

## ***Corpo e precariedade*** ***Renan Marcondes<sup>1</sup>***

*A imagem como choque e a imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença*  
Susan Sontag

**Resumo:** Ensaio que se debruça sobre a instalação cênica *As Métopas do Partenon* (2015) do diretor italiano Romeo Castellucci, obra que apresenta seis representações hiper-realistas de momentos antes da morte de um ser humano em condições violentas. A partir da relação da obra com as *Death Series* de Andy Warhol e da noção de Real articulada por Hal Foster, o texto busca pensar em como Castellucci reafirma, pelo jogo de representação, o poder da imagem para nossa ideia de corpo.

**Palavras-chave:** Romeo Castellucci; Andy Warhol; repetição, destruição, real.

**Abstract:** An essay on the scenic installation *The Métopes of the Partenon* (2015) by the Italian director Romeo Castellucci, a work that presents six hyperrealistic representations of moments before the death of a human being in violent conditions. From the relation of the work with Andy Warhol's *Death Series* and the notion of Real articulated by Hal Foster, the text seeks to think about how Castellucci reaffirms, through the game of representation, the power of the image for our idea of body.

**Keywords:** Romeo Castellucci; Andy Warhol; repetition, destruction, real.

### **1 “Decifra-me ou te devoro”**

O presente ensaio se debruça sobre a instalação cênica *As Métopas do Partenon* (2015), do diretor de teatro italiano Romeo Castellucci<sup>2</sup>, obra na qual os atores repetidamente representam acidentes trágicos e violentos, simulando para o público de forma hiper-realista o instante de uma morte. Em um momento em que a noção de real ressurge como um novo paradigma da relação tensa entre performatividade e teatralidade, o interesse nessa obra reside na hipótese de que ela opera uma inflexão em um atual modo hierárquico de se pensar a relação entre representação e real no teatro<sup>3</sup>, revalorizando em sua forma o potencial da imagem e da representação no aparelho teatral. Como primeira forma de aproximação a essa inflexão, pensaremos a peça em contraponto às *Death Series* de Andy Warhol (que parece ser referência tácita porém determinante da peça), partindo principalmente das chaves de leitura propostas por Hal Foster e de comentários e entrevistas do próprio diretor.

---

<sup>1</sup> Mestre pela UNICAMP

<sup>2</sup> 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. Ponto central e unânime 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 Cláudia 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).

<sup>3</sup> Para uma precisa análise sobre o problema, ver RAMOS, 2011.

A obra que nos debruçaremos se configura como uma instalação cênica para seis atores, quatro ambulâncias e paramédicos e teve sua estreia no Theater Basel em 2015, sendo que sua segunda – e, até o momento, última - temporada ocorreu no Galpão do La Villette em Paris, em ocasião da retrospectiva do artista no Festival de Outono de 2015. A análise será desenvolvida a partir dessa segunda breve ocasião (quando tive oportunidade de assistir ao trabalho), assumindo o risco sempre inerente a análise de peças teatrais de forçar um imaginário comum a respeito da peça ignorando suas apresentações em situações diferentes.

Como o título já indica, a peça faz referência às Métopas, esculturas em alto relevo que circundam a fachada do Parthenon<sup>4</sup>, templo erguido no século V a.C. na cidade de Atenas, na Grécia. Porém, apesar da referência no nome, a peça em nenhum momento reproduz ou faz referência a um imaginário grego, se recusando a colocar as mesmas situações vistas nas Métopas ou tematizar qualquer mitologia grega. A peça, pelo contrário, carrega do seu início ao fim uma sensação de enigma e vazio que, ao longo de seu desenvolvimento, apenas se reafirma.

Ao entrar no enorme galpão vazio sem cadeiras, focos de luz, determinação de palco 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 – uma mulher de meia idade trajando uma camisa azul e calça caqui – poderia se passar por uma espectadora, se não fosse por algo estranho em seu rosto, que parece inchado 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 espaço, próximo a uma grande parede branca que provavelmente já faz parte da arquitetura local. A atriz de rosto inchado calmamente deita-se no chão enquanto os outros dois atores despejam um líquido de cor vermelha e textura idêntica 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 nossa visão.

A partir desse exato momento, surge na parede uma projeção com a indicação “primeira charada” e a atriz começa a gritar. Não apenas a gritar, mas a gemer, urrar, se contorcer, olhar apara 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 frequentemente fotografando-a<sup>5</sup>. 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 na rua.

---

<sup>4</sup> Construídas entre 446-440 a.C., as Métopas são divididas em quatro grupos de alto relevos, cuja divisão se dá não apenas pela localização cardinal de cada grupo, mas pelo assunto que abordam. Muitas delas 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 da parede Norte se encontram no Museu da Acrópole de Atenas.

<sup>5</sup> 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, tradução nossa).

Depois de um longo tempo de representação do sofrimento da atriz (e de aparente passividade de observação do público), ouvem-se sirenes ao fundo do espaço. Esse som, porém, não é um efeito sonoro que faz parte da peça, mas sim a sirene de uma *verdadeira* ambulância da cidade, que irrompe no salão em alta velocidade, separando o grupo formado pelo público e se direcionando para a atriz que sofre. De dentro da ambulância, uma equipe de paramédicos locais surge com os equipamentos e procedimentos necessários para o resgate específico àquele sofrimento. Mantas térmicas, inaladores, eletrocardiogramas surgem de dentro da ambulância, dando início a um processo de salvação que todos já sabemos de antemão ser inútil, 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 salvação mas também a atriz repete os modos esperados de reação a partir de qual sofrimento ela representa. Por fim, a atriz representa sua morte, e após ter seu corpo coberto por um tecido branco e ser deixada sozinha pela ambulância no espaço, a charada anunciada enfim se revela, projetada em uma das grandes paredes brancas do espaço, em grandes letras brancas<sup>6</sup>. Nesse momento, o público que apenas observava a tentativa de resgate cochicha entre si, sussurra a charada e entra também em um processo de resolução de um quebra-cabeça, assim como, minutos atrás, o grupo de paramédicos tentava resolver um outro enigma, de ordem corporal. A charada desaparece após alguns minutos, dando lugar a sua resposta também projetada na parede. Durante o tempo de surgimento da resposta, a atriz levanta e encara o público por alguns segundos antes de sair calmamente do espaço.

Todo esse processo descrito se repetirá seis vezes ao longo do espetáculo, apresentando seis diferentes *desastres*: a mulher ensanguentada com o rosto inchado; o operário com a barriga cortada e as tripas pra fora; a mulher com o corpo inteiramente inchado por uma alergia; o homem com queimaduras ao longo de seu corpo; o homem velho que sofre um ataque cardíaco; a adolescente que tem uma perna amputada. Somando na mente do público seis charadas a serem resolvidas e deixando no espaço os restos de sangue, urina e partes corporais falsas, a peça parece nos apresentar um duplo enigma: a charada da Esfinge de Édipo e o mistério dos processos internos do corpo, aos quais precisamos lutar para sobreviver.

---

<sup>6</sup> O conteúdo específico de cada charada e sua possível relação com cada morte requer uma análise mais aprofundada sobre a qual não nos deteremos no presente texto. Pontuo apenas que todas as charadas possuem um caráter semelhante, na forma de jogos de adivinhação próximos ao clássico enigma da esfinge de Édipo.  
Submetido em Maio de 2015, Aprovado Novembro de 2015, Publicado Jan 2017



*Primeiro desastre representado em As Métopes do Partenon (2015)*

## 2 Um limite do real

Já é lugar comum nas análises da obra do artista 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 grupo Societas Raffaello Sanzio se definia na época como “uma força que se inscreve em competição com uma força formidável – através de uma ruptura”. 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’” (ver CASTELLUCCI 2003). Para o grupo, o gesto de destruir está intimamente ligado a 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, 2003, p. 23, tradução nossa). 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 *afirmativamente* assumida em cena, mas em uma iconoclastia que movimenta-se em direção ao que nega: a própria imagem<sup>7</sup>. Talvez seja por isso que em *As Métopes do Partenon* as imagens apresentadas pareçam a primeira vista exatamente iguais às imagens de violência que circundam com cada vez mais frequência nos noticiários, programas sensacionalistas, jornais e redes sociais.

---

<sup>7</sup> 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 ao cubo seria o sonho iconólatra de perversão do iconoclasta* (CASTELLUCCI, 2003, p. 109).

Mas um olhar mais apurado para o modo como o artista constrói essas imagens em sua cena nos possibilite ver que, 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 2015, tradução nossa), não há nelas nenhum tipo de sensacionalismo (que por sua vez depende da narrativa para justificar e hiperbolizar a apresentação do sofrimento) mas sim a produção de uma abertura do enquadramento do sofrimento humano a partir do embate com “a força formidável” da mídia fotojornalística do desastre.

No caso, o caráter repetitivo das cenas construídas (preparação minuciosa e objetiva da cena; apresentação de uma morte inescapável sem motivos ou culpados; tentativa fracassada de salvamento por uma verdadeira equipe de paramédicos) nos parece ser a operação iconoclasta central em relação ao funcionamento da mídia de guerra, na qual “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 e em um curto espaço de tempo, o mesmo sofrimento representado (o de um corpo que reconhece que morrerá) em razões ligeiramente diferentes e nunca precisas.

Na repetição assumida enquanto forma, a obra propõe um eco potente da obra do artista americano Andy Warhol, que já havia sido referência assumida em *Inferno* (2008), obra anterior do diretor<sup>8</sup>. 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 Warhol<sup>9</sup>. Mesmo que a projeção apresentasse trabalhos que não parecem possuir ligação direta entre si, a ação executada parece fazer 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 uma 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), ainda em um momento anterior ao seu quase assassinato pela feminista radical Valerie Solanas<sup>10</sup> e a conseqüente impossibilidade de falar sobre a morte<sup>11</sup>. Com a sugestão, o

---

<sup>8</sup> Um estudo mais desenvolvido dessa relação pode ser vista no artigo *Dois corpos para Warhol* (MARCONDES, 2016). No caso, não apenas a figura de Warhol surge como uma figura híbrida entre Virgílio e o Diabo no final da peça, mas uma série de obras é remetida a partir da figura de um coro silencioso que repete incessantemente gestos e veste roupas cuja paleta de cores reporta às icônicas serigrafias de Warhol. 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 (ver CASTELLUCCI apud LAERA).

<sup>9</sup> São elas: *Banana*, 1966; *Marilyn Monroe*, 1967; *Hammer and Sickle*, 1977; *Empire*, 1963; *Kiss*, 1963, 1964; *Vinyl*, 1968; *Knives*, 1981;

<sup>10</sup> No dia 3 de junho de 1967, Valerie Solanas deu três tiros em Andy Warhol, além de atirar também em Mario Amayo, dentro da nova Factory. Logo após, entregou-se a polícia alegando que Warhol tinha controle demais sobre sua vida. (ver DANTO, 2012 p. 142)

<sup>11</sup> Diz o artista, em sua biografia/obra filosófica de 1975, no capítulo sobre morte, que dura apenas uma página: “Eu não acredito nela, porque você não está mais aqui para saber que isso aconteceu. Não posso dizer nada a respeito porque não estou preparado para isso” (WARHOL, 2008, p. 143).

artista passou anos realizando pinturas em serigrafia a partir de diversas imagens de morte que circulavam nos jornais do período, transformando os tabloides de jornais em repetidas e dúbias imagens inseridas por acidente na cor, no glamour e na seriação hollywoodiana.



*Andy Warhol, 1963. Suicide (fallen body)  
(detalhe)*



*Still frames de Inferno (2008) em sua estreia em Avignon*

Se em *Inferno* a sugestão era bastante sutil, apenas com a queda de atores como procedimento coreográfico, 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, assim como um objeto artístico ou uma performance.

Porém, apesar de apresentar algumas imagens muito próximas das construídas por Warhol na peça que analisamos e da óbvia aproximação temática, nosso interesse nas *Death Series* se dá na repetição como procedimento de esvaziamento de significação para posterior abertura do conteúdo implícito das imagens. Claro, Warhol falava de um momento no qual ainda era recente e assustadora a relação de entretenimento televisivo a partir das imagens produzidas em guerra (Susan Sontag nos lembra com precisão que é apenas na Guerra Civil Espanhola [1936-1939] que um corpo de fotógrafos passa a acompanhar os eventos e somente na Guerra do Vietnam testemunha-se dia a dia pela TV os eventos da guerra), o que tornou

sua resposta a esse fluxo de imagens e sua inescapável condição de mercadoria muito mais agressiva que a operada por Castellucci, então não desejo aqui nenhum tipo de anacronismo que sugira que ambos os artistas operam pelo mesmo procedimento. Mas na leitura que Hal Foster faz das *Death Series* em seu livro *O retorno do Real* (2014) um ponto merece ser ressaltado: para o autor, a repetição em Warhol não é nem reprodução nem simulação<sup>12</sup>, mas sim opera por uma terceira via - informada pela teoria psicanalítica lacaniana - a do realismo traumático (ver FOSTER 2014).

Em seu argumento, Foster aponta um caminho duplo para as imagens warholianas, que não apenas protegem o sujeito de um encontro – necessariamente faltoso – com o real (“sempre desconfiei que estava assistindo televisão em vez de viver a vida”, dirá o artista em sua autobiografia/livro filosófico), mas também apontam para o real, criando um tipo de ruptura no sujeito (“não posso dizer nada a respeito porque não estou preparado para isso”, escreve o artista ao pensar sobre a morte). A repetição é o aparato essencial para essa operação, pois é “tanto um escoamento do significado como uma defesa do afeto” (FOSTER, 2014, p. 127). Mas o que isso quer dizer formalmente? No caso de Warhol, diz respeito principalmente ao uso da técnica serigráfica como um processo que obriga a repetição à inexatidão, com mínimas diferenças de encaixe, pressão de tinta, manchas, deixando sua repetição irritante e servindo 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 de Warhol o artista afirma que quando você 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 do efeito mediado pelos enquadramentos<sup>13</sup> que controlam como a imagem chega até nós. Quando a repetição – aliada a materialidade serigráfica - faz a imagem apresentada transbordar, ela perde cada vez mais sua borda ou moldura. Ou seja, o anteparo de reprodução que a controla (que Foster arrisca nomear enquanto convenções da arte, esquema de representação ou códigos da cultura visual) se rompe, fazendo com o que está sendo representado nos olhe de volta<sup>14</sup>. 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

---

<sup>12</sup> Simulação e reprodução são as principais leituras realizadas da obra de Warhol, desenvolvidas respectivamente por teóricos como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard (na qual a imagem pop se desvincularia de associações profundas de significado) e por teóricos como Thomas Crow (que vincula sua produção à temas externos, como o mundo fashion, gay, das celebridades, etc.)

<sup>13</sup> Judith Butler, em seu livro *Quadros de Guerra* focaliza o caráter construído e mediado das imagens de guerra que recebemos a todo tempo, que ora carregam em si vidas que são ideologicamente enquadradas como descartáveis (quando dizem respeito a populações que acreditamos oferecer ameaças a vida) ou passíveis de luto (quando acreditamos que nossa vida depende delas). Portanto, se há - como Butler aponta - a manutenção de determinada versão do sujeito “produzido e mantido por poderosas formas de mídia” que controla nossos mecanismos de comoção e reconhecimento do sofrimento do outro, “antecipando não apenas a maneira pela qual a comoção é estruturada pela interpretação, mas também como ela estrutura a interpretação” (BUTLER, 2015, p. 112) é preciso reconhecê-la como um padrão de falsa justiça que determina quais os corpos que serão passíveis de luto a partir de certo *enquadramento* realizado pelo Estado das imagens de guerra.

<sup>14</sup> Essa visão é informada pelos diagramas de olhar lacaniano, que Foster retoma a partir da página 134 de seu livro (ver FOSTER 2014).

visão do público aglutinados ao corpo dos atores. Assim, os sujeitos do público são obliterados pelo olhar que, na verdade, não é apenas dos atores que imploram por ajuda a cada membro do público, mas também o olhar de estômagos revirados, pernas decepadas, líquidos que escorrem, das imagens de partes internas do corpo que, expostas, silenciosamente nos encaram.



*Representação do operário com a barriga cortada em As Métopes do Partenon (2015)*

Agora, se o procedimento serigráfico possibilitava 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 ressurge como um novo paradigma da relação tensa entre performatividade e teatralidade, reivindicando um possível afastamento da representação a partir de diferentes tensões entre o real 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), Castellucci realiza um gesto contrário, irrompendo o teatro em qualquer possibilidade imaginada de real e nos lembrando que o que tendemos a chamar 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): um abdome aberto com os órgãos segurados pelo ator que tenta recoloca-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 não possui uma perna entra para representar- junto a uma perna falsa com a mesma calça e tênis que ela usa na perna que possui – uma jovem punk que acabou de ter a perna decepada em algum tipo de acidente. Mesmo o dado de real do corpo é colocado *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 em poucos instantes.

O jogo com o dado de real que permeia a peça assume sua perversão não apenas na abertura dos corpos, mas também no gesto de colocar uma ambulância que entra repetidas vezes para realizar - na ordem de um acontecimento performativo e único - um processo de salvamento (pois lembremos, as equipes são diferentes assim como os procedimentos e equipamentos) sempre fracassado e que cada vez lida com algo mais impossível de se reparar.



*Último desastre de As Métopes do Partenon (2015)*

Ao tratar o real não como um paradigma moral da recente cena teatral mas sim como um 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”, afirma em recente entrevista<sup>15</sup>), absorvendo gradativamente tudo que não faz parte da cena representada para dentro dela: os atores que sofrem; os contrarregas que apresentam a montagem que não deveria ser vista; os efeitos especiais que parecem reais demais; o público que forma um círculo ao redor do ator e passa a fazer parte da cena representada<sup>16</sup>. Por fim, a ambulância com paramédicos que “performam” um determinado tipo de procedimento para aquela representação específica inicialmente aponta para um real que ampararia a obscenidade da imagem, literalmente “a salvando”, mas como Claudia Castellucci nos lembra no mesmo manifesto iconoclasta do grupo: “conhecemos o real, ele nos decepcionou desde que tínhamos quatro anos de idade” (CASTELLUCCI, 2003, p. 15).

### **3 Há corpo possível?**

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=86Rd4GqLf6w>. Acesso em 24 de junho de 2017

<sup>16</sup> Como na comum situação de perceber uma massa de pessoas que se forma entorno de uma pessoa que desmaia ou sofre um acidente mesmo sem a condição de ajuda-la, mas apenas para *ver*.

Ao assumir que “boa parte do teatro deve poder ser condensada em uma imagem” (CASTELLUCCI, 2007, p. 181), é como se o problema para o diretor estivesse justamente no fato de que o clichê da imagem da primeira mulher que sofre em sua peça em algum momento cola, colou ou colará com o sofrimento real, insuportável e irrepresentável de um corpo que morre<sup>17</sup>. É na poderosa imagem da morte que reside o “paradoxo” de ver a morte tanto como um ato “singular” que só acontecerá uma vez na vida quanto por seu caráter múltiplo e repetitivo “cujas imagens circulam entre íntimos e estranhos” (PHELAN, 2006, p. 214), como bem nos lembra Peggy Phelan ao comentar as *Death Series* de Warhol.

Tanto as serigrafias de Warhol quanto a peça de Castellucci, aqui brevemente comentadas, possuem um ponto em comum ao reconhecerem na morte um imaginário que alia a experiência individual inalcançável com o clichê jornalístico do sofrimento. Mas se a obra de Warhol, exaustivamente abordada, nos encaminha a possíveis reflexões sobre o estatuto da imagem no regime mercadológico e de seu inescapável vínculo ao universo da celebridade hollywoodiana, Castellucci lança mão desse imaginário comum décadas depois para se confrontar com outro problema.

Ao assumir em sua obra uma teatralidade que se reafirma enquanto construção, mas que se debruça sobre uma situação (a morte) ao mesmo tempo universal e absolutamente individual, Castellucci nos lança uma afirmação incontestável: os corpos acabam. Com isso, longe de um procedimento cada vez mais comum (e de suma importância) na produção artística dita contemporânea, que busca tornar presentes os corpos invisíveis<sup>18</sup>, abrimos nesse texto a hipótese de que Castellucci opera no inverso, escancarando de forma perversa a já excessiva visibilidade do corpos dos atores, abrindo-os ao máximo em sua imaginada estrutura e evidenciando seu caráter igualmente precário.

Se cada vez mais parece certo que o reconhecimento da presença do corpo de um ator está também vinculado a um projeto ideológico que vê na movimentação precisa, no discurso claro, na abertura ao jogo e na prontidão de ação uma promessa de constante mobilidade e emancipação do sujeito (ver LEPECKI 2005, 2016; SIEGMUND 2013) é preciso lembrar do corpo do cadáver (FOUCAULT, 2013, p. 15) como originário de uma imagem de corpo plenamente observável e externa a nós, matriz de uma imagem de nós mesmos que nunca alcançaremos e ponto de reflexão entre real e imagem.

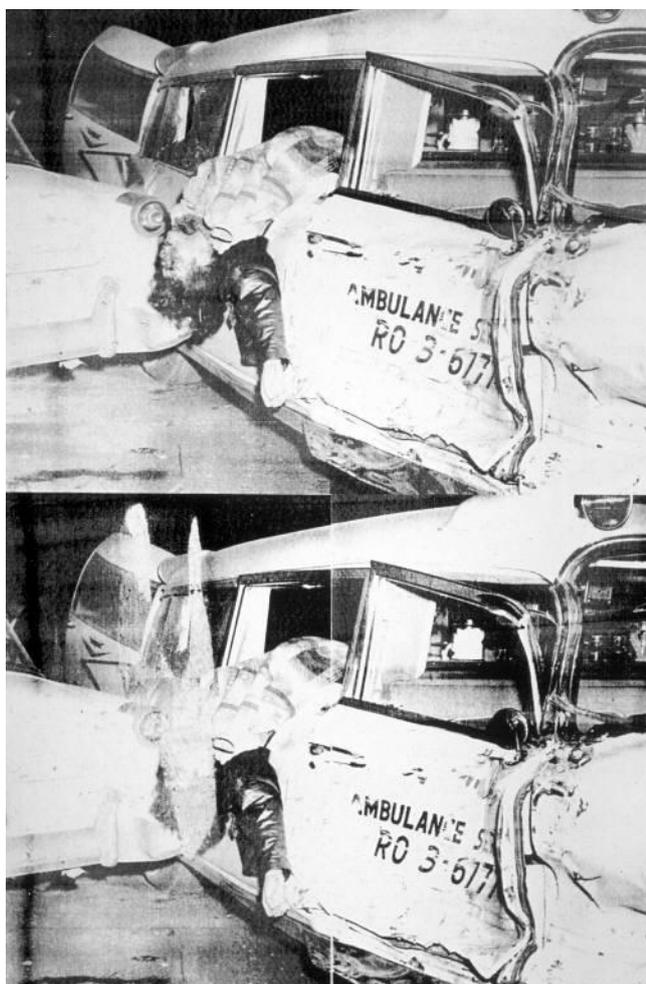
Talvez por isso Foster comente que “alguns artistas parecem movidos por uma ambição, por um lado, de habitar um lugar de total afeto e, do outro de serem completamente drenados do afeto; de um lado, de possuir a vitalidade obscena da ferida e, do outro, de ocupar

---

<sup>17</sup> A peça foi obrigada 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 pronunciar antes do início do espetáculo através da leitura de uma carta, na qual se posicionava a respeito da escolha de ter mantido as apresentações desse trabalho para um público ainda em choque com o recente atentado.

<sup>18</sup> Falo aqui de uma tendência ativista na produção contemporânea que busca, através da forma e do discurso, um reposicionamento consensual das minorias silenciadas pelo capitalismo e pelo processo colonizador. Mais sobre isso pode ser visto em MARCONDES 2017.

o niilismo radical do cadáver” (FOSTER, 1996, p. 122). Nesse caminho árduo (trilhado no teatro por importantes figuras como Samuel Beckett, Tadeusz Kantor, Gordon Craig ou os mais recentes Heiner Goebbels, René Pollesch e Angélica Liddell) o corpo machucado, exposto e revirado - como os literalmente criados por Castellucci nessa peça – pode se afirmar como um possível espaço de puro niilismo onde o poder não pode penetrar, ao mesmo tempo em que cria um espaço de onde surge um possível novo tipo de poder na forma de outra imagem de corpo, que não será salva ou contida por nenhuma ambulância. Esse corpo não se move com graça, produz discursos eloquentes ou possui domínio do seu espaço e do espaço do outro. Talvez apenas emita grunhidos ou segure partes de si, que caem aos poucos. É precário. Mas ainda é um corpo.



**Andy Warhol. *Ambulance disaster*, 1963. (detalhe)**

### **Referências**

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

\_\_\_\_\_. 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 de julho de 2017.

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

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

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072> Acesso em 22 junho 2017.

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

\_\_\_\_\_. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 edições, 2013.

LAERA, Marguerita. Comedy, Tragedy and ‘Universal Structures: Societas Raffaello Sanzio Inferno, Purgatorio, and Paradiso, *Theatre Forum*, 36, pp. 3-15; Disponível em:

[http://www.academia.edu/357573/Comedy\\_Tragedy\\_and\\_Universal\\_Structures\\_Societas\\_Raffaello\\_Sanzios\\_Inferno\\_Purgatorio\\_Paradiso](http://www.academia.edu/357573/Comedy_Tragedy_and_Universal_Structures_Societas_Raffaello_Sanzios_Inferno_Purgatorio_Paradiso) Acesso 25 set 2015.

LEPECKI, André. *Exhausting dance: Performance and the Politics of Movement*. New York: Routledge, 2005.

\_\_\_\_\_. *Singularities: dance in the age of performance*. London; New York, Routledge, 2016.

MARCONDES, Renan. “Arte, design e Estética Relacional”. In: *Revista Visuais*, v. 3, n. 4, 2017. Disponível em:

<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/visuais/article/view/744> Acesso em 25 julho 2017

\_\_\_\_\_. “Dois corpos para Warhol: reverberações em Hamlet-máquina de Heiner Müller e Inferno de Romeo Castellucci”. In: *Revista Urdimento*, v. 2, n. 27, 2016.

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

RAMOS, Luiz Fernando. “Hierarquias do Real na Mímesis Espetacular Contemporânea”. In: *Revista brasileira de estudos da presença*. Porto Alegre, v. 1, n.1, p. 61-76, janeiro-junho de 2011.

SIEGMUND, Gerald. *Dance, Politics and Co-Immunity*. Berlim: Diaphanes, 2013

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

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