

Titus Andronicus

Non docet

Carmelita Celi

>
Macbeth: due tempi,
 de William Shakespeare,
 enc. Carmelo Bene, Milão,
 Teatro Lirico, 1983
 (Carmelo Bene),
 fot. Tommaso Lepere
 [cortesia da revista
 Sipario].



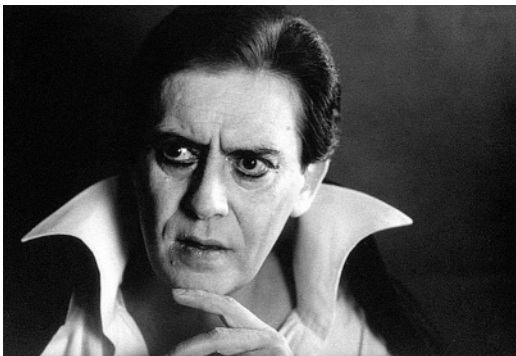
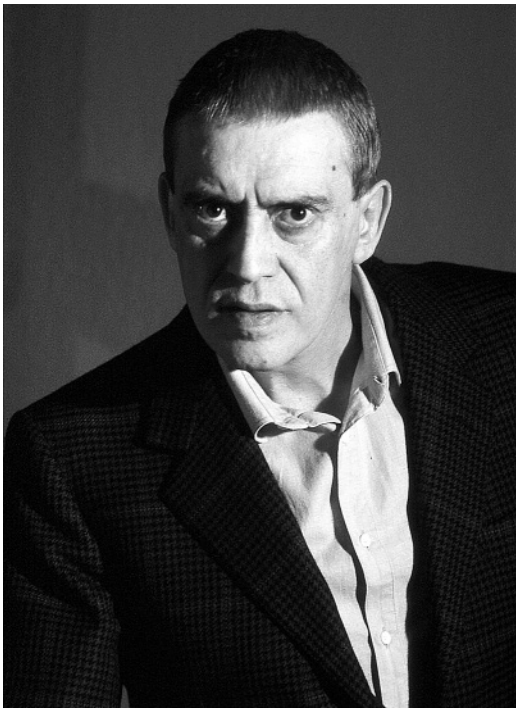
Os enredos dramáticos não envolvem pessoas respeitáveis. Pela sua natureza, o teatro é radical, urgente e não apelativo. E embora existam convenções teatrais, o teatro não pode ser lugar de convenção. Pelo contrário, o teatro é o lugar onde o que pode acontecer se expressa através de símbolos poderosos e metáforas que fazem doer.

O teatro dá aos espectros luz e corpo. O palco é o próprio inferno onde reside todo o mal possível, mas pode, da forma mais contraditória e pela catarse, redimir assassinos e perdoar a carnificina. Por isso o teatro é essencial e obrigatoriamente uma coisa diferente dos meios de comunicação de massa e do cinema, também. É – tem de ser – necessariamente uma alternativa, complementando e ensinando ao mesmo tempo. Só nalguns casos que, de facto, não envolvem a cultura europeia, o teatro pode cumprir o seu papel. Estou a pensar, por exemplo, no Teatro Koteba na África equatorial, que nos permite chegar a aldeias que não têm qualquer ligação com o resto do mundo, e informar os seus habitantes sobre questões diversas como, entre outras, a prevenção da SIDA. Neste caso, é evidente, que importam e são fundamentais os modos e os meios.

O Living Theater foi incontestavelmente um exemplo

extraordinário de como fazer do teatro uma arte viva. Representou um tempo áureo de expressividade suprema em que o lado terrível da vida – “o Inverno do nosso descontentamento” no que diz respeito à violência individual e colectiva – teve direito a uma temporada memorável.

Neste estranho “neo-ilusionismo” de hoje, a violência no palco vive um dualismo constante e questionável entre violência física e verbal. A violência física não nos interessa, pois ao decifrarmos todas as formas concebíveis do mal – tão entranhadas numa realidade em que qualquer desvio possível é claro e manifesto –, somos levados à verificação da impossibilidade da catarse. E, de facto, ela não deve ter evoluído por aí além, pelo menos não no longo prazo, desde o tempo dos senadores romanos, quando o sangue escorria pelos anfiteatros e os espectáculos eram servidos a um público habituado a ver lutas entre gladiadores e animais. Mas hoje, esse tipo de violência manifesta, que salpica, só gera a implosão. E esta é a limitação de algumas companhias italianas de teatro que estão hoje muito na moda, como é o caso da Societas Raffaello Sanzio, cujas “demonstrações” obsessivamente insistentes, só conseguem mostrar sinais nazi-fascistas de uma auto satisfação



perigosamente próxima, demasiado próxima, da "solução final". E o facto de serem defendidas muitas vezes, e de forma algo paradoxal, pela esquerda só significa que esta ainda não ganhou uma consciência clara das coisas. Mas essa é uma outra história.

Felizmente existe a violência verbal onde podemos sempre encontrar excelente teatro. E neste ponto citaria Giovanni Testori ou Pier Paolo Pasolini: o primeiro, autor da muito censurada *Arialdia*, usa uma linguagem poética e sagrada e que assenta numa crença religiosa

violentamente trágica que se debate entre violentas imprecisões e violento arrependimento; o segundo criou uma linguagem espiritualmente concreta e material, capaz de superar os limites da palavra, como em *Afabulação*, um enredo "indecente" de uma tragédia que termina como começa: entre pai e filho, numa espécie de Édipo incorrectamente invertido, em que o pai "tem" de matar o seu filho.

De resto, falando de uma "filosofia" de violência em palco – que pretende ser uma conjugação miraculosa, criativa, revolucionária, escandalosa da palavra e das atitudes teatrais –, o teatro italiano teve a sorte de conhecer um verdadeiro artífice chamado Carmelo Bene que, com 65 anos, desapareceu em 2002. Na realidade desapareceu do palco, mas nunca se retirou da história do teatro que ele escreveu desde os anos 60 até finais de 70 do séc. XX.

Carmelo Bene constituiu um precedente, muito elaborado, o mais nobre em termos de violência em palco – mas aquela forma de violência composta de pensamento, palavra e som que podia ter e teve, por vezes, a suavidade de um papel fino e transparente. Bene, o barroco do séc. XX, massacrou violentamente os clássicos. Mas fê-lo inovando na linguagem, reformando-a e actualizando-a, não a destruindo até ao osso como Syme fez com a *Newspeak* de 1984, de Orwell. Bene criticou o naturalismo – e não esteve errado, na maior parte dos casos –, criticou a opinião de alguém que, depois de ter inventado a Academia de Arte Dramática – de facto, o lendário Sílvio d'Amico –, definiu a arte do actor como a de um amanuense, enquanto Carmelo Bene reclamava para o actor a qualidade de um "artífice". A sua sinestesia "violenta" da audição e da visão tornou palpável a carne do actor e muitas vezes espalhou pela sala latas mal cheirosas como faziam os futuristas.

Por exemplo, no seu *Othello*, ele-Othello e Cinierilago falavam entre si, distraidamente montando Desdémone e Emilia, ambas seminuas e de joelhos. A sua "violência" desmistificava textos conhecidos e sacralizados, fazendo dos actores *hooligans* numa loja de artigos religiosos. Ele era "violento" porque se tornara propositadamente preguiçoso e desconfiado, pelo que a sua bofetada era de um *pathos* trocista e brincalhão. Mais. Ele usava e abusava de Julieta fazendo dela uma menina na sua primeira comunhão, assediada pelos pais e levada por poções mágicas, algures entre o Capuchinho Vermelho e a Alice no país das maravilhas. E Mercutio apreciava a coisa, sendo o intrometido Tom e emprestando a sua voz a Romeu. E o seu Ricardo III era "violento" e mutilado:

<

Hommelette for Hamlet,
operetta inqualificabile da
J. Laforge,
enc. Carmelo Bene,
Bari, Teatro Piccinni, 1987
(Carmelo Bene),
fot. Tommaso Lepere
[cortesia da revista
Sipario].

<

*LiAdelchi di A. Manzoni in
forma di concerto*,
texto e enc. Carmelo Bene,
Milão, Teatro Lirico, 1984
(Carmelo Bene),
fot. Giovanni Giovanetti
[cortesia da revista
Sipario].

> evaporavam-se 40 personagens, ficavam só umas seis:
 v cinco rainhas, ele e um *factotum* a quem ele chamava
 Buckingham na intimidade.

Titus,
 de João Vaz,
 enc. Luís Castro,
 KARNART, 2003
 (Yola como Lavinia),
 fot. Vel Z.

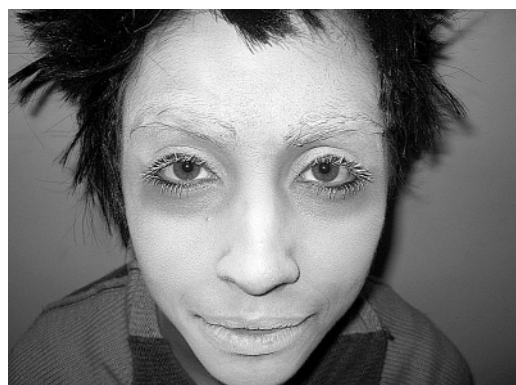
Carmelo Bene de forma "violenta" arrasava, anulava e subvertia as convenções: anulava a fisicalidade do actor na sua vocalidade, a partir de um interior para um outro interior. Mas, graças a Deus, esse seu fazer "violento" não era nunca previsível: lembremos a cena do *strip* em *La cena delle beffe*¹ onde, de forma paradoxal várias camadas de cabedal de imitação nunca deixavam ver o corpo da actriz.

Desgraçadamente, por razões inevitáveis, depois de um atordoamento fisiológico inicial da maior parte de um público ortodoxo, os espectadores, que usavam roupa de marca, começaram a chamá-lo "Carmelo", alinhando-o com a vanguarda, como se fosse um partido político. Portanto, depois da Primavera da esperança, veio o Outono do desespero. Os produtores do teatro público, que não conseguiam decidir sobre quem escolher ou quem proibir, mereceram ser obrigados a pagar-lhe generosamente como se ele fosse uma jóia da coroa. E, enfim, a sua "violência" foi-se amaciando cada vez mais até ele se tornar num bobo inofensivo incapaz de ofender. Alguém a quem se pode até dar um Prémio Nobel. Falando dos talentos de violência esclarecida do meu país, esta era, na minha opinião, a única forma de violência ideal e desejável em palco.

Mas há até um outro exemplo de violência: uma mais iminente, ameaçadora e muito mais perigosa. A violência de deixar de pensar no *téatron* como um lugar privilegiado de observação e discussão sobre o nosso modo de vida. Uma violência que não tem preço e é insubstituível mesmo pelo *talk show* mais sofisticado e assumidamente comprometido. A violência está a tratar o teatro como uma possível secção ou departamento de luxo da televisão e é violento também pensar que se pode fazer *Hamlet* depois de um *workshop* de um mês ou de um ano passado no *Big Brother*.

Violência é não permitir que os fazedores de teatro sobrevivam e criem. É instalar actores *factotum* por todo o lado. E se há violência em palco, há violência também à volta do palco, aí onde se mercadejam pacotes escapistas e espaços de poder para companhias políticas que entregam o teatro a "funcionários" de elevada, refinada e sublime incompetência.

A propósito do papel e das responsabilidades dos críticos: até há pouco tempo, eu ficava espantada – em rigor, indignada, embora com o devido respeito – perante



professores e especialistas de renome da cultura grega – pessoas que eram capazes de falar de Péricles e dos sofistas do banquete (*deipnosofistà*) como se estivessem a falar dos vizinhos do lado – que se entusiasmavam com toda e qualquer encenação dos gregos clássicos. Qualquer hipótese de transgressão era aceite por eles, nunca protestavam, nunca consideravam tratar-se de uma vergonha, nunca abandonavam o teatro Temenitis (o teatro grego de Siracusa) antes de o espectáculo terminar. Engoliam tudo. Agamemnon numa estação de caminhos-de-ferro, Clitemnestra com seios a pingar sangue, um carro de sol que parecia o equipamento estroboscópico mais pavoroso de uma discoteca na cidade. Bastava-lhes que o drama grego ainda estivesse "vivo". Nessa altura parecia-me uma coisa inconcebível, inadequada, demasiado vulgar.

Ora bem: hoje ocorre uma coisa muito semelhante com os críticos, esses "espectadores exigentes" que deveriam acordar as consciências das pessoas diante das carnificinas cénicas e esvencimentos teatrais à Tarantino.

¹ Peça em verso do dramaturgo italiano Sem Benelli (1877-1949), escrita em 1909 e que em inglês recebeu o título *The Jest (A piada)*. (N.T.)



<
La Rose et la Hache,
 versão de *Ricardo III* de
 William Shakespeare por
 Carmelo Bene,
 enc. Georges Lavaudant,
 Odéon – Théâtre de
 l'Europe,
 Festival Internacional de
 Teatro de Almada, 2005
 (Ariel Garcia Valdez),
 fot. Da Maia Nogueira.

Simplesmente, para deixarem as coisas tal qual se apresentam – ou seja, para perpetuarem o rito teatral seja ele qual for –, os críticos aceitam tudo. Pior ainda: conferem graus, declaram tratar-se de um milagre. E receando não estar muito na moda – como se os tempos teatrais tivessem de coincidir com o noticiário de crimes – preferem aceitar, escrevendo críticas elásticas, ambíguas e flexíveis. Obviamente, parece ultrapassado o tempo em que uma famosa crítica no séc. XIX em França declarava sobre um espectáculo horrível: "*Le rideau se lève, la pièce tombe*" (Levanta-se o pano, afunda-se a peça). Essa violência era refinada, única, autêntica. Verbal, é bem de ver, mas certamente uma objecção "violentamente" irónica, engraçada e sem apelo. Arrisco-me a dizer que é preciso voltarmos a essas brasas de paixão e frenesi, ardentes mas não assassinas.

Violações em teatro, vômitos em cena, nus ondulantes (Deus nos livre dos nus masculinos com todas "as jóias da família" em palco, nada poderia ser mais anti-teatral!) ameaçam produzir uma matriz permanente sob a qual cada vez se percebem menos as tensões. Será cada vez mais improvável sugerir fantasia, ansiedade, dor, trepidação, e cada vez será mais difícil agitar emoções, medos, pesadelos, questões sobre como nos livrarmos das maldições que impendem sobre nós e os nossos filhos. Assim como é discutível, se não mesmo risível – como um certo Herman Nitsch do Orgien Mysterien Theater declara – que essas acções com carne, sangue e animais esquartejados ponham à prova o nosso inconsciente colectivo. A carnificina é repetitiva e, a longo prazo, nem sequer conseguirá criar horror. Pode-se ainda criar horror com a palavra, a atitude teatral e um uso inteligente dos efeitos visuais. A palavra dita, um simples corpo morto caindo de uma porta que se abre de repente, ou duas

crianças – condenadas à morte – que se podem avistar de uma pequena janela aberta (como na *Medeia* que subiu à cena no Barbican e já parece ter sido há muito tempo...). Tudo isso, e somente isso, pode dar-nos a ideia terrífica e terrível de um destino medonho e assustador que aguarda o Homem, que nos aguarda a nós e aos nossos filhos. O resto é silêncio. Sei que alguém já disse isto, mas oxalá que do silêncio renasça uma batalha da Poesia.

Tradução de Maria Helena Seródio