

Urdimento

Revista de Estudos em Artes Cênicas

E-ISSN: 2358.6958

Procedimentos de criação em *As Métopas do Partenon*, de Romeo Castellucci

Renan Marcondes

Para citar este artigo:

MARCONDES, Renan. Procedimentos de criação em *As Métopas do Partenon*, de Romeo Castellucci. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/14145731023820200040>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate

Procedimentos de criação em *As Métopas do Partenon*, de Romeo Castellucci¹

Renan Marcondes²

Resumo

O artigo analisa procedimentos de criação e encenação na peça *As Métopas do Partenon*, de Romeo Castellucci. A partir de Judith Butler e Walter Benjamin, analisamos tópicos centrais para a obra, como: o uso que o artista faz das imagens de guerra e violência que circulam no nosso cotidiano; o diálogo com aspectos da tragédia; a referência ao artista norte-americano Andy Warhol; a dissociação da relação entre ver e saber que propõe a seu público. Tendo como foco as escolhas formais de desenquadramento, repetição de cenas e exposição do corpo dos atores e atrizes que há nessa obra, busca-se entender como o artista cria uma obra na qual as experiências de comoção e catarse estejam suspensas ou deslocadas.

Palavras-chave: Romeo Castellucci. Imagem. Violência. Tragédia. Desenquadramento.

Creation procedures in *The Parthenon Metopes*, by Romeo Castellucci

Abstract

The article analyzes procedures for creation and staging of the play *The Parthenon Metopes*, by Romeo Castellucci. Based on Judith Butler and Walter Benjamin, we analyze central topics for the work, such as: the artist's use of images of war and violence that circulate in our daily lives; dialogue with aspects of the tragedy; the reference to the American artist Andy Warhol; the dissociation of the relationship between seeing and knowing that he proposes to his audience. Focusing on the formal choices of unframing, repetition of scenes and exposure of the bodies of the actors and actresses in this play, we seek to understand how the artist seeks a work in which the experiences of commotion and catharsis are suspended or displaced.

Keywords: Romeo Castellucci. Image. Violence. Tragedy. Unframing.

¹ Artigo realizado dentro da pesquisa de Doutorado *Outros corpos: presença e performatividade para além do humano*, financiada pela FAPESP nos processos 2017/07311-2 e 2018/24837-0. Parte do artigo aqui apresentado utiliza elementos já publicados, de modo resumido, nos *Anais do III Seminário Estética e crítica de arte da FFLCH/USP*, em 2017.

² Doutorando na Universidade de São Paulo (USP). Bolsista do(a): Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, Brasil. renancevales@gmail.com

Primeira charada

Eu sou sozinha,
Eu não conheço a morte, mas ninguém pode viver comigo.
Eu sou o calor próximo, mas trago o frio glacial comigo
Quem se aproxima de mim, não pode ser meu vizinho
quanto mais espaço eu vejo, menos insignificante é meu apoio
Quem sou eu?
O pico da montanha³

(Romeo Castellucci)⁴

“O rapaz morreu. Mas a imagem não”. Com essas palavras, a teórica da performance Pheggy Phelan (2017, p. 147) busca sintetizar o que ocorreu com Aylan, o garoto sírio de 3 anos celebrizado ao ser fotografado morto por Nilüfer Demir no litoral do mar Mediterrâneo em 2 de setembro de 2015. Perguntando-se por que outra imagem, como a de uma criança-soldado ruandesa, não produz sobre o espectador o mesmo efeito que essa, a autora reforça como é fácil encaixar a foto de Aylan em uma moldura preexistente, a da criança “inocente, branca”, sublinhando a dimensão ideológica presente nas fotografias de atrocidades, produtos da comunicação social e do jornalismo que reforçam certa imagem construída de mundo (Phelan, 2017, p. 147). O apelo daquela foto, dentre tantas outras registrando semelhante ou maior horror, se dá principalmente porque “a imagem proporcionava uma cena para outros preencherem e incorporarem” (Phelan, 2017, p. 147). Ou seja, sua circulação massiva não depende apenas da morte do garoto, mas também da possibilidade de incorporar à imagem um imaginário naturalizado do horror da guerra, como se se criasse dentro de sua moldura “um espaço para o público expressar os nossos sentimentos acerca da crise em geral.” (Phelan, 2017, p. 147).

A fim de pensar os modos de funcionamento dessas imagens, bem como formas possíveis de desnaturalizá-los, esse artigo se debruça sobre a obra *As*

³ Ich bin alleine, aber unter vielen. Ich kenne den Tod nicht, doch kann niemand mit mir leben. Ich bin der Hitze am nächsten Bringe aber eisige Kält mit mir. Wer sich mir ahähert, kann nicht mein Nachbar sein. Je geringer meine unterstützung ist. Desto mehr Raum sehe ich. Wo bin ich? Der Berggipfel. - Todas as charadas que fazem parte da dramaturgia da peça foram traduzidas do alemão pelo autor em colaboração com Artur Kon, a partir das sessões da peça no *Wienerfestwoche*.

⁴ Romeo Castellucci, *As Métopas do Partenon*, 2015.

Métopas do Partenon (2015), do diretor de teatro italiano Romeo Castellucci. Formado em cenografia e pintura, fundou e integra desde 1981 o grupo Societas Raffaello Sanzio, do qual também fazem parte Claudia Castellucci e Chiara Guidi. De importância central na produção de teatro contemporâneo europeu desde 1980, o grupo revela o claro interesse e diálogo com o mundo das imagens e da história da arte tanto na formação de seus integrantes (Romeo e Claudia são formados em Artes Plásticas e Chiara é graduada em letras modernas) quanto no nome escolhido para o grupo, que faz referência ao pintor da renascença italiana Rafael Sanzio (1483-1520).

Nessa obra, os atores e atrizes representam diversos tipos de acidentes, simulando para o público de forma hiperrealista os momentos que antecedem uma morte. O interesse em pensar essa obra reside na hipótese de que ela opera uma inflexão no modo de pensar a relação entre a morte e suas imagens em relação às fotografias de atrocidade, desenquadrando e exagerando suas representações.

A obra sobre a qual nos debruçaremos se configura como uma “instalação cênica para seis atores, quatro ambulâncias e paramédicos”⁵ e teve sua estreia no Theater Basel em 2015, sendo depois reapresentada no mesmo ano no *Festival d’Automne* em Paris e em 2019 no *Wienerfestwochen*. A análise será desenvolvida a partir das apresentações nesses dois festivais (as quais pude assistir) e dos textos e entrevistas realizadas a partir da peça.

Como o título já indica, a peça faz referência às Métopas⁶, esculturas em alto relevo que circundam a fachada do Parthenon, templo erguido no século V a.C. na cidade de Atenas, na Grécia, e nas palavras do diretor “casa de toda beleza ocidental, onde cada forma de harmonia foi inventada e onde toda forma estética

⁵ Ver <http://www.plastikart.it/the-parthenon-metopes-by-romeo-castellucci/> Acesso em: 16 jul. 2018.

⁶ Construídas entre 446-440 a.C., são divididas em quatro grupos de alto relevos, cuja divisão se dá não apenas pela localização cardeal de cada grupo, mas pelo assunto que abordam. Muitas das Métopas foram destruídas ao longo dos anos, tendo como principal momento de dano o ataque dos venezianos em 1687, onde muitas das Métopas da parede sul foram destruídas. Hoje, o British Museum guarda quinze das Métopas da parede Sul e quatorze das trinta e duas Métopas do Norte se encontram no Museu da Acrópole de Atenas.

foi fundada” (Castellucci, Romeo, 2015)⁷. Porém, apesar da referência em seu título, a peça em nenhum momento as reproduz ou sequer faz referência a um imaginário grego em sua cena, recusando-se a representar as situações talhadas nas Métopas ou tematizar a mitologia grega. A peça, pelo contrário, carrega do início ao fim uma sensação constante de enigma em relação ao seu título e acerca das relações entre os materiais encenados.

Ao entrar no enorme galpão vazio sem cadeiras, focos de luz, determinação de espaço de representação ou elementos cenográficos, o público vaga lentamente e de forma dispersa pelo espaço, conversando, observando a arquitetura e talvez secretamente procurando por algo que o informe sobre como se comportar para o que virá. A peça se inicia quando três pessoas surgem, duas delas vestindo jalecos brancos e carregando em suas mãos jarros de plástico com líquidos. A terceira – em ambas as apresentações uma mulher de meia idade trajando uma camisa azul e calça cáqui – poderia se passar por uma espectadora, se não fosse por algo estranho em seu rosto, que parece inchado, como após um soco. O trio sai de uma das entradas técnicas do espaço e se direciona, lado a lado, para um determinado ponto nesse grande galpão, próximo a uma grande parede branca que provavelmente já faz parte da arquitetura local. A atriz de rosto inchado se deita calmamente no chão enquanto os outros dois atores despejam um líquido de cor vermelha e textura próxima ao sangue sobre partes específicas de seu corpo e do chão. Ao finalizarem o também calmo e preciso derramamento do líquido, a dupla retorna ao ponto de onde surgiu e desaparece de nosso campo de visão.

A partir desse exato momento, surge na parede uma projeção com a frase “primeira charada” e a atriz começa a gritar. Não apenas gritar, mas gemer, urrar, se contorcer, olhar para o público, se desesperar, rastejar, recolher seu sangue, perceber seu corpo deformado, se descontrolar. Mas não fala, não pede por socorro, não explica o que se passou com ela, fazendo com que o público, lentamente, forme um grande círculo ao seu redor, observando-a e

⁷ [...] the home of all Western beauty, where every form of harmony was invented and where every aesthetic form was founded. (Tradução nossa)

frequentemente fotografando-a⁸. Agora, após toda a preparação, uma imagem mais clara parece ter se formado para todos que lá estão: a de uma mulher que pede por socorro em algum local público.

Depois de um longo tempo de representação de sofrimento pela atriz, ouvem-se sirenes ao fundo do espaço. Elas, porém, não fazem parte de um efeito sonoro da peça, mas são emitidas por uma verdadeira ambulância da cidade que irrompe no salão em alta velocidade, rompendo o círculo formado pelo público e se direcionando para a atriz que sofre. De dentro da ambulância, uma equipe também verdadeira de paramédicos locais surge com os equipamentos específicos e procedimentos necessários para o resgate. Mantas térmicas, inaladores, eletrocardiogramas surgem de dentro da ambulância, dando início a um processo de salvação que todos já sabemos de antemão ser inútil na ficção, pois a atriz apenas representa sua dor. Mas é essa situação simulada que permite ao processo se desenrolar, e não apenas os paramédicos repetem a exata execução da tentativa de salvamento, mas também a atriz repete os modos esperados de reação a partir daquela dor que representa sofrer. Por fim, a atriz representa sua morte, e tem seu corpo coberto por um tecido branco, sendo deixada sozinha pela ambulância no espaço. A charada anunciada no início (e que abre nossa introdução) enfim se revela projetada na grande parede branca do espaço, em grandes letras brancas. O público, que apenas observava ou registrava em fotos a cena, passa a ler o texto e conversar entre si a fim de resolver a charada. Já o grupo de paramédicos volta para a ambulância e deixa o espaço, momento no qual a resposta da charada surge (“o pico da montanha”) e a atriz se levanta para encarar o público por alguns segundos antes de sair do espaço.

Todo esse processo descrito se repetirá, de forma bastante semelhante, seis vezes ao longo do espetáculo, *re-apresentando* seis diferentes mortes acompanhadas por diferentes charadas: a já descrita mulher ensanguentada com o rosto inchado (Figura 1); um operário com a barriga cortada e as tripas pra fora; uma mulher com o corpo inteiramente inchado por uma alergia; um homem com

⁸ Em entrevista cedida a Mara Sartore, o diretor comenta: “Durante a cena é permitido ao público tirar fotos. E, é claro, o público tira fotos” (Castellucci, 2015). “During the scene the public is allowed to take photos. And, of course, the public does take photos”. (Tradução nossa)

queimaduras ao longo de seu corpo; um homem velho que sofre um ataque cardíaco; uma adolescente que tem uma perna amputada. Ao somar na mente do público seis charadas a serem resolvidas e deixar no espaço os restos de sangue, urina e partes corporais falsas, a peça parece nos re-apresentar consecutivamente um duplo enigma: charadas (como a da Esfinge de Édipo) e o mistério dos processos internos do corpo, aos quais precisamos lutar para sobreviver.

Figura 1 - Apresentação da peça na Wienerfestwochen em 2019
Foto: Renan Marcondes



Precariedade

Segunda charada

Tenho aspecto semelhante à noite,
 Mas eu não sou negra e também no meio do dia
 trago a escuridão comigo.
 A estrela não me ilumina, tampouco o Sol.
 O Sol, em seu zênite, me mata.
 Mas quando alcanço meu tamanho máximo, ele morre.
 A noite só me permite imita-la durante o dia.
 Se porém eu quero imitá-la de noite, ela me mata.
 Quem sou eu?
 A sombra⁹

(Romeo Castellucci, 2015)

Já é lugar comum nas análises da obra de Castellucci falar sobre o *caráter iconoclasta* de suas imagens cênicas. Assumido em texto escrito por sua irmã em 1985 (Claudia Castellucci escreve grande parte dos textos teóricos que fomentam a pesquisa teatral do grupo), o gesto iconoclasta do *Societas Raffaello Sanzio* se definia na época como “uma força que se inscreve em competição com uma força formidável – através de uma ruptura” (Castellucci, Claudia, 2003, p. 24)¹⁰. Para Cláudia, “o termo [iconoclastia] não é de modo algum negativo, é positivo. Ele não tem um ‘a’ privativo que nega a manifestação do fenômeno: iconoclastia não significa ‘an-icônico’ nem ‘sem ícone’, mas sim ‘eu quebro o ícone’” (Castellucci, Claudia, 2003, p. 23)¹¹. Portanto o gesto de destruir está intimamente ligado à criação de um novo tipo de ícone, pois “é preciso fazer com que alguma coisa permaneça visível. *Por isso a iconoclastia é sempre figurativa*” (Castellucci, Claudia, 2003, p. 23)¹². A radicalidade sempre desafiadora de sua obra nos convida a pensar não em um uso mais óbvio da iconoclastia, onde a destruição do ícone é

⁹ Vom Aussehen her ähnlte ich der Nacht, aber ich bin nicht Schwarz und trage die einsternis auch mitten am Tag bei mir. Die Sterne leuchten mir nicht, ebensowenig wie die Sonne. Die Sonne, im ihrem Zenit, tötet mich. Aber wenn ich meine grösse maximal Auslebe, stirbt sie. Die Nächt erlaubt mir nur, tagsüber zu imitieren. Wenn ich sie aber Nachts imitieren will, tötet sie mich. Wo bin ich? Der Schatten. (Tradução nossa)

¹⁰ [...] une force qui s’inscrit em compétition – par une rupture – avec une puissance formidable. (Tradução nossa)

¹¹ Il ne possède pas de ‘a’ privatif qui nie la manifestation d’un phénomène: ‘iconoclastie’ ne signifie pas ‘an-icône’, ni ‘sans-icône’, mais ‘je casse l’icône’. (Tradução nossa)

¹² C’est-à-dire qu’il faut faire quelque chose qui reste visible. C’est pourquoi l’iconoclastie est toujours figurative. (Tradução nossa)

afirmativamente assumida em cena, mas em uma iconoclastia que se movimenta em direção àquilo que nega: a própria imagem¹³. Talvez seja por isso que, em *As Métopas do Partenon*, as imagens apresentadas pareçam à primeira vista exatamente iguais às imagens de violência que circundam com cada vez mais frequência nos noticiários, programas sensacionalistas, jornais e redes sociais.

Mas talvez um olhar mais apurado para o modo como o artista constrói essas imagens em sua cena nos possibilite ver que, apesar de semelhantes, os desastres produzidos por Castellucci estão bem distantes do enquadramento ao qual os desastres que vemos todo dia estão submetidos, produzindo, a partir do embate com “a força formidável” da mídia fotojornalística do desastre, um novo e poderoso enquadramento do sofrimento humano¹⁴.

Antes, é preciso lembrar que as figuras humanas que surgem em suas peças sempre foram figuras submetidas a algum tipo de violência, sofredoras de alguma força (presente em cena ou apenas sugerida por meio de sons, luzes, tremores ou objetos). O ator/a atriz seria um funcionário no projeto do diretor de criar um teatro no qual “o menor grau de comunicação possível” seria atingido a partir da “superfície da matéria” (Castellucci, Romeo, 2007, p. 181), percebida quando intérpretes são colocados “literalmente, como figuras falantes em uma pintura” (Kelleher, 2015, p. 149)¹⁵. Sem grandes textos e falas para serem decoradas ou partituras de grande demanda física, o minucioso trabalho de atuação solicitado pelo diretor seria principalmente fazer seu ator ou atriz tornar-se vítima do aparelho teatral, submetendo-o a “um vitimismo autodeterminado, porque é a única condição para existir sobre o palco” (Castellucci, Romeo, 2007, p. 183).

¹³ Só é possível ser iconoclasta quando se é completamente apaixonado e seduzido pelo ícone, como aponta o diretor ao se perguntar se “O ícone elevado à potência, ao cubo... seria o sonho iconólatra de perversão do iconoclasta?” (Castellucci, 2003, p. 109). “L’icône élevée à la puissance, au cube...est-elle le rêve iconolâtre de perversion de l’iconoclaste?”. (Tradução nossa)

¹⁴ Entendemos aqui o conceito de *enquadramento* a partir de Judith Butler, que afirma que “o enquadramento que busca conter, transmitir e determinar o que é visto (e algumas vezes, durante um período, consegue fazer exatamente isso) depende das condições de reprodutibilidade para ter êxito. Essa própria reprodutibilidade, porém, demanda uma constante ruptura com o contexto, uma constante delimitação de novos contextos, o que significa que o ‘enquadramento’ não é capaz de conter completamente o que transmite, e se rompe toda vez que tenta dar uma organização definitiva a seu conteúdo”. (Butler, 2015, pp.25-26)

¹⁵ [...] literally, like speaking figures in a painting. (Tradução nossa)

Também os comentadores da obra de Castellucci entendem a vitimização como procedimento recorrente em sua produção. Hans-Thies Lehmann (2007, p. 342), ao falar sobre o corpo na sua teorização do teatro pós-dramático, cita o “elemento escultural” do trabalho de Castellucci, alcançado pela “transformação do ator em um objeto-homem” que, por sua vez “cumpre a função da necessária vítima sacrificial no ritual de degradação e regeneração da representação teatral” (Lehmann, 2007, p. 343). Em uma análise (mais centrada nas produções dos anos 1990 do diretor), Lehmann (2007, p. 343-344) comenta que é a “transformação do ator em realidade corporal exposta” que “torna experienciável – no limite da norma (e da suportabilidade) – o corpo ‘inumano’”.

Mas que realidade corporal está exposta nessa obra que apenas reproduz imagens? Sugiro aqui que a realidade apresentada nessa peça não é a de um corpo que morre (como uma primeira leitura da peça poderia indicar a partir do hiperrealismo que a constitui), mas a realidade do caráter *produzido* das imagens de morte dentro de um contexto ocidental. O que o diretor revela é toda a construção necessária (enquadramento, recorte, ângulo, foco) para se produzir uma imagem que, a nossos olhos, parece naturalizada.

Como Judith Butler argumenta em seu livro *Quadros de guerra* (2015), a “distribuição desigual do luto é uma questão política de extrema importância” (2015, p. 65). Para ela, “a primeira pergunta que se apresenta é a seguinte: Por que sentimos horror e repulsa moral diante do atentado suicida e nem sempre sentimos a mesma coisa diante da violência promovida pelo Estado?”. Segundo a autora, que há uma hierarquia na noção de humano reconhecida nas imagens de guerra e catástrofe, direcionando nosso horror a certas situações e impedindo-a em outros casos, o que condiciona nossa reação moral “pela maneira como interpretamos o mundo que nos cerca” (Butler, 2015, p. 68). Há um caráter repetido e socialmente “performado” em relação às imagens de guerra e violência, e é em direção a essa repetição que Castellucci direciona sua iconoclastia nessa obra. Talvez por isso a morte que vemos em cena não é a das massas de corpos irreconhecíveis das grandes catástrofes naturais e genocídios, mas sim da banalidade de indivíduos de um contexto aparentemente próximo que, um a um,

sucumbem: o corpo acidentado da jovem que parece ter saído do trabalho, o corpo do velho que para de funcionar, a garota punk que perde a perna, o construtor que sofre um acidente de trabalho. Mesmo lançando mão de cenas extremamente banais, “uma reunião do pior tipo de televisão, cinema e noticiários, porque o sangue está [...] no coração do show” (Castellucci, Romeo 2015)¹⁶, não há nenhum tipo de sensacionalismo (que dependeria da narrativa para justificar e hiperbolizar o sofrimento), mas apenas um enigma sem resolução, reforçado por uma charada projetada simultaneamente ao salvamento dos intérpretes.

Judith Butler revela o caráter construído e mediado das imagens de guerra, que ora carregam em si vidas ideologicamente enquadradas como descartáveis (populações que acreditamos oferecer ameaças à “nossa” vida) ou passíveis de luto (quando elas nos dizem respeito), lembrando como nossa noção de comunidade é perpassada pelas condições de enquadramento às quais submetemos os corpos mortos:

[...] uma boa maneira de formular a questão de quem somos ‘nós’ nesses tempos de guerra é perguntando quais vidas são consideradas valiosas, quais vidas são enlutadas, e quais vidas são consideradas passíveis de luto. Podemos pensar a guerra como algo que divide as populações entre aquelas pessoas por quem lamentamos e aquelas por quem não lamentamos. (Butler, 2015, p. 64).

Castellucci foi obrigado a se deparar com esse problema de uma forma inesperada quando, semanas antes da temporada parisiense no teatro La Villette, os atentados de 13 de novembro de 2015 (em resposta ao papel da França na intervenção militar na Síria e no Iraque) mataram 129 pessoas em Paris e Saint Denis. As imagens reproduzidas nas mídias por todo o mundo tinham a “infelicidade” – nas palavras do diretor – de serem assustadoramente próximas das imagens produzidas pela peça (que, por sua vez, havia sido criada alguns meses antes do atentado para a feira Art Basel). Por conta desse evento recente, o diretor passou a se manifestar, antes do início do espetáculo, lendo uma carta na qual esclarecia a escolha de manter as apresentações do trabalho para um

¹⁶ [...] they are a summing up of the worst kind of television, the worst cinema and news programmers, because blood is – as Céline says – at the heart of a show. (Tradução nossa)

público ainda em choque com o atentado recente.

Agora isso sou eu falando, Romeo Castellucci; Quero dizer-lhes do meu estado de espírito. Esta ação tem a infelicidade especial de conter imagens idênticas ao que os parisienses viveram há apenas alguns dias. Esta ação tem a infelicidade de ser um espelho particularmente atroz do que aconteceu nas ruas desta cidade. Imagens difíceis de suportar, obscenas em sua exatidão inconsciente. Estou ciente de que muito pouco tempo passou para tratar esta enorme massa de dor e que nossos olhos ainda estão bem abertos sobre o brilho da violência. Estou consciente disso e peço desculpas. Mas eu sou impotente e não posso fazer nada diante do irreparável que o teatro representa. É isso, neste momento me parece mais humano estar aqui. Estar aqui hoje significa que é preciso estar presente e vivo, diante dos mortos. (Castellucci, Romeo nota no site do teatro La Villette).¹⁷

A fala era sem dúvida necessária, uma vez que o caráter familiar das imagens era inegável: roupas de construção, vestimentas, o biótipo dos atores e atrizes escolhidos (todos tinham aparência branca e europeia) e mesmo a ambulância e indumentária dos paramédicos locais circunscrevia as imagens aos atentados ainda muito recentes. Mas o diretor em sua fala sugeria “que devemos estar presentes *e vivos na frente dos mortos*”, sem definir um *nós* nacional simbólico na forma dos *nossos mortos*, como geralmente acontece na comoção controlada das imagens, que hierarquiza um certo *nossos mortos* em detrimento de outros. (ver: Butler, 2015, p. 78-80).

Portanto, se há, como Butler (2015, p. 112) aponta, a manutenção de determinada versão do humano “produzido e mantido por poderosas formas de mídia”, controlando nossos mecanismos de comoção e reconhecimento do sofrimento do outro e “antecipando não apenas a maneira pela qual a comoção é estruturada pela interpretação, mas também como ela estrutura a

¹⁷ Disponível em: <https://www.festival-automne.com/edition-2015/romeo-castellucci-le-metope-del-partenone> Acesso em: 17 jul. 2018. Maintenant, c'est moi qui parle, Romeo Castellucci; je voudrais vous dire mon état d'esprit. *Le Metope del Partenone* a le malheur de contenir des images identiques à ce que les Parisiens viennent de vivre il y a seulement quelques jours. Cette action a le malheur particulier d'être un miroir atroce de ce qui est arrivé dans les rues de cette ville. Images difficiles à supporter, obscènes dans leur exactitude inconsciente. Je suis conscient que trop peu de temps a passé pour traiter cette masse énorme de douleur et que nos yeux sont toujours grands ouverts sur la lueur de la violence. Je suis conscient de cela et je vous demande pardon. Mais je suis impuissant et ne peux rien faire face à l'irréparable que le théâtre représente. Voilà, en ce moment il me semble plus humain d'être là. Être ici aujourd'hui signifie qu'il faut être présent et vivant, devant les morts. (Tradução e grifo nosso)

interpretação” é preciso reconhecer um padrão de falsa justiça, que determina quais corpos serão passíveis de luto enquanto deixa muitos outros sem a possibilidade desse luto, na pura condição de massa passível de ser destruída. Segundo Butler (2015, p.80-81), mesmo o horror sentido diante da violência, suposto sinal de uma “humanidade fundamental” que seria prévia à compreensão ou interpretação, é produto de uma divisão implícita entre “aqueles por quem sentimos um apego urgente e irracional e aqueles cuja vida e morte simplesmente não nos afetam, ou que não consideramos vidas”. Desse modo, para escapar dessa moral de falsa justiça que é criada sob os parâmetros da lei - e, portanto existe apenas dentro dela - é preciso antes de tudo reconfigurar como reconhecemos os corpos:

Se queremos ampliar as reivindicações sociais e políticas sobre os direitos à proteção e o exercício do direito à sobrevivência e à prosperidade, temos antes que nos apoiar em uma nova ontologia corporal que implique repensar a precariedade, a vulnerabilidade, a dor, a interdependência, a exposição, a subsistência corporal, o desejo, o trabalho e as reivindicações sobre a linguagem e o pertencimento social. (Butler, 2015, p. 17).

Aqui reside o gesto iconoclasta de Castellucci em relação a essas imagens. Ao invés de colocar corpos de diversas nacionalidades morrendo e produzir uma visão inicialmente terrível, porém consensual e clichê de que “a morte espera por todos”, (o que apenas reflete o nacionalismo amparado pelos mecanismos de violência do Estado), o diretor lança mão das exatas imagens produzidas pela foto e telejornalismo sensacionalistas ocidentais, mas dirigindo-as de modo a colocar em cena tudo o que a mídia não permite ver: tanto o que há de externo no caráter produzido das imagens (com técnicos de maquiagens carregando galões de sangue e urina falsos e produzindo o que será visto) quanto o que há de interno e comum aos corpos que, revirados, ultrapassam o limite de sua visibilidade comum (pedaços de estômago, pernas decepadas, tripas).

Se os mecanismos estatais de controle de imagem se recusam terminantemente a mostrar corpos fragmentados, principalmente quando são os corpos que constituem um *nós* simbólico, para não arriscar desmanchar a íntegra

e coesa noção de humano que constitui a ontologia do corpo no ocidente, é possível afirmar que há um processo de diferenciação que determina as condições de reconhecimento do sujeito, “moldando um ser vivo em um sujeito reconhecível” (Butler, 2015, p. 19). Dentro desses padrões de normatividade, os corpos que vemos nas *Métopas do Partenon* (2015) assumem um tipo de precariedade e deformação que, apesar de absolutamente humanas (como a deformação de um processo alérgico severo ou de uma queimadura que desmancha a pele), são imagens que não circulam em mecanismos oficiais – mesmo os mais sensacionalistas.

Isso porque essas imagens “difíceis de suportar, obscenas em sua exatidão inconsciente” (Castellucci, Romeo 2015)¹⁸, e que indicam que a precariedade é algo comum ao humano, precisam ser maquiadas em sua crueza para que esse comum da precariedade vire mecanismo de exploração daqueles corpos que não são reconhecidos como passíveis de luto, na forma de um verniz aplicado que transforma a morte do *nós* nacionalista em um triste acidente, controlado em sua reprodução e cujos responsáveis são rapidamente identificados e exterminados; e a morte do outro desconhecido um fato inescapável, portanto de circulação mais descontrolada, de menor importância e rápido desaparecimento.

É no caminho oposto desse viés exploratório da precariedade humana que Castellucci parece operar, trazendo à cena justamente a precariedade sempre negada do corpo de um *nós* e direcionando sua iconoclastia para uma visão identitária do corpo que estabelece diferença entre os corpos que devem ser reconhecidos e corpos que não. Ao deixar o corpo dos intérpretes “forçosamente *exposto* em sua concretude, como que focado pela lente de aumento de um observador e ao mesmo tempo ‘recortado’ do *continuum* espaço-temporal como objeto artístico” (Lehmann, 2007, p. 341) evidenciando um “elemento inusitado e estranho do corpo” que é “levado à superfície” (Lehmann, 2007, p. 339-340), ou seja, tornado visível, Castellucci ultrapassa o limite de visibilidade dessas imagens, tornando-as – como afirma em sua carta – obscenas.

Não devemos pensar o obsceno como apenas aquilo que nunca é encenado

¹⁸ Ver nota 17 para original na íntegra.

(como os técnicos de efeitos especiais ou um pedaço hiper-real de estômago a saltar da barriga de um ator), mas sim como um “ataque na cena da representação, na imagem-tela” (Foster, 1996, p. 113), pois o caráter obsceno sempre interfere na cena representada, mudando completamente o nosso modo de relação com ela por deixar visível algo que até então estava velado pelo anteparo de representação. Para Hal Foster (1996, p. 122), assim como no caso de Castellucci, “alguns artistas parecem movidos por uma ambição, por um lado, de habitar um lugar de total afeto e, do outro de serem completamente drenados do afeto; de um lado, de possuir a vitalidade obscena da ferida e, do outro, de ocupar o nihilismo radical do cadáver”, criando com o corpo machucado, doente (portanto vulnerável e precário), um possível espaço no qual “o poder não pode penetrar” ao mesmo tempo em que cria um espaço de onde surge um possível novo tipo de poder que não o da lei, “porque a lei se limita aos seres vivos; não tem alcance além da vida, não pode tocar o que é excesso sobre a vida, o que é mais do que a simples vida.” (Žižek, 2014, p. 155).

Seria esse o poder de uma humanidade – ou melhor, “inumanidade” – que opera para além da noção de humano produzida pelo Estado? Quando o diretor suspende essas imagens de suas condições comuns de representação e evidencia sua construção, perdemos os mecanismos de recepção naturalizados pelas imagens de guerra (como a sempre arbitrária atribuição de culpados, o luto, o horror) e podemos – ao menos no teatro – apenas ver um comum no processo de morte, através da explicitação do interior do corpo humano, na forma de vísceras, órgãos, líquidos que se evidenciam no momento da morte. Na opção de tornar todas as mortes processos *visíveis* ao público (mesmo no homem que enfarta, vemos sua urina escorrendo) o diretor aponta para o comum não como uma noção socialmente pacificadora, mas sim como um dado de violência. Afinal, a certeza – e o medo – da morte ainda é a charada sem resposta para todos os que lá estão presentes.

Repetição

Terceira charada

Quando vou em frente, eu pego o espaço atrás de mim.
Quando me abro me tranco em mim mesmo.
Sou transparente, mas você pode me ver de longe
Apesar de concluir, sou eterna.
Eu sou infinita, embora tenha uma margem.
Quem eu sou?
A onda do mar¹⁹

(Romeo Castellucci, 2015)

Não é apenas na evidenciação do caráter produzido – e controlado – das imagens de sofrimento ocidental que opera a iconoclastia de Castellucci nessa obra. Opera também, e principalmente, na escolha de repetir seis vezes o mesmo processo: construção minuciosa da imagem; apresentação de uma morte inescapável sem motivos ou culpado aparentes; tentativa fracassada de salvamento por uma verdadeira equipe de paramédicos; apresentação de uma charada projetada na parede. Se na efemeridade cada vez maior das imagens produzidas pela mídia “as câmeras registram, o sofrimento explode, é compartilhado por muita gente e depois desaparece de vista” (Sontag, 2003, p. 21), no aparelho teatral de Castellucci seremos obrigados a ver, de novo e de novo, o mesmo sofrimento em razões ligeiramente diferentes e nunca precisas.

Na repetição assumida enquanto forma, a obra propõe poderoso reencontro com a obra do artista americano Andy Warhol (1928-1987), que já havia sido referência assumida em *Inferno* (2008), obra anterior do diretor²⁰. Nas palavras do diretor, Andy Warhol nos apresenta um inferno superficial contemporâneo, composto não de profundezas mas pela equalização do valor diferencial das imagens, ao atribuir, por exemplo, o mesmo valor para uma banana e para Mao Zedong. (Castellucci, Romeo, 2015).

¹⁹ Gehe ich vorwärts, hole ich den hinter mir liegenden Raum ein. Ich öffne mich, indem ich mich in mir verschliesse. Ich bin durchsichtig, doch sieht man mich auch von Fern. Es gibt mich ewig, obwohl ich abschliesse. Ich bin unendlich, obwohl ich einen Rand besitze. Wo bin ich? Die Meeresswelle. (Tradução nossa)

²⁰ Um estudo mais desenvolvido dessa relação pode ser vista em Marcondes 2016.

Em uma das cenas da peça em sua estreia em Avignon, cada integrante do coro subia sobre uma estrutura e se jogava de cima dela, enquanto eram projetadas na parede as fichas técnicas de algumas das obras de Warhol²¹. Mesmo que a projeção apresentasse trabalhos que não pareciam possuir ligação direta entre si, a ação executada fazia referência direta a algumas das obras das *Death Series* (1963-1967), como *Suicide (silver jumping man)*, *A woman's suicide*, *Suicide (purple jumping man)* e *Suicide (fallen body)*, todas de 1963, nas quais vemos corpos no meio de sua queda, sem jamais ver o momento final de sua morte. Essa série de obras foi iniciada em 1962 por sugestão do curador do *Metropolitan Museum* Henry Geldzahler, que “queria que Warhol deixasse de lado a celebração do consumo e tratasse de algo mais sério e profundo” (Danto, 2012, p. 68). Com essa sugestão, o artista passou anos realizando pinturas em serigrafia a partir de diversas imagens de morte que circulavam nos jornais do período, mas mantendo seu dúbio comentário sobre o consumo e a mercadoria ao transformar os tabloides de jornais em repetidas imagens inseridas, como que por acidente, na cor, no glamour e na seriação hollywoodiana.

Em *As Métopas do Partenon* a relação se evidencia, ao colocar sequencialmente representações obscenas da morte deslocadas de seu contexto, mas em condição de espetacularização, como algo que devesse ser visto pelos outros tal qual um objeto artístico ou uma performance.

Porém, apesar da peça que analisamos apresentar algumas imagens muito próximas daquelas construídas por Warhol e da óbvia aproximação temática, nosso interesse nas *Death Series* se deve à repetição como procedimento de esvaziamento de significação para posterior abertura do conteúdo implícito das imagens. Claro, Warhol falava de um momento em que ainda era recente e assustadora a relação de entretenimento televisivo a partir das imagens produzidas em guerra (Susan Sontag lembra que é apenas na Guerra Civil Espanhola [1936-1939] que um corpo de fotógrafos passa a acompanhar os eventos bélicos, e somente na Guerra do Vietnã eles são testemunhados diariamente pela TV). Isso

²¹ São elas: Banana, 1966; Marilyn Monroe, 1967; Hammer and Sickie, 1977; Empire, 1963; Kiss, 1963, 1964; Vinyl, 1968; Knives, 1981;

torna a resposta de Warhol a esse fluxo de imagens e a inescapável condição de mercadoria delas muito mais agressiva que a operada por Castellucci, portanto não sugiro que ambos os artistas operam pelo mesmo procedimento ou chegam nos mesmos resultados. Mas, na leitura que Hal Foster (2014) faz das *Death Series*, um ponto merece ser ressaltado: para o autor, a repetição em Warhol não é reprodução ou simulação²², mas opera por uma terceira via: é um “realismo traumático”.

Foster aponta uma dupla violência das imagens warholianas, que não apenas protegem o sujeito de um encontro – necessariamente faltoso – com o Real mas ao mesmo tempo apontam para esse Real, criando um tipo de ruptura no sujeito²³. Para Foster (2014, p. 127), a repetição é o procedimento essencial para essa operação, por ser “tanto um escoamento do significado como uma defesa do afeto”, fazendo com que o público reconheça muito bem o que se vê e, com isso, permita-se não ser impactado pela violência contida naquela imagem.

Warhol trabalha isso a partir da técnica serigráfica, processo que força a repetição à inexatidão, mínimas diferenças de encaixe, pressão de tinta e manchas que servem como “equivalente visual de nossos encontros faltosos com o real, do mesmo modo que a imagem fora de registro ou uma lavada na cor” (Foster, 2014, p. 129). Em uma célebre frase, o artista afirma que quando se vê uma imagem horrenda muitas e muitas vezes, ela acaba por não produzir nenhum efeito (Warhol apud Foster, 2014, p. 127). Ora, sem dúvida produz, mas com certeza um de ordem muito diferente daquele mediado pelos enquadramentos que controlam como a imagem chega até nós. Borrada, falhada e imprecisa, a imagem revela sua condição de construção. Ou seja, o anteparo de reprodução que a controla (o que Foster nomeia enquanto convenções da arte, esquema de representação ou códigos da cultura visual) se rompe, fazendo com que o que está sendo representado nos

²² Simulação e reprodução são as principais leituras realizadas da obra de Warhol, desenvolvidas por teóricos como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard (para quem a imagem pop se desvincularia de associações profundas de significado) e Thomas Crow ou Artur Danto (que vinculam sua produção à temas externos, como o mundo fashion, gay, das celebridades, etc.).

²³ Warhol parecia detectar sua impossibilidade de atingir o Real ao afirmar: “sempre desconfiei que estava assistindo televisão em vez de viver a vida.” (Warhol, 2008, p. 107).

olhe de volta²⁴. Talvez por isso Castellucci nos apresente corpos forçosamente revirados, desmembrados, através de objetos produzidos por equipes de efeitos especiais que, mesmo anteriormente apresentados enquanto falsos, colocam-se em relação à visão do público, aglutinados ao corpo dos atores. Assim, os sujeitos do público são obliterados pelo olhar que, na verdade, não é apenas dos intérpretes que imploram por ajuda, mas também o olhar de estômagos revirados, pernas decepadas, líquidos que escorrem, das imagens de partes internas do corpo que, expostas, silenciosamente os encaram.

Se o procedimento serigráfico possibilitava a Warhol a “exposição” de um universo mercadológico serial “por meio do seu próprio exemplo excessivo” (Foster, 2014, p. 126), Castellucci lança mão de aparatos teatrais para expor outro problema, também da ordem da representação: em um momento em que a noção de real ressurgiu como novo paradigma da relação tensa entre performatividade e teatralidade, reivindicando um possível afastamento da representação a partir de diferentes tensões entre o real e o ficcional (lançando mão de procedimentos da *performance art*, de práticas de documentário, práticas extra-cena, etc.) que buscariam, ao irromper o real no teatro, gestos da ordem do acontecimento e não da representação (ver: Fernandes 2013), Castellucci realiza um gesto contrário, forçando o teatro em qualquer possibilidade imaginada de real e nos lembrando que aquilo que chamamos de realidade é também sempre parte de um jogo de representação.

Não é a toa que parece haver, no processo de abertura dos corpos, uma perversão no jogo entre realidade e ficção: o que começa com um grave machucado no rosto de uma atriz passa a certa altura da peça para a imagem mais obscena de corpo (e que requer mais preparação), na forma de um abdome aberto com os órgãos segurados pelo ator que tenta recolocá-los em seu ventre. Nesse momento, parece que não será possível ir além e criar algo mais obsceno que essa imagem. Porém, no último sofrimento representado, uma atriz que *realmente* não possui uma perna entra de muletas para representar uma jovem punk que acabou de ter a perna decepada em algum tipo de acidente. Ao se

²⁴ Essa visão é informada pelos diagramas de olhar laciano (ver Foster, 2014, p. 34).

colocar no chão, recebe dos técnicos uma perna decepada cenográfica, que é disposta próxima ao seu corpo, junto de sangue cenográfico e o outro pé de seu tênis *all star*. Mesmo a ilusão de realidade do corpo é colocada *a serviço da* ficção, fazendo com que a informação que recebemos de que a atriz não possui uma perna seja obliterada pelo horror da imagem que será produzida.

O jogo com o real aparente que permeia a peça assume sua perversão não apenas na relação entre os corpos dos intérpretes e as próteses e extensões evidenciadas, mas também no gesto de colocar uma ambulância repetidas vezes para realizar - na ordem de um acontecimento performativo e único - um processo de resgate (pois, lembremos, as equipes, procedimentos e equipamentos são únicos para cada caso) sempre fracassado e que lida com algo cada vez mais impossível de se reparar.

Ao tratar o real não como paradigma moral, mas como dado necessariamente faltoso e precário a ser completado pelo jogo de representação, o diretor reafirma nessa peça o poder da representação e da imagem (“o teatro é um dispositivo contra a realidade”, afirma²⁵), absorvendo gradativamente dentro dela tudo que não faz parte da cena representada: os intérpretes entrando e saindo de cena; os contrarregas que apresentam a montagem; os efeitos especiais sendo carregados; o público que forma um círculo ao redor de quem atua e passa a fazer parte da cena representada – performando a massa de pessoas que se forma em torno de uma pessoa que desmaia ou sofre um acidente para apenas ver, sem necessariamente prestar socorro. Por fim, a ambulância com paramédicos que “performam” um determinado tipo de procedimento específico àquela representação específica aponta inicialmente para um real que ampararia a obscenidade da imagem, literalmente “a salvando”. Mas como Claudia Castellucci afirma: “conhecemos o real, ele nos decepcionou desde que tínhamos quatro anos de idade.” (Castellucci, Claudia, 2003, p. 15).

²⁵ BoCA | O teatro como dispositivo contra realidade, segundo Romeo Castellucci Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=86Rd4GqLf6w>. Acesso em: 24 jun. 2017.

A tragédia para Castellucci

Quarta charada

a natureza, que governa tudo de maneira justa,
 nos fez, gêmeos de uma mãe solteira, simetricamente arranjados
 Eu estou separado do meu irmão gêmeo
 por uma fronteira na forma de uma pequena colina,
 nós nunca nos vimos
 Quem eu sou?
 O olho²⁶

(Romeo Castellucci, 2015)

Romeo Castellucci sempre foi um diretor interessado em se apropriar do princípio trágico, através de montagens como *Oresteia (uma comédia orgânica)* (1995) ou *Tragédia Endogonídia* (2002-2004), sem nunca se ater às dramaturgias originais dos textos clássicos. Na peça que analisamos, apesar de não se basear em nenhuma tragédia grega, o diretor apresenta não apenas uma situação de morte e sofrimento tornada pública, mas que é marcada por uma posição irreversível, por uma quebra de lei. Para discutirmos como essas repetidas imagens de morte se relacionam à tragédia para o autor, busquemos em suas próprias palavras como ele entende o termo:

A tragédia é a exibição do cadáver do herói. O cadáver do herói é exibido para a cidade e para o cidadão. “Olhem, esse é o cadáver”. Para a cidade, esse momento é crucial. O cadáver quebra as regras, quebra a lei. Porém, isso não constitui uma transgressão de fora. A transgressão nasce do coração da lei. (La transgression sort du milieu de la loi). *É a lei que está quebrando a lei, pelos meios da lei. E o cadáver é o ponto final da lei.* (Castellucci, Romeo apud Hillaert; Crombez, 2005, p. 5)²⁷.

Ao apresentar a ideia de que a lei produz sua própria transgressão, Castellucci

²⁶ Die Natur, die alles auf gerechte weise regelt, hat uns, zwillinge einer einzigen Mutter, symmetrisch angeordnet. Ich bin von meinen zwilling durch eine Grenze in Form eines kelinen Hügels getrennt. Wir haben uns gegensettig noch nie gesehen. Wo bin ich? Das Auge. (Tradução nossa)

²⁷ Tragedy is the exhibition of the hero's corpse. The hero's corpse is exhibited to the city and to the citizen. 'Look, this is the corpse.' For the city, this moment is critical. The corpse breaks the rules, it breaks the law. However, this does not constitute a transgression from the outside. The transgression rises from the heart of the law. (La transgression sort du milieu de la loi.) It is the law that is breaking the law, by means of the law. And the corpse is the final point of the law. (Tradução e grifos nossos)

sugere que, apesar de alterada, os “meios da lei” serão mantidos, em um movimento cíclico. Tal circularidade é bastante semelhante à leitura benjaminiana de tragédia em *A origem do drama barroco alemão* (1984), no qual ela é contraposta ao drama barroco. O *sacrifício trágico* – momento de expiação da culpa do herói e de sua exibição para a *pólis* – é definido como ponto central de mudança dos direitos de um povo, e ocorre apenas nas seguintes condições: a emancipação do direito antigo só pode se dar caso ele seja novamente venerado; a libertação das sentenças de morte exige como prêmio a própria morte; a morte do herói²⁸ opera como “precursor de uma humanidade futura”, liberando o povo dos deuses antigos ao mesmo tempo em que é sacrifício para um novo deus ainda desconhecido (ver: Szondi, 2004, p.77-78). Conclui Benjamin, de forma análoga a Castellucci:

A poesia trágica se baseia na ideia de sacrifício. Mas no que diz respeito à sua vítima – o herói – o sacrifício trágico é diferente de qualquer outro, *sendo ao mesmo tempo um primeiro e um último sacrifício*. Último no sentido de oferecer sacrifício aos deuses que estão preservando um direito antigo; primeiro no sentido da ação representativa em que se anunciam novos conteúdos da vida do povo. (Benjamin apud Szondi, 2004, p. 78, grifo nosso).

Portanto, para Benjamin, a morte do herói²⁹ não apenas purifica ou expurga, mas também lança a comunidade em um novo tempo regido por outro deus (ou lei) sacrificial, evidenciando um caráter reacionário na relação de causas e consequências da dramaturgia trágica. Alguma lei será mantida para o novo *nós* que se configura após a tragédia, em uma trágica unidade de salvação e

²⁸ Deve-se notar também uma subversão que Castellucci faz da leitura Benjaminiana. De acordo com o filósofo, a estrutura social da tragédia necessita de um herói nobre que simbolize não apenas a morte, mas horror diante dela, marcado por sua posição social e pública. Na peça, o diretor subverte essa necessidade social colocando em cena a morte de sujeitos comuns e desconhecidos.

²⁹ Esse sentido encontra reforço na reconsideração do agon (ἄγων) como elemento central na tragédia grega, sobre o qual Benjamin dirá: “Um dos primeiros exemplos é a substituição do sacrifício humano pela fuga da vítima, que escapa da faca ritual, corre em torno do altar, e finalmente o toca [...]. Essa profecia agonal distingue-se de todas as obras épico-didáticas. [...] É preciso mostrar, em primeiro lugar, que os espetáculos áticos transcorriam sob a forma de uma competição. Não somente os poetas, mas também os protagonistas e os choreas entravam em concorrência. Mas a justificação interna está na angústia muda que cada representação trágica comunica aos espectadores, e se revela nos personagens. No espetáculo, reina a concorrência silenciosa do agon” (Benjamin, 1984, p. 129-130) Seria, portanto, a competição elemento central da tragédia, num conflito silencioso dado entre homens e deuses (a concorrência silenciosa do agon), colocando em cheque o direito legitimador do Olimpo.

aniquilamento que expia a culpa do herói, mas reinsere a comunidade em um novo ciclo de submissão à lei dos deuses³⁰.

Na forma de uma circularidade esclarecedora, que reconduz a sociedade a um novo estado, a violência que incide sobre os corpos na tragédia poderia ser definida também a partir da ideia de *violência mítica*, cunhada por Walter Benjamin em 1921 em seu texto *Crítica da violência, crítica do poder*³¹. Ao notar que toda violência é mediada por meios e fins, o filósofo estabelece a crítica central de que “toda violência como meio é ou instauradora ou mantenedora do direito” (Benjamin, 2011, p. 136), em uma circularidade de agência que nada faz além de manter a força da lei sobre a vida dos homens pela via da constante substituição.

Benjamin sugere que “talvez se devesse levar em conta a possibilidade surpreendente de que o interesse do direito em monopolizar a violência com relação aos indivíduos não se explicaria pela intenção de garantir os fins de direito mas, isso sim, pela intenção de garantir o próprio direito” (Benjamin, 2011, p. 127). O

³⁰ Essa circularidade de criação e destruição fica clara, por exemplo, no *Édipo Rei* de Sófocles, desde o vínculo entre hereditariedade e morte - uma vez que a única possibilidade do rei Laio dar continuidade a sua descendência seria gerar um herdeiro que o assassinaria - até a descoberta final do rei Édipo de que o assassino que ele procurava para a morte de Laio e para a peste que assolava Tebas era ele mesmo. Como a lei que se volta contra si mesma, Édipo “não é destruidor e também salvador, mas é destruidor justamente como salvador: pois a peste é a punição dos deuses pela recompensa que ele recebeu por seu feito salvador, ou seja, pela união incestuosa com a rainha Jocasta” (Szondi, 2004, p. 93). Toda a obra encaminha para revelar a inescapabilidade do destino, uma vez que a culpa se instaura no corpo, fazendo com que as tentativas de salvação (como as consultas a Tirésias, ao mensageiro e ao pastor) apenas aproximem cada vez mais de seu aniquilamento.

³¹ No texto de Benjamin, o ponto de partida e critério de sua crítica é a circunscrição da violência dentro de um sistema de meios e fins, independente de seu aparecimento dentro dele ser criticado posteriormente como justo ou injusto. Para justificar a inescapabilidade dessa circunscrição, o autor situa a violência dentro de dois fundamentos distintos do direito: o direito natural e o direito positivo. No caso do direito natural - ideia essencialista e fundamentalista dos direitos humanos - o entendimento da violência como dado da natureza humana a tornaria possível tendo em vista os fins justos, ou seja, a tomada de uma ação violenta seria passível de justificativa caso seu fim mirasse o reestabelecimento de direitos naturais do homem (como o autor exemplifica ao citar o terrorismo na Revolução Francesa). Já no caso do direito positivo, a justificativa da violência estaria dada a partir de seu vínculo a uma determinada configuração histórica, tornando-a um meio justo ao entendê-la como “produto do devir histórico” e exigindo de “qualquer violência um atestado de identidade quanto a sua origem histórica” (Benjamin, 2011, p. 125). Mesmo que haja nesse segundo caso a possibilidade de situar historicamente a violência e, portanto, fundamentar a hipótese que Benjamin investiga em seu texto, em ambos os casos - direito natural e direito positivo - o autor aponta um caráter cíclico que situa a violência ora como meio de fins justos ora pela própria justificação dos meios: “Se o direito natural pode julgar cada direito existente apenas por meio da crítica aos seus fins, o direito positivo, por sua vez, pode avaliar qualquer direito nascente apenas pela crítica aos seus meios. [...] O direito natural almeja ‘justificar’ os meios pela justiça dos fins, o direito positivo ‘garantir’ a justiça dos fins pela ‘justificação’ dos meios. A antinomia se mostraria insolúvel se o pressuposto dogmático comum fosse falso; se, por um lado, meios justificados e, por outro, fins justos, se encontrassem num conflito inconciliável. Mas nenhuma luz poderia ser vislumbrada, a esse respeito, enquanto não se sair desse círculo e não se estabelecer critérios mutuamente independentes tanto para fins justos como para meios justificados. (Benjamin, 2011, p. 124).

que evidencia que toda força de violência necessária para a criação do direito teria que, em algum momento, voltar-se contra si própria, depondo-se e, portanto, sendo reprimida por sua própria força.

Essa violência, adjetivada por Benjamin como *mítica*³², não é de ordem apenas punitiva, mas também instauradora de direitos, fazendo com o que o fim dos corpos humanos no mito seja um sacrifício que coincide com uma nova configuração de direito instituído, enquadrando a exposição do corpo sacrificado como início de uma nova (de)formação social. Portanto o poder da lei mítica, mesmo reconfigurado, nunca cessará de operar sua violência³³ ao instaurar direito sempre de forma “ameaçadora” e “sangrenta” (Benjamin, 2011, p. 150-152), através de um regime de culpa e expiação sobre os corpos o que leva o autor a concluir que:

Longe de inaugurar uma esfera mais pura, a manifestação mítica da violência imediata mostra-se, em seu núcleo mais profundo, idêntica a toda violência do direito, e transforma a suspeita quanto ao caráter problemático dessa violência em certeza quanto ao caráter pernicioso de sua função histórica, tornando tarefa a sua abolição. (Benjamin, 2011, p. 150).

Há, portanto, um nexos entre a forma circular da lei e a exibição do corpo sacrificado do herói trágico, o qual é quebrado em *As Métopas do Partenon*, pois a exibição do corpo nessa obra, longe de estar amparada por algum esquema reconhecível de estrutura trágica, torna a morte pura exibição. Talvez por isso Romeo Castellucci (2015, trad. nossa) afirme, ao ser entrevistado sobre esse trabalho: “não há catarse e isso, até onde eu entendo, é onde mora a beleza da coisa”. Realmente, o público é colocado em situação de constante suspensão de

³² Mesmo cifrado, o uso do termo mítico por Benjamin em seu texto - assim como a aplicação do mito de Níobe para demonstrar o caráter circular da violência mítica - nos permitem reconhecer a relação entre culpa e destino que torna todas as vidas humanas ao mesmo tempo destinadas (obrigadas a) e vinculadas (ligadas a) a viver sob seu signo (ver: Bier 2013), demonstrando que cada ser vivente já está, desde seu nascimento, vinculado ao direito por uma culpa originária que também destina seu corpo à circularidade da violência.

³³ Em outras palavras, elas [as populações expostas à violência arbitrária do Estado] recorrem ao Estado em busca de proteção, mas o Estado é precisamente aquilo do que elas precisam ser protegidas. Estar protegida da violência do Estado-Nação é estar exposto à violência exercida pelo Estado-Nação; assim depender do Estado-Nação para a proteção contra a violência significa precisamente trocar uma violência potencial por outra. (Butler, 2015, p. 47).

qualquer compreensão do início ao fim da obra, em um mecanismo de repetição que não leva a nenhum tipo de identificação progressiva ou enquadramento discursivo. Mas na mesma entrevista, a negação da catarse enquanto processo de reconhecimento e purificação é logo contrastada por outra noção de catarse, porém de origem benjaminiana:

Existem dúzias de teorias sobre catarse: a primeira, original (se pudermos falar disso) é a mais contestada: a aristotélica. Na verdade ninguém sabe a que ela se refere. Eu acho que entre as teorias mais interessantes está a de Walter Benjamin que sustentava que a catarse é uma descarga de energia nervosa, mas na qual, na verdade, não há liberação. [...] Isso é catarse: a liberação de um peso em uma forma histérica. Não se pode ter salvação na tragédia porque ela é uma experiência do abismo. Ao mesmo tempo isso corresponde com o prazer da dor. É a dor que é a protagonista da história da arte ocidental, da tragédia até hoje. Esse é um prazer obscuro: todo o teatro é baseado em um certo pessimismo antropológico. (Castellucci, Romeo 2015)³⁴.

Romeo Castellucci (2007, p. 182) parece buscar essa catarse sem salvação no passado, em uma tradição de teatro “pré-trágico” que foi “removida”, “esquecida”, “cancelada” por estar demasiadamente ligada “à matéria e ao terror da matéria”. O encontro com essa tradição lança o diretor e seus colaboradores em um projeto que busca sair da esfera linguística e dar vazão às reações que fogem de controle e ao encontro com o desconhecido³⁵, levando comentadores a afirmarem que seus

³⁴ There are dozens of theories about catharsis: the first, original one (if we can say this) is the most challenged one: that of Aristotle. In fact no one knows precisely what it refers to. I think that among the most interesting theories is that of Walter Benjamin who held that catharsis is a discharge of nervous energy, but where, in fact, there is no liberation. Benjamin spoke of the non-liquid, of what is left unresolved, and this non-resolution is freed in a discharge of nervous energy that can be identified with the laughter found in the fourth part of the tetralogies: satirical drama. This is catharsis: the liberation from a weight in a hysterical form. There can be no salvation in tragedy because it is an experience of the abyss. At the same time this corresponds to the pleasure of pain. It is pain that is the protagonist of Western art history, from tragedy until today. This is an obscure pleasure: all theatre is based on a certain anthropological pessimism. (Tradução nossa)

³⁵ Podemos citar como um dos casos mais radicais dessa busca *Tragédia Endogonidia*, série de obras na qual um bode real e vivo era o “dramaturgo” das onze peças que o diretor realizou a partir da tragédia Ática, colocando-o sobre três tapetes brancos grafados com as sequências de proteínas que definiam sua composição genética. O seu livre passeio do bode por esse espaço determinou uma sequência de letras que constituiu a linguagem do espetáculo, impronunciável aos humanos (a não ser na forma de grunhidos) submetendo a condução da obra e o trabalho dos atores à força de um velho e ainda vivo poeta, cuja linguagem nos é secreta. Assim como Benjamin busca um distanciamento da noção aristotélica de tragédia, o professor e crítico Luis Fernando Ramos aponta semelhante busca nessa obra: “[...] Castellucci aqui subverte a própria tradição ocidental do mythos, entregando a condução do mesmo a um animal, no sentido de buscar um momento pré-trágico, anterior portanto à própria teorização aristotélica sobre a tragédia. Nesse plano, que poderia também ser reconhecido como da pré-linguagem, a questão dos limites

“esforços para alcançar o trágico” operam sobre uma “reflexão central no olhar e na carne do corpo”, apresentando imagens de absoluta precariedade que nossa “cultura’ física e social mal ou já não pode tolerar.” (Lehmann, 2016, p. 430-432).

Pelo caráter suspenso, sem concessão e distante da reconciliação da catarse que lança o povo a um novo destino, as imagens produzidas a cada quadro representado de sofrimento são imagens *depositoras*. São imagens sem futuro, imagens passíveis de desistência (como se pode de fato fazer, ao escolher sair do círculo de observação formado pelo público), imagens de figuras abandonadas por seu público, pelos deuses e pelo próprio mecanismo teatral que as ronda. Poderíamos arriscar a sugestão de que são imagens que partem de questões da tragédia mas apontam para um anti-trágico.

São imagens que apenas se direcionam à destruição, ao fim iminente de todas as coisas, e que portanto estão opostas ao regime de imagem *mantenedor* no qual circulam as imagens de guerra, cujos propósitos, enquadramentos, focos e escalas são claros. Apesar da peça não tematizar a violência, o caráter destrutivo ronda cada cena e se insufla a cada repetição. Isso pois, assim como propôs Benjamin, cada nova imagem só vem para esvaziar, cada vez mais, suprimindo sua “necessidade de ar puro e espaço livre” que é “maior do que qualquer ódio” (2004, p. 236). Não há a violência absurda ou paradoxal da tragédia ou de *certas* imagens de guerra, pois não há contexto narrativo que permita identificá-la como tal. Pelo contrário, o “caráter destrutivo não está nada interessado em ser compreendido. Considera todos os esforços nesse sentido como superficiais”, além de ter “poucas necessidades, e muito menos a de saber o que ocupará o lugar da coisa destruída.” (Benjamin, 2004, p. 236).

As situações de morte propostas na peça, sem causa ou explicação, remetem-nos também ao que Walter Benjamin nomeou por *violência divina*³⁶.

da ação representável segundo Aristóteles, definidos pelos possíveis do mundo, imagináveis e concebíveis ao ponto de serem cognoscíveis, é completamente subvertida, pois o que se terá pelas mãos desse poeta será necessariamente impronunciável, ou irreconhecível aos seus interlocutores.” (Ramos, 2015, p. 183).

³⁶ Exemplificada no original de Benjamin através de algumas imagens textuais como “guerra verdadeira”, “juízo de Deus”, “educação, que em sua forma plena está fora da alçada do direito” e na forma da “conversa”, o ponto central do texto parece ser a violência divina na forma da greve proletária “sob certas condições” (Benjamin, 2011, p. 141) que apenas permitiriam um retorno ao trabalho em uma situação completamente

Pura, imediata e contrária à violência mítica, ela operaria pela via da deposição total (*Entsetzung*) dos sistemas de direitos, como uma intervenção selvagem *sem causa* que atropelaria todos os modos de substituição da lei estatal. Também sem razão ou causa aparente, sua deposição seria sempre sem propósito, ou como explica Slavoj Žižek (2014, p 156), “simplesmente o signo da injustiça do mundo, de um mundo eticamente ‘desarticulado’”. Os dois termos, criados por Benjamin dentro de um intervalo de dez anos, possuem como caráter comum a deposição total:

Se a violência mítica é instauradora do direito, a violência divina é aniquiladora do direito; se a primeira estabelece fronteiras, a segunda aniquila sem limites; se a violência mítica traz, simultaneamente, culpa e expiação, a violência divina expia a culpa, se a primeira é ameaçadora, a segunda golpeia; se a primeira é sangrenta, a divina é letal de maneira não sangrenta. (Benjamin, 2011, p. 150).

O caráter destrutivo não tem ideais. Tem poucas necessidades, e muito menos a de saber o que ocupará o lugar da coisa destruída. Primeiro, pelo menos por alguns instantes, o espaço vazio, o lugar onde a coisa esteve, onde a vítima viveu. Haverá sempre alguém que precise dele sem o ocupar. [...] O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas por isso mesmo vê caminhos por toda a parte, mesmo quando outros esbarram com muros e montanhas. Como, porém, vê por toda a parte um caminho, tem de estar sempre a remover coisas do caminho. (Benjamin, 2004, p. 236).

Se as imagens de Benjamin são apenas textuais, a peça de Castellucci nos permite ensaiar a aproximação corpórea dessa força de pura destruição e desarticulação do mundo. Nessa peça, o caráter destrutivo abre espaço através do desgaste da repetição das cenas, mas também pelo desenquadramento das imagens de guerra (inserindo o que nelas não deve ser visto), obrigando o público a reconhecer o ‘nós’ que toda comunidade forma instantânea ao redor de sua própria imagem, apenas para segundos depois, destruí-la com a maior verossimilhança possível, sendo “letal de maneira não sangrenta”. (Benjamin, 2011, p. 150).

Mas principalmente, a destruição abre espaço pela escolha literal e sarcástica de colocar, como um epílogo, a entrada de um grande carro elétrico de limpeza

diferente de trabalho, que deporia por completo uma forma vigente da lei.

de chão que limpa calmamente cada poça de sangue e líquidos corporais falsos gerados por cada morte representada ao longo da peça, deixando intocado apenas o tênis da última atriz. Zombando da única abertura de espaço com propósito na peça (a realizada pela ambulância que perfura o público para salvar os atores), é como se a limpeza final do espaço preparasse ao mesmo tempo espaço para a continuidade dessa destruição e para algo novo, sem forma e talvez, sem humano.

Visão

Quinta charada

Eu não tenho corpo, mas você pode me ver
Coloque-me em um balde e será mais fácil para mim
todas as coisas passam por mim
mesmo aqueles que são cem vezes maiores que eu.
Eu sou a origem do movimento,
e mesmo que eu não participe de nenhum movimento,
eu sou sempre o começo do fim.
Quem eu sou?
O buraco³⁷

(Romeo Castellucci, 2015)

Romeo Castellucci (assim como Warhol, a seu modo) nos força a uma difícil tarefa: *perceber o que se esconde na banalidade das imagens*. Mas para que isso seja possível, é preciso com certeza uma suspensão no modo como vemos e significamos o que foi visto, tendo que aceitar “ver sem saber” (Didi-Huberman, 2013, p. 186, grifo do autor) ao invés de “saber sem ver”, recusando a unidade de síntese e evidência da razão, mas podendo também recusar o enquadramento prévio das imagens em dado sistema simbólico. Ao “ver sem saber” estaríamos entregues a uma “abertura desconfortável” dada a aproximação entre o “objeto do ver” e “uma ponta de real” (Didi-Huberman, 2013, p. 186, grifo do autor) evidenciando na própria impossibilidade de se apreender o que está sendo visto os limites do nosso domínio e controle.

³⁷ Ich habe keine Körper, aber du kannst mich sehen. Tu mich in einen Eimer und er wird durch mich leichter, durch mich gehen alle Dinge hindurch, auch diejenigen, die Hundertmal grosser sind als ich. Ich bin der Ursprung der Bewegung auch wenn ich an keener Bewegung teilnehme. Ich bin immer der Anfang vom Ende. Wo bin Inch? Das Loch. (Tradução nossa)

Esse real não diz respeito à realidade da presença cênica de uma ambulância ou de uma perna que falta ao corpo da atriz, mas sim a um constante atrito entre uma imagem e sua incorporação (ver: Sack, 2015, p. 148), especialmente claro no que tange à morte, que é um forte dado de uma realidade que virá justamente por operar entre uma imagem muito próxima (sabemos, percebemos, sentimos e vemos que pessoas morrem ao nosso redor a todo instante) e uma realidade inalcançável (ninguém sabe o que é passar pela experiência dessa imagem). É como se o problema para o diretor estivesse justamente no fato de que o clichê de cada tipo imaginável de morte em algum momento cola, colou ou colará com o sofrimento real, insuportável e irrepresentável de um corpo que morre (como foi evidenciado no caso das apresentações em Paris). De forma semelhante, os comentaristas de Andy Warhol citam como suas séries da morte aproximam o “paradoxo” de ver a morte como um ato “singular” - que só acontecerá uma vez na vida - e seu caráter múltiplo e repetitivo “cuja imagens circulam entre íntimos e estranhos.” (Phelan, 2006, p. 214).

O movimento da imagem em Castellucci é duplo: assume a ação da visão como uma experiência de *desfamiliarização*, na qual o mundo se torna estranho e sem sentido, mas a produz a partir dos clichês que fazem parte da banalidade da vida. O corpo dos atores e atrizes serve não apenas para apresentar esses clichês (a criança que joga basquete em *Inferno*, o filho que cuida do pai doente em *Sobre o conceito da face do filho de Deus*, a pessoa que morre em *As Métopas do Partenon*), mas para exagerá-los a ponto de evidenciar a falta de sentido escondida sob eles. Quando o diretor se refere à disposição dos líquidos que remetem ao sangue e líquidos corporais diversos no fim da peça como um *action painting*³⁸ (fazendo referência às pinturas do americano Jackson Pollock e do grupo japonês Gutai) podemos pensar nos corpos dos intérpretes como corpos-carimbos, clichês de um movimento que, a cada repetição, suja mais o espaço, borra o chão, imprime marcas de seu sofrimento representado. São corpos que trabalham intensamente tendo em vista seu próprio desaparecimento e a

³⁸ Em entrevista publicada no programa de sala da retrospectiva do artista no Festival de Outono em Paris. Disponível em: https://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Portrait_Castellucci1.pdf Acesso em: 25 jul. 2018.

expulsão de seus gestos em algo que sobrar para além deles, em superfícies manchadas que são índices da habitação de um corpo.

A experiência dessas imagens *depositoras*, das quais não se sabe como ou o quê compreender, também diz respeito à tragédia, especificamente ao horror material do pré-trágico citado por Castellucci. Há um dado na tragédia – possível resquício desse horror buscado pelo diretor – pouco comentado e apenas recentemente reconsiderado pelo teórico Hans Thies-Lehmann: a tão discutida crise da compreensão das obras cênicas, que parece ser um fenômeno de abertura próprio ao teatro moderno ou contemporâneo, é na verdade um fator essencial da experiência trágica, que para Lehmann (2016, p. 10, grifo e tradução do autor) “não é uma simples questão de reflexão, é também uma pausa na reflexão”, essa experiência “é sensível, ‘cega’ (por assim dizer), e carregada de afeto de uma só vez; caso contrário, ela equivale a absolutamente nada”. O uso do termo cegueira, com as aspas assumidas, parece indicar também a possibilidade de ver sem saber essencial para a obra.

Isso fica especialmente claro nas charadas: colocam-se como um paratexto sobre a situação do resgate, como se os paramédicos também estivessem a resolvê-la. Elas não surgem apenas para que o espectador a desvende, mas para indicar que sua resposta chega tarde demais (depois da ambulância ir embora e deixar o corpo morto). Dessa forma, a peça nos convida não tanto a responder uma charada, mas a perceber o momento em que ainda não se tem a resposta dela, o instante em que há um impasse entre a vida e a morte. Como Jean-Louis Perrier (2019, trad. nossa) coloca, o diretor opta nessa peça pelos “delicados momentos em que a vida se diminui e talvez se apague”³⁹. Momentos de incompreensão e falta de resposta que, para Lehmann, são determinantes para a experiência teatral:

No entanto, se concebemos o teatro como uma aprendizagem da não-compreensão, simultaneamente se desvenda esta leitura da teoria da catarse: O horror, phobos, é a percepção arrepiante e o choque da experiência da não-compreensão dos poderes chamados divinos. No triângulo trágico herói-deuses-espectadores, o phobos se refere ao eixo

³⁹ [...] those delicate moments where life ebbs away and is perhaps snuffed out. (Tradução nossa)

herói e deuses. Eleos, compaixão, se refere ao eixo herói e espectadores. O teatro lhes oferece a visão daqueles que experimentam o horror; eleos surge da identificação com o sujeito sofredor. Dessa forma, os dois afetos phobos e eleos realmente são aqueles que cobrem as dimensões do teatro trágico. Não é só a partir da pós-modernidade que o teatro é um lugar de uma arte onde se aprende sobre a não-compreensão. Apreende-se precisamente assim que somente uma forma de percepção se mostra à altura dessa experiência que não evite o esforço de exercitar-se na arte da não-compreensão. (Lehmann, 2008, p. 148-149).

Castellucci realiza um duplo movimento: olha para trás ao buscar em um teatro pré-trágico (portanto vinculado a ele) uma dimensão poderosa e obliterada da experiência trágica, vinculada a uma suspensão da significação; lança-se para frente, empurrando a imagem da morte ao extremo de sua abertura e transbordando-a de seu quadro usual, levando-nos rumo a um *nós* que perceba a indissociabilidade entre experiência individual e inexprimível da morte e a morte do outro, que por ser sempre imagem é passível de enquadramento, violação e mediação do estado. Esse movimento duplo escancara a fragilidade e falsa segurança da imagem que formamos de nós mesmos – mesmo no momento da morte – abrindo os corpos ao máximo em sua imaginada estrutura e evidenciando seu caráter igualmente precário.

Com isso, ao vermos um de nós a morrer, podemos ultrapassar o luto e nos aproximarmos também do nojo do sangue, da viscosidade repulsiva do estômago, da dúvida da morte, da incompreensão do grunhido, do desinteresse pela salvação, do entretenimento da reprodução fotográfica. E talvez esse seja um dos primeiros passos para que possamos pensar em outro modo de vida que reconheça, a partir do que há para além da imagem, um comum na precariedade dos corpos, impossível de ser salvo por qualquer tipo de ambulância.

Sexta charada

Eu nunca cheguei a ser e estou sempre em devir.
Ninguém jamais me viu e nem jamais verá.
E ainda assim eu dou a todos
a confiança para viver e respirar neste globo terrestre.
Quem eu sou?
O futuro.⁴⁰

⁴⁰ “Ich bin nie gewesen und stets im Werden begriffen. Niemand hat mich je gesehen oder wird es je. Und

Referências

BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. In: BENJAMIN, Walter. *Imagens do pensamento*. Assírio & Alvim: São Paulo. 2004.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Editora 34: São Paulo, 2011.

BIER, Felipe. “Violência mítica/violência divina em Walter Benjamin”. In: *Ideias - Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP*. V. 4 n.2, 2013.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. 1999.

CASTELLUCCI, Romeo. A conversation between Romeo Castellucci and Mara Sartore on “The Metopes of the Parthenon”, 2015. Disponível em: <http://myartguides.com/posts/interviews/a-conversation-between-romeo-castellucci-and-mara-sartore-on-the-metopes-of-the-parthenon/> Acesso em: 24 jul. 2017.

CASTELLUCCI, Claudia e Romeo. *Les pèlerins de la matière – Théorie et praxis du théâtre*. Paris: Les Solitaires Intempestifs, 2003.

CASTELLUCCI, Romeo. O peregrino da matéria. In: *Revista Sala Preta*. V. 7, 2007.

CASTELLUCCI, Romeo. Transcrição da carta lida antes do início da peça ao longo da temporada em Paris, 2015. Disponível em: <http://www.festival-automne.com/edition-2015/romeo-castellucci-le-metope-del-partenone> Acesso em: 26 jul. 2017.

CASTELLUCCI, Romeo; PITOZZI, Enrico. “À beira das imagens: O cérebro como tela de projeção”. In: *Revista Cena*, n. 8, 2010. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/18164> Acesso em: 26 jul. 2017.

DANTO, Artur. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

doch schenke ich allen das Vertrauen, um auf diesem Erdenball zu leben und zu atmen. Wo bin ich? Die Zukunft? (Tradução nossa)

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

FERNANDES, Silvia. “Experiências do real no teatro”. In: *Sala Preta* v. 13 n. 2, 2013.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOSTER, Hal. Primitive scenes. In: *Critical Inquiry*, Vol. 20, No. 1 (Outono, 1993), p. 69-102.

FOSTER, Hal. “Obscene, Abject, Traumatic”. In: *October*, Vol. 78 (Autumn, 1996), pp. 106-124.

HILLAERT, Wouter; CROMBEZ, Thomas (2005). “Cruelty in the Theatre of the Societas Raffaello Sanzio” Fala realizada em 24 de março de 2005 no evento *Tragedy, the Tragic, and the Political*. Disponível em: <http://homepages.ulb.ac.be/~rgeerts/inlthewet/castelluci.pdf> acesso em: 26 jul. 2017.

KELLEHER, Joe. *The illuminated theatre: Studies on the suffering of images*. New York: Routledge. 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. “Motivos para desejar uma arte da não compreensão”. Trad. de Stephan Baumgärtel. In: *Urdimento*, Florianópolis, n. 8, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. *Tragedy and dramatic theatre*. New York: Routledge, 2016.

MARCONDES, Renan. Dois corpos para Warhol: reverberações em Hamlet-máquina de Heiner Müller e Inferno de Romeo Castellucci. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 046-061, 2016.

MARCONDES, Renan. Violência e tragédia: *As Métopas do Partenon*, de Romeo Castellucci. In: *Anais do III Seminário Estética e crítica de arte: As artes entre urgência e inoperância* [recurso eletrônico], 04 a 06 de setembro de 2017/Organização: Artur Kon - São Paulo: FFLCH/USP, 2017.

PERRIER, Jean Louis. *There is no escape*. Wienerfeswoche, Austria. 2019.

PHELAN, Peggy, “Death and disaster”. In: *Andy Warhol “GIANT” Size*. New York: Phaidon, 2006

PHELAN, Peggy. *Performance na esfera pública*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

RAMOS, Luis Fernando. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.

SACK, Daniel. *After live: possibility, potentiality and the future of performance*. Michigan : Universe of Michigan Press, 2015.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

WARHOL, Andy. *A filosofia de Andy Warhol: de A a B e de volta a A*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014.

Recebido em: 18/05/2020

Aprovado em: 14/07/2020

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte - CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br