre a autonomia do seu ser.

A cena de teatro que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos sentidos privados transforma a relação de partilha das identidades, das atividades e do espaço. E instrumentaliza o indivíduo para iniciar um processo de análise da sua relação com o outro e também com formas institucionalizadas de poder, é esse recorte da cena que define esse tempo e espaço como forma de experiência e experimentação. A prática artística é antes um processo do fazer, o ato concreto de realizar estas formas do fazer intervém na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e existir. Castellucci em seu trabalho desenvolve a mimesis do ser contemporâneo.

Mais do que nunca, mimesis não pode ser tomada como imitativo. Isso não é correto sequer em Platão, pois a imagem não é o duplo da coisa a que se refere e porque é incapaz de representar as idéias. A mimesis é sinônimo de um campo fantasmal, é o outro da sombra, nem sequer a própria sombra, pois esta ainda supõe um corpo que a projeta.(...) Mimesis é o processo de criação na natureza, é representação, é expressão e é aspiração à idealidade. Mimesis supõe uma dualidade do real e do representado.⁴

Essa Tragédia dá lugar a uma forma de mimese, de duplicação da linguagem, é um trabalho de excesso simbólico que utiliza o trabalho como energia originária da própria arte, expor-se continuamente. Confronta o próprio espectador como se esse vivesse na região do não ser e para tornar a ser, é necessário constrangimento, desconforto e dor, porque a consciência não é amena, pelo contrário traz consigo os conflitos que são por excelência a matéria prima do dramático.

³ PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, Estudos, 2008.

⁴ Lima, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Graal Ed, São Paulo: 1981. P.47.

Cena 2 – O Medo:



Existe um medo oficial, um medo fabricado sob medida que impede as pessoas de agirem, medo do poder, medo construído pelo próprio homem, mas que excede a capacidade humana de resistência.

(...) medo diante do incomensuravelmente grande e poderoso, face ao céu estrelado, o mar ou um maciço montanhoso, medo ante as reviravoltas cósmicas e catástrofes naturais, medo das próprias línguas e formas de pensamentos que elas implicam. Esse medo cósmico é usado por todos os sistemas para suprimir a pessoa e sua consciência.⁵

Nesta cena, Castelluci expõe nossos medos: medo de arrancar dentes, medo de envelhecer, medo de perder os cabelos e o medo de não ser belo. Esses medos são capazes de negar ou mesmo eliminar a nossa consciência, e essa vulnerabilidade é construída a partir do nosso contato real com a violência, é uma preocupação com uma ameaça de perigo específica. A violência impõe o terror como norma e quando nos colocamos, hipoteticamente como no teatro, de frente para nossos medos nos damos à possibilidade de uma compreensão por meio desta análise, que nos torna capaz de criar novas estratégias na sociabilidade.

As primeiras análises dos trabalhos teatrais contemporâneos surgiram nos anos 70, do século passado, por meio da semiologia teatral que utilizava definições e conceitos da lingüística, como significante e significado, onde o significante é o objeto que produz o significado⁶, a partir da qual os críticos teatrais conquistaram uma legitimidade, por meio de

⁵ Bauman, Zygmunt. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000.P-65.

⁶ Saussure define o signo como a união do sentido e da imagem acústica. O que ele chama de “sentido” é a mesma coisa que *conceito* ou *idéia*, isto é, a representação mental de um objeto ou da realidade social em que nos situamos, representação essa condicionada pela formação sociocultural que nos cerca desde o berço. Em outras palavras, para Saussure, conceito é sinônimo de significado (plano das idéias), algo como o lado espiritual da palavra, sua contraparte inteligível, em oposição ao significante (plano da expressão), que é sua parte

revistas e jornais, para se falar e analisar o espetáculo. Esse modelo de análise sofreu uma forte crítica, que acusava a semiologia teatral de ter suas análises profundamente contaminadas por “visões de mundo burguesas” – os grupos patrocinadores realizavam uma imposição dos seus sentidos, se apropriando dos significados como se estes lhe pertencessem, o que levou Roland Barthes⁷ a chamá-los de os “donos dos sentidos”. Barthes, que foi crítico literário e filósofo francês incluiu em suas análises um conteúdo metodológico dividindo o processo de significação em duas partes: a categoria do real, denotativa, e a categoria do ideário, conotativa, o que permitiu construir uma nova interpretação do espetáculo, que então incluiu na ordem de seu discurso, elementos como o simbólico e a subjetividade. A disputa por legitimidade além de ocorrer no âmbito do discurso e das práticas sociais, se dá também no campo das representações.

Para estudar a relação entre cena e espectador procurei compreendê-la através das definições trabalhadas por Patrice Pavis⁸ que no seu livro, *A análise dos espetáculos*, elabora uma abordagem sustentada por seis categorias: identificação associativa; identificação admirativa; identificação simpática; identificação catártica; identificação irônica e o distanciamento.

Este projeto de espetáculo teatral teve apoio do Programa de Educação e Cultura da União Européia por meio da Declaração de Bolonha – Itália. Que foi um acordo assinado por todos os ministros da cultura e educação dos países membros em junho de 1999 e visava a troca mútua de experiências no campo da arte. A trajetória de apresentações do espetáculo “Tragedia Endogonidia” seguiu este cronograma:

- **Episódio 1**- Cesena, Itália em janeiro de 2002.
- **Episódio 2** – Avignon, França em julho de 2002.
- **Episódio 3** – Berlin, Alemanha em janeiro de 2003.
- **Episódio 4** – Bruxelas, Bélgica em maio de 2003.
- **Episódio 5** – Bergen, Noruega em maio de 2003.
- **Episódio 6** – Paris, França em outubro de 2003.
- **Episódio 7** – Roma, Itália em novembro de 2003.
- **Episódio 8** – Estrasburgo, França em fevereiro de 2004.
- **Episódio 9** – Londres, Inglaterra em maio de 2004.

sensível. Por outro lado, a imagem acústica “não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão psíquica desse som” (CLG, p. 80). Melhor dizendo, *a imagem acústica é o significante*. Com isso, temos que o signo lingüístico é “uma entidade psíquica de duas faces”. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Trad de A. Chelini, José P. Paes e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix; USP, 1969.

⁷ BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 16ª. Ed., 2000.

⁸ PATRICE PAVIS é professor de teoria do teatro na Universidade de Paris –VIII. Autor também dos livros *Dicionário de Teatro* e *O teatro no cruzamento de culturas*, ambos publicados pela Editora Perspectiva.

- **Episódio 10** – Marseille, França em setembro de 2004.
- **Episódio 11** – Cesena, Itália em dezembro de 2004.

As imagens são compostas com precisão fotográfica, simétrica, quase cinematográfica e a movimentação dos intérpretes é orientada em função da composição visual dos quadros. Deste modo, trata-se de um espetáculo imbuído de um forte sentido ritual, onde a imagem e a ação se impõem à verbalização do texto dramático. É, sobretudo um teatro visual, habitado por personagens que cumprem ações tão determinadas que tornam-se significantes, e uma vez, que se trata de composição não se procura criar ilusão de personagens e narrativas, mas encenações de rituais, metáforas e imagens, onde a materialidade dos corpos do ator e do espectador produzindo a sinestesia do indivíduo/espectador (processo pelo qual o espectador apreende a narrativa por meio dos sentidos que geralmente não são comumente utilizados no teatro e sim sentidos como o paladar, o olfato e o tato). Assim alcançando um estado de reflexivo e produzindo novas formas de subjetividade.

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.⁹

⁹ Castellucci, Romeo. *O peregrino da matéria*. In: Sala Preta, ECA-USP; Ano1- N°1, São Paulo, junho de 2001. P-98

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

O teatro pós-dramático é um reflexo da cultura contemporânea, onde as noções de indivíduo e coletivo estão profundamente enraizadas num fluxo constante de canais de informação, a mídia desenvolve o papel de consolidar sentimentos e ações que estão hoje no âmbito do indivíduo e transportá-las amanhã para um plano coletivo e ao contrário aquilo que hoje é apresentado para milhares, amanhã os indivíduos, de certa forma estão assimilando como algo próprio seu, a identidade sempre é produzida socialmente.

Realizar essa transposição é arriscado, para aplicar pura e simplesmente a um grupo humano inteiro ou a uma sociedade, as análises válidas para um indivíduo tomado como particular, só será possível se acreditarmos que as identidades individuais são construídas principalmente na relação com o outro e também a partir de experiências vivenciadas nessa relação de alteridade. É um processo cíclico da passagem do singular ao plural e vice-versa.

O hibridismo tem sido analisando, sobretudo, em relação com o processo de produção das identidades nacionais, raciais e étnicas. (...) o hibridismo é a mistura, a conjunção, o intercurso dos diferentes. Coloca em xeque aqueles processos que tendem a conceber as identidades como fundamentalmente separadas, divididas, segregadas. O processo da hibridização confunde a suposta pureza e insolubilidade dos grupos que se reúnem sob as diferentes identidades. A identidade que se forma por meio do hibridismo não é mais integralmente nenhuma das identidades originais, embora guarde traços delas.¹⁰

O teatro de Castellucci subverte essa relação do singular com o plural na medida em que, por meio, do teatro questiona o modelo de construção das identidades. O pacto que se constrói entre o espectador e o espetáculo não é somente um pacto de realidade, da presença física, mas também um pacto de idealidade, aquilo que se constrói a partir do que se assiste. Trazendo para a cena aquilo que a cultura contemporânea chamou de hibridismo. O espectador transforma-se em ator por meio de sua presença física e o ator transforma-se em um monte de carne ensangüentada, apresentando a essência de sua materialidade.

¹⁰ SILVA, Tomaz Tadeu. *A produção social da identidade e da diferença*. In: *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: 4ª. Ed. Petrópolis Vozes, 2005.

BIBLIOGRAFIA:

- BARTHES, Roland. Elementos de Semiologia. São Paulo: Cultrix, 16ª. Ed., 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. Em busca da política. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000.
- BRECHT, Berthold. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2005.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. Narrativa, sentido, história. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1997.
- CASTELLUCCI, Romeo. O peregrino da matéria. In: Sala Preta, ECA-USP; Ano1- Nº1, São Paulo, junho de 2001.
- DETIENNE, Marcel. Comparar o Incomparável. Aparecida, São Paulo: Idéias & Letras, 2004.
- FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. São Paulo: 5ª Ed. Edições Loyola, 1999.
- FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir. 36 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- GUINSBURG, J. FERNANDES, Silva. O Pós-Dramático: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LIMA, Luiz Costa. Mimesis e modernidade: formas das sombras. Graal Ed, São Paulo: 1981.
- PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, Estudos, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO experimental org; Ed 34, 2009.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. Ler o teatro contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.