

Teatro Sem Espetáculo: algumas pistas

Silvia Balestreri

DAD/PPGAC/UFRGS

Palavras-chave: Carmelo Bene; teatro sem espetáculo; máquina atorial

O que é o Teatro Sem Espetáculo de Carmelo Bene? Como conceber um “sem espetáculo” em um artista que era considerado monstro sagrado em seu país e que se apresentou em grandes teatros e importantes festivais e mostras teatrais? Este texto é uma tentativa de acolher tais questões, não exatamente para respondê-las, mas para fazer aproximações a partir do que disse e experimentou o próprio Bene e do que escreveram alguns intelectuais que com ele conviveram.

Sabe-se que este artista italiano, extremamente atuante em seus 40 e poucos anos de carreira, iniciados em 1958, não gostava de se dizer ator, autor, diretor, mas *operador* de cena. Sabe-se também que ele criou conceitos através de seus trabalhos, e que por isso, Manganaro afirma que ele fez “uma filosofia do teatro no palco” (2003: 13); na mesma linha, o filósofo Gilles Deleuze escreveu que Bene fez uma crítica amorosa a Shakespeare, mas uma crítica “em cena”. Tratou-se de um artista que não fazia concessões ao teatro de seus pares, pretendeu mesmo, em sua juventude, “fazer fechar todos os teatros”, colocou em questão o que Deleuze chamou O Poder do teatro (O Diretor, O Autor, O Texto), e produziu incessantemente para o palco – com um breve hiato de final dos anos 60 a início dos 70, em que se dedicou exclusivamente ao cinema, experiência que influenciou sua produção teatral posterior. Inicialmente apresentava-se em cantinas da capital italiana, tendo, mais tarde e já considerado “um deus” em seu país, se apresentado em grandes salas, como o Scala de Milão.

O Sem Espetáculo em Bene aparece nomeado mais nitidamente em dois livros escritos como resultado das experiências engendradas durante a Bienal de Veneza de 1989, para a qual foi designado diretor do Setor Teatro. Aproveitando que um dos propósitos da Bienal era o incentivo à pesquisa, Bene criou um Laboratório a portas fechadas, que denominou “Laboratório A Pesquisa Impossível”, para o qual convidou artistas e técnicos afinados com formas mais contemporâneas de criação artística e intelectuais amigos seus, que deveriam ajudar a pensar o que estaria acontecendo ali. Dentre estes artistas, havia músicos, atrizes, bailarinas, além de técnicos de som... Afastado da direção do Setor Teatro da Bienal - dentre uma das razões por ter proposto uma experiência fechada ao público - escreveu um texto contundente, chamado “A Pesquisa Teatral na Representação de Estado (ou o Espetáculo do Fantasma Antes e Depois de Carmelo Bene)”, no qual se vê a relação que o artista estabelece entre audiência e espetacularização, mas não só: no mesmo texto, fala igualmente da visão turística-espetacularizada-de-entretenimento das condições de financiamento

para as artes cênicas - exigências como um grande número de apresentações; não ultrapassar certa proporção do total de espetáculos a serem dirigidos pelo coordenador do grupo; obrigatoriedade de receber grupos de outros locais (“turismo”); tratamento dos espetáculos como produto; enfim, “a instituição prostrada aos pés do altar dos consumos” (BENE, 1990c: 15).

Em outro livro, que podemos chamar de livro-fluxo, pois cada seção vem assinada por um grupo de alguns dos mesmos autores, que, orquestrados por Bene, apresentam idéias em blocos e excertos variados, encontramos ainda outras pistas sobre este “sem espetáculo”¹. Dizem, por exemplo, que o teatro de Carmelo Bene é anti-histórico, pois ele, “fazendo da representação a história de um não-lugar, provoca o não-lugar da história” (DUMOULIÉ et alii, 1990a: 11). Outra referência constante no livro é ao conceito de máquina atorial inventado por Bene: “Excedendo o texto e suas doutrinas, a máquina atorial subtrai da dramaturgia esta vontade feroz de arregimentar e de dominar” (DUMOULIÉ et alii, 1990a: 18). Neste mesmo excerto, os autores Dumoulié, Manganaro e Scala afirmam que, em Bene, não há mais a história, por exemplo, de Romeu e Julieta ou de Ricardo III, mas um “acontecimento” Romeu e Julieta e um “acontecimento” Ricardo III, em outras palavras, um “acontecimento” Shakespeare, “que catalisa energias, potências e tensões”. Junto a toda afirmação da máquina atorial, há um rechaço ao que chamam “teatro de diretor”, “que distribui e atribui a cada um a sua parte”, diferentemente da máquina atorial, “que capta as energias do ‘acontecimento’ e assume todas as suas vozes” (DUMOULIÉ et alii, 1990a: 18). Este “assumir todas as vozes do acontecimento”, podemos, quem sabe, relacionar a algumas características especialmente das últimas obras de Bene para o palco: a de que ele fez muitos trabalhos como intérprete “solista”, embora na companhia de músicos e técnicos; a de que traçava previamente todo o plano/partitura da cena e levava isso pronto para os ensaios; à invenção da forma *phoné*, que é a variação de timbres, intensidades e coloridos sonoros dentro de uma mesma “fala” e ao longo de cada peça, caracterizando o que também já se chamou “polifonia de uma única voz”²; e, por fim, ao fato de ter sido acusado de autoritarismo, o que levou Gilles Deleuze, em conhecido texto, a marcar a diferença entre o “autoritarismo da variação perpétua” e o “despotismo do invariante” (1979: 125).

Os mesmos Manganaro, Dumoulié e Scala (1990a: 19) evidenciam a atorialidade de Carmelo Bene como acontecimento anti-literário, que, ao romper a unidade da voz, “interrompe a cópula entre signo e sentido” e entre o dito e o dizer, não introduz uma forma de polissemia naquilo que é dito, posto que isto seria ainda jogar com a linguagem, mas provoca uma plurivocalidade do dizer, arrastando consigo as baixezas do sentido e da enunciação: “fazer de tal forma que se escute o múltiplo, no interior da fala, é introduzir na cena ‘aquele cujo nome é Legião’: o dia-bólico contra o sim-bólico”. Apontam que a pluralidade da voz se encontra no título simples mas paradoxal “teatro

sem espetáculo”, que, para eles, seria “teatro sem o espectador constituinte”. Afirmam que a voz de Carmelo Bene é imaterial, que, além de negar toda substância, “se nega como substrato do sentido”: “Sem o espectador constituinte, ou seja, a inaudibilidade da voz. Efigie da ausência do espectador-espetáculo” (DUMOULIÉ et alii, 1990a: 20-22). Referem-se também ao fim da crítica imposto pela máquina atorial, pois esta é inapreensível por aquela:

[...] a crítica, com seu julgamento, fixa também um índice de valor para cada prática, garantindo ao consumidor o máximo de segurança...

Cria assim um público, isto é, uma massa que é determinada pela segurança que lhe foi prometida.

A crítica não viu a máquina atorial; quis examiná-la, mas a atorialidade faltou ao seu olhar.

E esta falta define o limite crítico.

(DUMOULIÉ et alii, 1990a: 28)

O mesmo bloco de autores diz que o espetáculo é a instituição que renunciou ao teatro e que foi inventada pela crítica, “pelo discurso que o nomeou”, tendo hoje interiorizado as funções e o papel desta, criando um personagem: o diretor. Este estaria condenado ao que Foucault chamou “a fatalidade do comentário”: “O ‘teatro sem espetáculo’, através da máquina atorial, desarticula também o movimento automático do comentário espetacular. Seu gesto vai direto ao coração da linguagem: este é seu risco, esta é a sua grandeza” (DUMOULIÉ et alii, 1990a: 32).

E o próprio Bene diz, em ocasião anterior (1977), que, mesmo nas propostas de teatro gestual, os gestos dos atores são feitos de texto. Diz também que, em seu teatro, o antagonista é o espetáculo, é este que voa pelos ares. Há, em seu “sem espetáculo”, uma proposta de um teatro que não se vale da representação e que não se presta a ser um produto de consumo, características que encontramos em várias manifestações artísticas contemporâneas. Por outro lado, uma das peculiaridades de suas obras – em relação, por exemplo, às ações engendradas por Guy Debord como ruptura com a “sociedade do espetáculo” ou em relação ao trabalho de alguns *performers* -, é o fato de Bene ter, continuamente e sem pudor, ocupado os espaços tradicionais do teatro – salas, mídia, festivais, financiamentos, textos clássicos – tratando de explodir suas instituições de dentro³.

¹ O título do livro é exatamente *Il Teatro Senza Spettacolo*, por isso nos ocuparemos dele mais detidamente nesta comunicação.

² Ver LUPORINI, 1995, p.169. A forma *phoné* é objeto de estudo de minha bolsista de iniciação científica, Débora Geremia.

³ Devido ao espaço exíguo, desenvolveremos em textos posteriores estes paralelos, que são bem mais ricos do que este esboço final pode sugerir.

Bibliografia

BALESTRERI, Silvia. Maquinações da máquina: atorialidade em Carmelo Bene. In: CONGRESSO da ABRACE, 4., 2006, Rio de Janeiro. **Anais**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. 310-311.

BENE, Carmelo et al. **Carmelo Bene**. Paris: Dramaturgie; José Guinot, 1977.

BENE, Carmelo et al. **Il teatro senza spettacolo**. Venezia: Marsilio Ed., 1990a.

BENE, Carmelo et al. **La ricerca impossibile- Biennale Teatro '89**. Veneza: Marsilio Ed., 1990b.

BENE, Carmelo. La ricerca teatrale nella rappresentazione di stato (o dello spettacolo del fantasma prima e dopo C.B.). In: _____. **La ricerca impossibile- Biennale Teatro '89**. Veneza: Marsilio Ed., 1990c.

DELEUZE, Gilles. Un manifeste de moins. In: BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. **Superpositions**. Paris: Minuit, 1979. Postface. p.85-131.

DUMOULIÉ, C.; MANGANARO, J-P.; SCALA, A. [Excertos]. IN: BENE, Carmelo et al. **Il teatro senza spettacolo**. Venezia: Marsilio Ed., 1990a. p. 7-68.

LUPORINI, Gaetano Giani.. Carmelo Bene: una voce polifonica. In: APRÀ et al. **Per Carmelo Bene** (1994). Milano: Linea d'Ombra, 1995. p. 167-170.

MANGANARO, Jean-Paul. Hommo illudens. In: BENE, Carmelo. **Notre-Dame-des-Turcs**. Paris: P.O.L., 2003. Prefácio. p. 7-41.