

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

TOBIAS NUNES CORDOVA

SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO: TRAGÉDIA, IMAGEM E SENSAÇÃO

**FLORIANÓPOLIS
2015**

TOBIAS NUNES CORDOVA

SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO: TRAGÉDIA, IMAGEM E SENSAÇÃO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao departamento de artes e libras – DALi, do curso de Artes Cênicas, da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do grau de Bacharel em Artes Cênicas, sob orientação do professor Dr. Rodrigo Garcez da Silva.

FLORIANÓPOLIS
2015

TOBIAS NUNES CORDOVA

SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO: TRAGÉDIA, IMAGEM E SENSAÇÃO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao departamento de artes e libras – DALi, do curso de Artes Cênicas, da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do grau de Bacharel em Artes Cênicas, sob orientação do professor Dr. Rodrigo Garcez da Silva.

Professor Rodrigo Garcez da Silva, Dr.
Presidente da banca – Orientador

Professora Débora Zamarioli, M.e
Membro da banca

Professora Maria Brígida de Miranda, Dr.^a
Membro da banca

FLORIANÓPOLIS
2015

*Ao todo obscuro e oculto que se
permite luz, e que sedutora e
enigmaticamente apaixona.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Carlos e Lucia, pelo carinho e total apoio e suporte em qualquer sentido. Meu irmão Douglas e cunhada Mayara pelo crédito e incentivo a seguir adiante com essa perturbação positiva. Aos primos João Paulo pelo convívio e troca de ideias diários e Letícia também pelo convívio e ‘toques’ quanto a disposição das imagens junto do texto. Aos avos paternos e maternos pelo exemplo e carinho. Às amigas: Anna Lia Sant’anna, Amanda Justo, Cher Oliboni e Vanessa Grando, pela parceria e amizade de longa data, com a presença próxima dão segurança, afeto, credibilidade e confiança, num reforço de tudo aquilo que sou, de quem me tornei, indo desde pequenas conquistas até futuras vontades. Junto de vocês me sinto melhor, sou mais. Um grande e imenso sorriso entre admiração e agradecimento ao professor, mestre e orientador Rodrigo Garcez, responsável pelo meu primeiro contato com a Societas, desde a disciplina de crítica, até a formação do PACT e minha participação direta e indireta nos processos criativos do grupo, foi lá que descobri muito, me ampliei, entrei em crise e cresci muito. Não finalizo esse período com a total sensação de preparação, mas carrego como amuleto a bagagem e memórias adquiridas. E grande parte dessas inspirações e alumbramentos acadêmicos eu devo a você Rodrigo.

Agradeço também aos colegas de trabalho pela compreensão, aos livros e discos e músicas e filmes que me acompanham desde sempre, afinal posso também agradecer a contribuição quase inexplicável desses que são inanimados, mas de grande valor e estima. Aos colegas de curso, os tantos que passaram, seja no contato de corredor ou conversa trivial, que alguns desses contatos se alonguem sem data para partidas.

E deixo aqui registrado, naquilo que representa a despedida de uma das melhores fases, esse ‘estar’ na universidade, meu sorriso, meu afeto e meu abraço a esses anos de evolução e diferença. Obrigado!

T.

RESUMO

O ciclo/espetáculo Tragedia Endogonidia da Societàs Raffaello Sanzio como principal objeto, é pretensão para analisar esse conjunto de cenas sob o contexto e ótica do teatro contemporâneo e da concepção e força de um teatro de imagem a partir de seu uso e interação com tecnologia, além de aspectos da tragédia e o que de fato vem a ser o trágico no universo da Cia. e seus desdobramentos no público que vê a obra, seja presencialmente ou através de recursos audiovisuais, como dois tipos diferentes de experiência (teatral e fílmica) a serem observados. Uma espécie de crítica ao espetáculo é vista como suporte e recurso para descrição de ideias subjetivas, o que possibilita uma análise poética. Pode-se também, além de investigar o processo de criação de um trabalho essencialmente imagético, observar a transmissão de sentido na ausência de diálogos, filosofia e a dramaturgia gestual e corporal e a sinestesia da imagem visualmente concebida na cena.

Palavras chave: Societàs Raffaello Sanzio; teatro de imagem; teatro contemporâneo; tragédia.

ABSTRACT

The cycle Tragedia Endogonidia for the Societas Raffaello Sanzio, pretend to analyze this set of scenes in the context and perspective of contemporary theater and strength of a picture theater from its use and interact with technology, in addition to aspects of the tragedy and what actually happens to be the tragic universe of Cia. and its consequences in the public who sees the work, either in person or through audiovisual resources, as two different types of experience (theater and film) to be observed. A kind of critique of the spectacle is seen as a support and resource for description of subjective ideas, which allows a poetic analysis. Also, in addition to investigating the process of creating an essentially imagery work, observe the transmission of meaning in the absence of dialogue, philosophy, and gestural and body dramaturgy and the image of synesthesia visually designed in the scene.

Keywords: Societas Raffaello Sanzio; Theatre of image; Contemporary theatre; Tragedy.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1- A VELHA, O BODE E O SANGUE	26
IMAGEM 2 – O MENTOR	27
IMAGEM 3 – O BODE, OS SIGNOS E O TAPETE	32
IMAGEM 4 – A REPRESENTAÇÃO GRÁFICA: A ORIGEM HUMANA DA TRAGÉDIA	43
IMAGEM 5 – A INICIAÇÃO MASCULINA BANHADA EM SANGUE	47
IMAGEM 6 – GRAÇA E CONDENAÇÃO – UM RITO NO CORPO FEMININO	50
IMAGEM 7 – AS TRÊS GRAÇAS DE RAFAEL – O CORPO FEMININO EM EVIDÊNCIA	50
IMAGEM 8 – O FEMININO EM POTÊNCIA	51
IMAGEM 9 – O CORPO FEMININO EM PRÉ-ESTÁGIO	58
IMAGEM 10 – OS HOMENS DE BRANCO, O BODE E O CORPO FEMININO - RITO, AÇÃO E UM CICLO	59
IMAGEM 11 – A INICIAÇÃO FEMININA BANHADA EM SANGUE PELO MENTOR – A TRAGÉDIA HUMANA	59
IMAGEM 12 – O SACRIFÍCIO NO PALCO – UMA OBRA É RECRIADA.....	63
IMAGEM 13 – CARAVAGGIO E O SACRIFÍCIO DE ISAAC – UM SACRÍFICIO VISUAL.....	64
IMAGEM 14 – UM JESUS CONTEMPORÂNEO EM CRUZ METÁLICA.....	66
IMAGEM 15 – MUSSOLINI – CONFISSÃO E ASSASSINATO.....	67
IMAGEM 16 – O ARLEQUIM.....	67
IMAGEM 17 – MULHER – <i>BODY LANGUAGE</i>	73
IMAGEM 18 – O ENCONTRO DO CORPO COM A TRAGÉDIA	74
IMAGEM 19 – O ARISTOCRATA INGLÊS	76
IMAGEM 20 – MAL-ESTAR E INDIVÍDUO	78
IMAGEM 21- PULSAR – O SEGREDO DA ÁGUA: A VIDA.....	80
IMAGEM 22 – SEPULTAMENTO	81
IMAGEM 23 – A AURA DO SONHO, DA FANTASIA DE UM EXISTIR	83

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
1.1 CARTA AOS CASTELLUCCI.....	16
2. METODOLOGIA.....	19
3. TRAGÉDIA VISUAL OU SIMPLEMENTE TRAGÉDIA	20
3.1 TRAGEDIA ENDOGONIDIA – O MAL-ESTAR POÉTICO.....	30
4. TRAGEDIA ENDOGONIDIA – A ANÁLISE DO TRÁGICO, DO CORPO, DA SENSAÇÃO.	38
4.1 Episódio #1 CESENA – Itália, Janeiro de 2002.	42
4.2 Episódio #2 AVIGNON - França, Julho de 2002.	45
4.3 Episódio #3 BERLIM – Alemanha, Janeiro de 2003.	48
4.4 Episódio #4 BRUXELAS – Bélgica, Maio de 2003.....	53
4.5 Episódio #5 BERGEN – Noruega, Maio de 2003.....	56
4.6 Episódio #6 PARIS - França, Outubro de 2003.....	61
4.7 Episódio #7 ROMA – Itália, Novembro de 2003.	67
4.8 Episódio #8 STRASBURGO – França, Fevereiro de 2004.....	69
4.9 Episódio #9 LONDRES – Inglaterra, Maio de 2004.	71
4.10 Episódio #10 MARSEILLE – França, Setembro de 2004.	76
4.11 Episódio #11 CESENA – Itália, Dezembro de 2004.	81
4.12 Apontamentos de análise em um todo.....	83
5. A CONCLUSÃO NAS VIAS DO TRAGICAMENTE POÉTICO	87
REFERÊNCIAS CONSULTADAS	91

1. INTRODUÇÃO

Pensar a tragédia é antes de tudo pensar na existência, e esse pensar com olhares voltados à teatralidade a potencializa ainda mais pela amplitude que a mesma ganha no quesito representação, é também pensar no humano, na carne, no sangue e naquilo que é palpável, sensitivo e até estranho. Por si só, além de um ato representativo, a tragédia é simbólica, ritualística e poética em sua obscuridade. O trágico pode resultar num potente fluxo reflexivo, entre seriedade e agressividade sob as quais se equilibra a existência humana.

E é a partir desse fluxo entre agressividade e existência que a ideia ganha extensão e forma na cena da Cia. Italiana Societàs Raffaello Sanzio, cujas obras provocam não só o olhar, mas envolvem os sentidos, percepções e convidam a refletir diante de um 'estranho' espetáculo teatral de imagens, humanamente concebidas apesar do aspecto desfigurado, perturbador e inicialmente incompreensível. O que de fato há ali, além da carne, do sangue e do corpo vivo, é uma realidade emblemática enquanto tragédia ou um dos seus possíveis retratos, em estado cru, preciso e de impacto.

A Societàs Raffaello Sanzio, então criada em 1981 em Cesena, pequena localidade ao norte da Itália, onde mantém sede, composta por Romeo Castellucci, Chiara Guidi e Claudia Castellucci (principais nomes, tríade cabeça da Cia.) e demais integrantes, além da notável e importante parceria com Scott Gibbons¹, cria uma aura potente e bastante impressionista acerca da tragédia, atribuindo à mesma um significado bastante subjetivo e particular, onde a marca criativa se instaura em cada trabalho. É possível observar características do trágico, e para já citar algumas obras da Cia., em *Oresteia* (una commedia organica?) (1995) releitura da tragédia de *Ésquilo* e com elenco formado por mulheres gordas e homens magros, fato

¹ Responsável pela criação e composição de trilha e ambientação sonora dos espetáculos da Cia. entre eles *Genesi: from the museum sleep* (1999); *Tragedia endogonidia* (2002-2004); *Hey girl!* (2006); *Inferno, purgatório, paradiso* (2008); *Sobre o conceito da face no filho de deus* (2010) entre outras.

que por si só já impulsiona um impacto visual; em Giulio Cesare (1997) com imagens apresentadas com base no mito e figura do personagem romano de mesmo nome; essas duas junto da Tragedia endogonidia – espetáculo onde o tema tem seu ponto alto, se observadas representam a evolução de como a Cia. aborda o trágico. Nas duas primeiras com referências às tragédias gregas, ao teatro propriamente dito e às figuras de personagens marcantes de obras do período e retrabalhadas, e Endogonidia abrangente à Europa e questionamentos de ordem não só corpo-existencial, uma espécie de mapa da tragédia européia.

Lehmann² destaca Oresteia e Giulio Cesare como trabalhos onde a estética escultural é presente:

Na montagem de Oresteia (1995) feita pelo grupo, abundam citações das artes plásticas. Um ator é escolhido por ser comprido e delgado como uma figura de Giacometti; outro, vestido e maquiado de branco, lembra esculturas de George Segal, às vezes com posturas e gestos que lembram desenhos de Kafka. Clitemnestra é representada por uma atriz que parece ser literalmente um monte de carne pintado de vermelho, parada ali em imobilidade fabulosa, como a ponto de derreter. Como signo corporal, seu peso comunica seu poder, mas o que predomina é a impressão sensorial crua, destituída de qualquer interpretação. [...] O teatro aqui se encontra na mais estreita proximidade com as artes plásticas.

Uma frase de Romeo Castellucci, também citada por Lehmann³, “Cada corpo tem sua própria fábula”, já sinaliza certo interesse do encenador por abordar questões referentes ao corpo na cena, e porque não observar esse corpo sob o viés do trágico? Há referências para tais apontamentos, bem como a estética escultural citada e presença de elementos iconográficos como características no trabalho do grupo. Nesse sentido, Lehmann⁴ ainda destaca:

² LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.343-344

³ Idem 2, p. 343

⁴ LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.344-345

O elemento escultural e a iconografia multifacetada se juntam aqui ao aspecto ritual da atuação dos intérpretes: o ator como que cumpre a função da necessária vítima sacrificial no ritual de degradação e regeneração da representação teatral. Em *Giulio Cesare* (1997), a transformação do ator em realidade corporal exposta é ainda mais pronunciada. Quando aparece no palco uma pessoa realmente acometida por anorexia nervosa e sob o risco de vida, cria-se no espectador um bloqueio para interpretar o significado da figura dessa pessoa. [...] A entrada em cena do ator sem braços que representa Apolo, do rapaz com síndrome de Down que representa Agamenon ou do autista que representa Horácio torna experienciável – no limite da norma (e da suportabilidade) – o corpo “inumano”. Surge assim uma cena de pesadelo na qual os corpos escapam a qualquer categorização, mas ao mesmo tempo, de modo paradoxal, deixam entrever sua beleza mesmo na desfiguração. A *Oresteia* da Societas Raffaello Sanzio recebeu a designação de gênero “comédia orgânica”, e de fato é como se uma caminhada infernal dantesca em meio aos organismos, mas também uma percepção reprimida do caráter orgânico fascinantemente belo se convertesse em contemplação cênica.

É com a porosidade desses corpos múltiplos e ao mesmo tempo tão heterogêneos que a Societas consegue, inicialmente pelas vias corporais, retratar inquietações e obscuridades, principalmente existenciais, idealistas e até político-sociais, essas em menor grau, mas ainda assim presentes e disso também o trágico, mesmo que designado como cômico, atinge um alto nível experimental.

Outros trabalhos como *Hey Girl!* (2006) e a experiência de perturbação do público; o ciclo *Inferno, Purgatório, Paraíso* (2008) a partir dos textos de Dante na *Divina comédia* também como formas de experiência plásticas distintas e visualmente bem concebidas: *Inferno* com características híbrido-performáticas, *Purgatório* como a tradução de uma peça aos moldes quase tradicionais e *Paraíso* exposto numa instalação de beleza impressionante; Em *Sobre o conceito da face no filho de Deus* (2010) um questionamento à

fé e as relações humanas frente a uma grande imagem do suposto criador, que se desfaz do mesmo modo como as relações podem também se desfazer; são dignos de observação e reconhecimento na sua trajetória, que se mantém fiel ao quesito imagem/experiência ao abordar, mesmo de forma implícita, a questão do trágico.

Espectáculos que de algum modo tem em sua composição essa atmosfera obscura, enigmática e principalmente trágica, pois tanto em *Hey Girl!*, *Inferno Purgatório e Paraíso* e *Sobre o conceito da face no filho de Deus* tem o corpo como matéria, a carne como objeto, e o que seria senão corpo e carne pulsantes inseridos numa estética de representatividade obscura e enigmática, para não citar imagética, senão tragédia? A existência pode ser vista aqui como instrumento para discutir tragédia.

Com atmosfera pesada, simbólica e tecnológica a cena da *Societas* é essencialmente visual, a imagem transporta as ações, os possíveis enredos ou os fragmentos significativos que ali são apresentados. Trata-se de um convite imersivo às zonas do sensível e da percepção, pois pode também ser definida como arte da percepção, para não só restringi-la ao campo teatral, que além de limitá-la não faz jus ao que de fato realiza, ficando, portanto, num terreno teatral híbrido, entre o contemporâneo (via *mise en scène*) e o clássico, especialmente na escolha dos temas das peças.

A tentativa de analisar o conceito de tragédia no trabalho da Cia. se dá a partir de um ciclo/espetáculo, que leva tragédia no nome, e é um dos pontos altos no sentido de criação, renovação e potência na cena contemporânea da época em que foi produzido, em meados de 2002. *Tragedia Endogonidia* assim intitulado, realizado entre os anos de 2002 e 2004, se divide em onze episódios, cada qual realizado em uma diferente cidade da Europa, com início e término na cidade sede da Cia. Alguns episódios são complementares e é possível identificar a linha tênue de pensamento adotada pela direção de Romeo Castellucci, mesmo que de forma hipotética

ou pouco clara, em outros, portanto, por estarem mais soltos e desconexos, compreendê-los é tarefa difícil, talvez por irem além da razão, feitos não para compreender, mas para sentir. Ainda assim vale sentir e tentar relatar sensações e conectá-las com o que ali foi sugerido.

Como dito o teatro da Raffaello Sanzio é perceptivo/sensitivo, é mais pele, olho e ouvido, ainda que palavra, cérebro e teoria estejam também nele presentes, mas de modo menos cartesiano entre causa-efeito, onde a estrutura plástica visual do trabalho coordena a postura crítica receptiva do espectador.

Há sim a existência de elementos, dispostos a fim de estruturar e sustentar uma ideia. O tom ritualístico criado no ciclo da Tragédia Endogonidia, pode ser interpretado como um próprio ritual de desmistificação e quebra de símbolos - razão pela qual são inseridos na cena, e não necessariamente justificados – ou no grande envolvimento com a destruição da idéia de adoração de imagens e símbolos. E o trabalho da Societas já foi apontado como iconoclasta⁵, ou seja, nem as imagens tão pouco os símbolos são gratuitos.

O curioso com relação a esse fato, é que o ciclo/espetáculo adota em sua concepção o uso de imagens e simbologias a que se propõe destruir e desmistificar esteticamente, e essa talvez seja o que a caracterize como Tragédia, além de ser muito mais a inevitabilidade do decaimento dessas imagens e simbologias, como num ciclo vital: vida-morte-vida, morte-vida-morte, morte-morte-vida, vida-morte-morte, enfim... E Endogonidia referente ao corpo, às glândulas sexuais que segregam hormônios, a reprodução, masculino com testículos, feminino com ovários, as glândulas que se fundem e dão existência, logo a tragédia da existência, da criação, da perpetuação ou então, genericamente, a tragédia do corpo. Teatralmente a ligação do carnal (corpo) com o imagético e simbólico (arte). Arte que

⁵ Os teóricos consultados que diretamente apontam características da iconoclastia no trabalho da Societas são Hans-Thies Lehmann, na obra Teatro pós-Dramático, no capítulo Imagens corporais e pós-dramáticas. Ver referência na nota 2. E Nicholas Rideout na obra como um todo: The Theater of Raffaello Sanzio. Ver Referência na nota 18.

sangra, se perde, sente dor e se destrói, mas deixa fragmentos daquilo que “foi” perpetuarem como “ainda é” no espectador que a contemple, e restam então marcas e registros em ambas as partes.

Na Raffaello Sanzio o corpo, espaço e toda a plasticidade compõem o texto uma vez que se trata basicamente de dramaturgia visual. A dramaturgia é também gestual, sutil e de impacto. A questão do visual fortemente arraigada até no nome da Cia., em homenagem a um dos pilares da pintura renascentista italiana (alguns dos integrantes são, antes de diretores, dramaturgos e atores, artistas visuais), já caracteriza sua essência e a diferencia ao passo que também distancia dos terrenos puramente teatrais, cabe enquadrá-la como arte, hibridismo artístico ou experimento plástico visual, ou ainda, dentro do âmbito cênico como teatro de imagem, por ser denominada Cia. teatral. Definições não estritamente necessárias, mas que sustentam ideias e estruturam hipóteses dentro de uma pesquisa no campo das artes cênicas.

Desse modo questiona-se de que forma a cena da Societas Raffaello Sanzio, mais especificamente o ciclo/espetáculo Tragedia Endogonidia, pode ser analisado a partir do conceito de tragédia?

A origem da pesquisa deu-se inicialmente, a partir do contato com o episódio #5BERGEN, na disciplina de teoria e crítica teatral, e posteriormente ganhou corpo com o ciclo dos onze episódios numa experiência fílmica. Em seu segmento pretendeu-se:

- Identificar aspectos trágicos, orientados sob o conceito de tragédia, na Tragedia Endogonidia.
- Fazer da análise fílmica do espetáculo, além de uma experiência diferenciada com teatro filmado, possibilidade para apontar os desdobramentos da cena contemporânea com a utilização de tecnologia na cena.
- Comparar a experiência da análise fílmica com a suposição da experiência presencial do mesmo ciclo/espetáculo.

- Poetizar a obra e a Cia.

A motivação para a pesquisa, iniciada mais ou menos há três anos, está no misto de inquietação, admiração e inspiração que não só o espetáculo, mas o universo todo da Cia. causam. A curiosidade unida à necessidade de decifrar e tentar analisar essa tragédia – porque Tragedia Endogonidia é o ponto alto da pesquisa e seu real motivo – é equilibrar o deslumbre sentido ao ver o espetáculo com a finalização de uma etapa acadêmica que quer ser prolongada noutros parâmetros, e também pela forte vontade de dividir opinião, crítica, análise e ideias subjetivas sobre isso tudo, não esquecendo a paixão movida pelo tema, pelas imagens e pela poesia. Poetizar a obra dos artistas que compõem a Societas pode também vir a ser trágico e igualmente interessante.

O texto enquanto estrutura, está dividido: Como primeiro capítulo introdução e contextualização geral seguido do que pode ser considerada uma espécie de quase anexo nomeado ‘Carta aos Castellucci’ escrito principalmente para a tríade membro: Romeo Castellucci, Chiara Guidi, e Claudia Castellucci.; o segundo reservado à metodologia; Terceiro capítulo dialoga com o conceito de tragédia, uma visão conceito do ciclo/espetáculo Tragedia Endogonidia; No quarto capítulo análise e experiência fílmica de toda a tragédia com maior ênfase em alguns episódios; No quinto, conclusão poética;

1.1 CARTA AOS CASTELLUCCI

E do meu estágio imagem-estática que os vê friamente, ou que os vê a partir de fragmentos, idéias-corpo e luz, idéias-sensação projetadas nos corpos orientados pelos teus dedos. No meu estado uterino de imagem permaneço estático enquanto meu olhar orbita e um fragmento do que sou me leva a vocês. Estou dentro das tuas imagens, em transporte, quase parte. Num

escuro semi-incompreendido com graça, sem estranheza, mas também sem qualquer conforto.

A tua luz apaga?

Algumas incertezas me crescem e o terreno do sensível pode ser perigoso. Não tenho noção desse tipo de perigo. E talvez seja bom senti-lo para eu estar em sincronia com a tua criação, teus pensamentos, opinião.

O teu trágico é bonito, e seduzido fui carregado para o fundo de um corpo branco, e sangue escorreu dos meus olhos e pescoço, para ser também matéria. É o sangue que comprova que pulsei, e que senti. É o sangue que comprova tudo. Esse sangue esfria, morre, mas minhas mãos, frenéticas como agora e mesmo geladas não esquecerão a causa da razão de a vocês destinar essas letras, tão pouco meus sentidos esquecerão que foram despertados, porque agora mais que anteriormente eles sentem duplicadamente, o dobro do escuro luz.

E dor?

Não falei de dor, porque de início não julgava ser possível senti-la nesse processo de absorção. Um tipo de dor levemente confundida com um desconforto, desconforto maquiado de cicatriz, porque as matérias das tuas luzes escuras e imagens e sons e essa aura quase preta, estão agora encubadas na minha pele, no fundo dos meus olhos e retinas, é como se tivesse sido marcado, ou tatuado com as formas e desenhos silenciosos que vocês mesmos cultuaram, elas estão também mim, e logo será luz. Porque vocês são também luz. E falo desde o fino traço da renascença, e na tragédia que se poderá também renascer? Mas que tipo de renascimento? O das cores e formas e imagens? Ou renascer em cor, em forma e em imagem?

A ausência de diálogos lhe é típica e me conscientizo da ausência de respostas para as intermináveis perguntas que me circulam. É fato que não me assombra e falo sozinho desde então, ou falo com as obras, converso com elas, renasço e me elevo com elas.

Gostaria de fazer um possível agradecimento, pela existência, pela criação, mas está além de mim, está além das palavras, está no sentir, e o sentir não se materializa (mesmo com dúvidas eu digo que não), logo vocês também ficarão sem minhas respostas, ou melhor, sem qualquer uma das minhas perguntas, ficarão sequer sem a minha existência, que sou soma na condição de público, e público, na contagem de artista é uma massa ou coisa ou evidência ou até fato só, junto, unido, e poucas vezes isolado, mas ainda assim público. Pois bem sou público e tenho comigo o que produzem, e carrego comigo o que produzem e me inquieto, inspiro e surto com o que produzem, me deixem ficar assim.

Estejam perto. Sempre e de algum modo, seja num rabisco ou num fio de luz que vem de um quadro vivo.

A experiência de ser absorvido *endogonidamente*, vai explodir de modo trágico. Como agora tragicamente também me despeço.

T.

2. METODOLOGIA

A pesquisa, de caráter descritivo exploratório, pretende observar, apontar e analisar aspectos e conceitos de tragédia no ciclo/espetáculo Tragedia Endogonidia, através de recursos audiovisuais, como uma experiência fílmica desdobrada em análise. Posteriormente, objetivou-se poetizar a obra, proposta sustentada por leituras dos autores membros da Cia., como The Theatre of Societas Raffaello Sanzio escrita por Nicholas Rideout com colaboração de Romeo Castellucci, Chiari Guidi, Claudia Castellucci e Joe Kelleher; O artigo intitulado o peregrino da matéria, de Romeo Castellucci, traduzido e publicado pela Revista Sala Preta da Universidade de São Paulo – USP; da crítica especializada – a citar crítica de Edécio Mostaço sobre o espetáculo ‘Sobre o conceito da face no filho de Deus (2010) na ocasião do festival Porto Alegre em cena, edição de 2013, bem como demais matérias publicadas no catálogo do festival e imprensa local; e demais pesquisas, como a de Valmir Aleixo Ferreira, e Gabriela Pereira Fregoneis que tiveram, em alguma medida, o universo da Societas ou algum trabalho específico, como objeto seja no sentido crítico analítico ou acadêmico, além de expor sensações e percepções subjetivas.

Para tanto, num primeiro momento, trata-se de explorar o conceito de tragédia, fundamentado, seguido também da visão-conceito do que seria o trágico, inserido no ciclo/espetáculo, bem como no todo do universo criativo da Raffaello Sanzio. As principais obras consultadas nesse segmento foram: Doce Violência: a ideia do trágico de Terry Eagleton, O nascimento da tragédia de Nietzsche, Tragédia moderna de Raymond Williams e O teatro e seu duplo de Artaud. E por fim, em segundo a análise-experiência fílmica com o ciclo, também fundamentada e embasada diante daquilo a que se propõe, com a obra The theatre of societas Raffaello Sanzio de autoria da tríade fundadora da Cia., como suporte a essa análise-experiência.

3. TRAGÉDIA VISUAL OU SIMPLEMENTE TRAGÉDIA?

O termo tragédia pode suscitar uma grande quantidade de significados, desde os mais subjetivos até os mais conceituais, se é de fato que esses últimos existam. A tragédia, na definição do senso comum, transita entre tristeza, desgraça, catástrofe, infortúnio, grande pesar ou ainda a mistura de todas essas palavras e outras mais, a depender do modo interpretativo e característico na utilização da palavra para descrever algum tipo de circunstância.

É possível observar a ausência de definição mais abrangente que não a que envolva o âmbito teatral, há que se considerar antes de tudo a tragédia como um gênero do fazer artístico, oriundo dos primórdios do teatro, e talvez a partir dessa definição tenham surgido outras, mais costumeiramente utilizadas no cotidiano, e adaptadas do seu significado de origem para um fato real.

O dicionário de Teatro de Patrice Pavis⁶ define como um gênero ou forma de drama, que aborda em tom sério e carregado, um conflito existencial entre personagem e alguma divindade ou poder superior (lei, deuses, destino, a própria sociedade em seu coletivo), cujo desdobramento explora os sofrimentos, a moral, as relações entre pessoas, homens, seus deuses e crenças. A tragédia é por si mesma espécie de rito, estrutura fortificada que envolve o psicológico, medos e o lado obscuro do ser, pois é ela quem torna possível a visualização desse outro lado, e muito tem a dizer sobre o que se propõe mostrar. Terry Eagleton⁷ diz que

A tragédia pode ser pungente, mas supõe-se que haja também algo de atemorizante a respeito dela, alguma característica assustadora que transtorna e atordoa. Ela é traumática e angustiante. E o trágico não difere do patético naquilo que tem de purificador, revigorante e inspirador?

⁶ PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

⁷ EAGLETON, Terry. **Doce violência: a ideia do trágico**. São Paulo: Unesp, 2013. p.23-24

A questão lançada permite pensar a respeito do patético como antagônico ao trágico, tal qual, dentro dos gêneros dramáticos a comédia é para a tragédia, ainda assim são gêneros, características na arte, complementares e ambas também interrogam a existência humana, utilizam a mesma como conteúdo para se fazer presente em cena. Ou seja, os gêneros dramáticos, os acontecimentos do cotidiano passíveis de nomeação trágica, patética ou cômica são originários no ser, no corpo, na presença que pulsa e se movimenta e promove esses acontecimentos, e ainda com o mesmo corpo a nomeá-los – os acontecimentos – como trágicos e patéticos ou cômicos.

Mas o que há por trás dessas definições onde a interferência do humano não tem alcance? Talvez a resposta esteja nas imagens ou ainda nas sensações que tais acontecimentos ou até mesmo que as próprias definições causam. Ou além, a resposta entrelaçada ao desdobramento dessas imagens, com seus efeitos e potências e, naturalmente, eventuais ‘transtornos’ ou algum tipo de ‘transformação’ que causem.

Há de se considerar - em se tratando da tragédia especificamente - notáveis diferenças entre os termos ‘triste’ e ‘trágico’ a que muitos atribuem semelhança ou sinonímia. Eagleton⁸ defende esse posicionamento e afirma:

[...] é difícil ser trágico em relação a nada em especial. ‘Trágico’ é um termo mais transitivo que triste. Ademais, ‘trágico’ é uma palavra forte, como ‘escória’ ou ‘sórdido’, ao que passo que ‘triste’ é um termo constrangedoramente fraco. [...] ‘Trágico’ e ‘Muito triste’ são, de fato, noções diferentes; mas tal diferença não ocorre porque a primeira é técnica e a última é retirada da linguagem do dia a dia. [...] Poderíamos até protestar afirmando que a tragédia envolve mais do que apenas tristeza e, em certo sentido, estaríamos corretos. Porém, a mesma coisa ocorre com a tristeza. Tristeza implica valor. [...] A verdade é que nenhuma definição de tragédia mais elaborada do que “muito triste” jamais funcionou.

⁸ Idem 4. p.24-25

É fato que essas notáveis diferenças entre as palavras renderiam hipóteses e discursos maiores que a tentativa de aqui simplesmente citá-las como diferentes, embora se deva considerar sua ocasional fusão para melhor compreensão dos termos ou para a descrição daquilo a que estão sendo utilizadas.

Desse modo, fica a interrogação: O que faz da tragédia uma tragédia? Considerar a métrica de que toda tragédia é pré-moldada, ao envolver descrença, melancolia, catástrofe e demais adjetivos a um final infeliz, pode não condizer com aquilo que a mesma representa, tão pouco a sua origem e reais características, pois a existência de tragédias com final “menos infeliz” ou “não infeliz” é também merecedora de observação, e nem por isso deixa de caracterizar-se com o mesmo termo tragédia.

É identificada aqui uma dificuldade, tanto da definição precisa do termo tragédia quanto do significado do termo triste. Acoplado a isso, o ecoar da pergunta “o que faz da tragédia uma tragédia?” remete-se às sensações, pois na tragédia, ao pensar primeiramente na razão de serem apresentadas no período de forte produção e representação criativa e também de descoberta de teatro na Grécia antiga; e no fato de que na ação de serem levadas ao palco, à público objetivavam além de entretenimento, e toda a carga energética, reflexão e principalmente sensações, constatação vista pela ótica das temáticas e enredos abordados nas tragédias daquela época. Se transferidas para a o contemporâneo, o hoje, o agora, o que seria senão a tragédia além de imagem e sensação? Seja na arte, na tentativa de aproximação com público ou alertá-lo, chamar atenção para a obra e toda sua fundamentação e potencial criativo, seja isso na notícia diária de algum acontecimento, que envolva pessoas, tempo, clima, emoções e estruturas, nelas, em ambas a situações (arte e notícia) estarão intrinsecamente conectadas as sensações e as imagens. E as duas, sensação e imagem provocam e dão sentido ao que está sendo observado, consumido ou até mais radicalmente experimentado. Aliás, a imagem do ‘trágico’ é sedutoramente hipnotizante, não a toa chama atenção e aguça curiosidade, pois afeta sentidos, provoca e perturba.

Raymond Williams⁹ reitera que “a tragédia é [...] não um tipo de fato único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições”, logo a ideia de trágico pode ser também subjetiva e experienciável, e essa experiência com o trágico é ainda mais notadamente marcante se houver também junto dela, uma experiência que envolva uma perda irreparável, choque, transcendência e até mudança.

Em retorno as origens da tragédia¹⁰, o que se diz a respeito, enquanto gênero dramático e representado na Grécia antiga, é que foi criada pelos Sátiros, figuras mitológicas com corpos divididos ao meio, metade homem metade bode, próximos a Dionísio – uma das figuras a quem se deve a origem do teatro – que durante as orgias e demais festejos, sentiram necessidade de apresentar algo que envolvesse antigas lendas, paixões e desejos e principalmente a figura humana, suas vicissitudes, virtudes e vontades, junto a sentimentos de compaixão, enternecimento e até alarde ou choque lançados ao público. Pode-se dizer então, que a experiência da tragédia é calcada nas sensações? Ao menos se faz considerável essa suposição.

Ainda sobre as possíveis origens da tragédia, Nietzsche¹¹ defende hipótese de que:

O problema dessa origem não foi até agora uma só vez seriamente levantado e, por isso mesmo, muito menos solucionado [...] tradições antigas dizem com nitidez que a tragédia surgiu do coro trágico e que originariamente ela era só coro e nada mais que coro; [...] o coro, como “espectador ideal”, e modo de ver confrontando com a tradição histórica segundo a qual a tragédia foi originariamente coro, mostra logo ser o que de fato é, uma crua, não científica, porém brilhante asserção, cujo brilho proveio somente de sua concentrada forma de expressão, [...] em favor de tudo quanto é

⁹ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.45-46

¹⁰ BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

¹¹ NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: companhia das letras, 2007. p. 48-52

chamado “ideal”, e de nosso momentâneo assombro.

E logo se originária no coro, é também originária no ser, visto a finalidade narrativa do coro numa representação, quase como espécie de consciência, verdade e reflexão que rebatem ao público, ou mais das vezes dialogam de frente com os mesmos, a temática ou a essência daquilo que seria primeiramente puro entretenimento. Sem contar ainda com a ‘aura’ dada ao coro, observação máxima na designação dada por Nietzsche ao coro, o “espectador ideal”, ou seja, aquele que vivencia de perto, que narra, sente e repassa não só visões, mas também sensações. O conceito de “espectador ideal” aqui citado, certamente renderia um grande número de discussões e hipóteses, as quais não cabem aqui. Porém, ao visitar esse conceito depara-se com a questão de visualidade, logo também de imagem ou “a consciência de ter diante de si uma obra de arte, não uma realidade empírica; ao passo que o coro trágico dos gregos é obrigado a reconhecer nas figuras do palco existências vivas”, nada mais que a materialização e certeza do trágico em movimento. E num segmento contextual a isso, de forma geral, Nietzsche¹² discorre:

O espectador sem espetáculo é um absurdo. Tememos que os nascimento da tragédia não possa ser explicado nem por uma alta estima da inteligência moral da massa nem pela noção do espectador sem espetáculo, e temos o problema por demasiado profundo para ser sequer roçado por considerações tão superficiais. [...] (O fato é que) a tragédia cresceu muito e ficou desde o começo desobrigada de efetuar uma penosa retratação servil da realidade. No entanto, não se trata de um mundo arbitrariamente inserido pela fantasia entre céu e a terra, mas, antes, de um mundo dotado da mesma realidade e credibilidade com os seus habitantes.

E mesmo que embora o conceito, e a ideia de tragédia em si, paire entre o subjetivo, contemplativo e explicativo, tenta-se aqui, justamente nessas mesmas vias, ao menos situá-la de modo menos obscuro, seja na vivência enquanto espectador, consumista de arte, ou na posição de artista, fabricante.

¹² Idem 10

É, porém, morfologicamente, na figura do bode, que a palavra tragédia tem também sua origem, logo o bode pode ser visto como espécie de símbolo que a retrate. Mas de que forma é possível estabelecer parâmetros que justifiquem a associação da figura do animal com a palavra em si? A palavra é a resposta. Tragédia, do grego *tragos* (que significa bode), unida ao sufixo *ode*, cujo significado é canto, formula *tragoidia*, que é posteriormente alterada morfologicamente até se estruturar em tragédia como é atualmente utilizada.

A origem da palavra, derivativa de “bode” e sua associação com o teatro, segundo aponta Eagleton¹³, se dá a partir da premiação (um bode) pela qual antigos tragediógrafos competiam. Salienta ainda que

Não está claro se eles tinham consciência de que não existe palavra para tragédia em nenhuma outra língua a não ser no grego antigo, e todos os outros usos foram adotados a partir desse; e não parece ter-lhes ocorrido que [...] a palavra tragediógrafo possa originalmente ter sido uma brincadeira à custa dos dramaturgos, significando “bardo do bode”. [...] O bode era um símbolo da tragédia porque, visto de frente, parece principesco, com seus chifres e barba imponentes, mas tem o traseiro nu e imundo. [...] A tragédia é escrita em estilo solene, propõe feitos vergonhosos e criminosos, além de começar de forma ‘alegre’ e terminar em lágrimas. [...] Na vida real é uma derivação metafórica da coisa artística verdadeira, uma visão que converte um desdobramento histórico em uma prioridade ontológica.

Algo, no sentido da originária significação da palavra, que pode ser visualmente identificada dentro da Tragedia Endogonidia nos episódios: #5 BERGEN - onde há a presença de um busto gigante de um bode branco, de aspecto pesado, espécie de escultura que pode perfeitamente ser mármore ou até mesmo plástico ou qualquer outro material de mesma textura, com os chifres imponentes e dando cabeçadas em direção à senhora idosa que segura uma

¹³ EAGLETON, Terry. **Doce violência**: a ideia do trágico. São Paulo: Unesp, 2013. p. 38-41

escova com a qual penteia os cabelos - ao mesmo tempo em que constata que eles estão em queda - e sangra pelo pescoço.

E posteriormente, no mesmo episódio, antes do ritual de “iniciação” da criança com o banho de sangue, a presença de um bode vivo na cena, ao lado de um dos atores, um tipo de mentor, que veste um casaco vermelho, e conduz os próprios passos e os do bode com certa arrogância. E no episódio #6 PARIS - onde o animal é calmamente visto em cena, livre pelo palco e em diálogo silencioso com os atores que o observam, e ora percebido como o elemento disparador das ações que desencadeiam a dramaturgia gestual e a cena em si, ora como um tipo de divindade, um anúncio ou reforço do ‘trágico’ ali instaurado.

IMAGEM 1- A VELHA, O BODE E O SANGUE



FONTE: CASTELLUCCI, Claudia; CASTELLUCCI, Romeo, GUIDI, Chiara; KELLEHER, Joe; RIDOUT, Nicholas. **The Theatre of societas Raffaello Sanzio**. London: Routledge, 2007.

IMAGEM 2 – O MENTOR



FONTE: <http://www.realttimearts.net/article/issue66/7791> - Real time Australia's critical guide to international contemporary arts.

A visão de tragédia dentro da realidade deve ser considerada de forma exponencialmente divergente daquela vista e aplicada nas artes. Ao passo que nas artes a visão do trágico é sombria, conflituosa e imponente, já na realidade pode ser observada como um estágio de pré-evolução, tentativa de entendimento de si próprio através de algum acontecimento que lhe chega aos olhos e ouvidos.

Nessa vertente, no deslocamento do trágico na arte e na vida é que também se esbarra a dificuldade de uma definição ampla e certa do termo e acerca de seu significado, exceto o já mencionado que está envolvido com o drama e mais propriamente o teatro. Talvez a justificativa de somente se encontrar a descrição do significado do termo nos dicionários – ao menos em sua maioria – no contexto do teatro, esteja no fato de torná-lo genérico e menos complexo, pois é aplicável noutras linguagens que não a teatral, e flutua em ambiguidades e dificuldades de significação. A ambiguidade na tragédia flerta com o descritivo e com o normativo, haja vista as possíveis aplicações da

palavra aos mais diversos modos de interpretação. Sobre isso, aplicações do trágico, Eagleton¹⁴ reitera:

Para esse estilo de arte (teatro), a tragédia pode apenas significar algo sombrio e doloroso; ela não precisa satisfazer exigências, como a de que o sofrimento seja grandemente imerecido, predeterminado, causado de maneira não contingente, infligido a uma figura eminente, em parte por sua responsabilidade, revelador de ordem divina, afirmador da existência, conducente a dignidade e autoconhecimento. [...] Não importa quanto sangue tenha sido derramado e quanto tormento tenha sido infligido, somente certos tipos de morte, conflito, sofrimento e destruição, tratados de certas maneiras, qualificam-se tragédia. Tragédia aqui é mais uma questão de reação do que de ocorrência. [...] Para certa linha da filosofia existencialista, a morte é, como tal, trágica, independente de sua causa, forma, tema ou efeito. Mesmo assim, tragédia “normativa” ou “moral” trai com frequência certo subtexto sensacionalista, uma aura de violência ou exotismo, de sensações suavemente intensificadas e prazeres eróticos velados, o que a liga com relutância à sua irmã melodramática. Como acontece em relação à maioria dos fenômenos mais sofisticados, ela esconde algumas raízes menos conceituadas.

No discurso de Terry Eagleton é possível identificar diferenças no significado e aplicação do termo tragédia, as quais ele atribui o nome de “tragédia normativa” e “tragédia moral”, bem como também a considera um fenômeno sofisticado por esconder – de certo modo – suas origens e raízes, e ainda bifurcar-se nas mais diversas aplicações e significados, e com isso propor as mesmas diferentes interpretações, e ainda permitir-se navegar nas vias do subjetivo, logo se ausentando de algo que lhe formate e amplifique, embora seja ampla e ao mesmo tempo diversa.

¹⁴ EAGLETON, Terry. **Doce violência**: a ideia do trágico. São Paulo: Unesp, 2013. p.33-34

A vertente existencialista apontada pelo autor é fundamentada. Em Merleau-Ponty¹⁵, identifica-se a questão do corpo regido pelas satisfações e as experiências de perda como experiência de gozo, porque mexe com estruturas estabilizadas e anteriormente confortáveis, além de considerar a percepção como chave fundamental para grande parte das vivências. Em Sartre¹⁶, identifica-se a existência como precedente da essência, e para existir se faz necessário também morrer, e a angústia é um dos sentimentos que pode bem descrever o existencialismo, que também é escolha e projeção de como se escolhe ser esse ser que vive e sente, que percebe e transforma. Mas se pergunta: em que aspecto a tragédia vai de encontro com as ideias de Ponty e Sartre? No aspecto humano e sensitivo, pois o que seria da tragédia não fosse a existência da carne? A presença do humano, das sensações e das percepções? Vai ver é por isso que a tragédia em sua essência siga angustiadamente a vertente existencialista, não sabe como exatamente se projetar e ramifica-se de todas as formas que lhe são possíveis, independente disso originar conceitos e demais aplicações, e acima de tudo interpretações, diante de sua real significação e efeito. A tragédia pode ser corpo, forma, experiência, e talvez por essa causa a tragédia possa ser considerada um fenômeno, pela transmutação e transitoriedade no corpo, na visão, na sensação, nos sentidos em si.

¹⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

¹⁶ SARTRE, Jean-Paul. **O Existencialismo e um humanismo**. Petrópolis, RJ: vozes, 2012.

3.1 TRAGEDIA ENDOGONIDIA – O MAL-ESTAR POÉTICO

Ao investigar a aplicação da tragédia, com foco maior na aplicação do trágico na arte, tem-se como objeto de observação uma obra que aborda o trágico em sentido amplo, ao passo que também define e demarca delineadamente seus efeitos e os explora de forma reverberada e interativa. Pode-se também apontar que seus realizadores produziram com ela um tipo de tragédia conceitual, partindo do pressuposto de que o termo tragédia não tem um sentido muito bem delimitado, o que possibilita, para tanto, um convite de imersão nesse terreno, com braços dados à subjetividade e à percepção com apoio nos sentidos.

O ciclo/espetáculo Tragedia endogonidia da Societas Raffaello Sanzio, dividido em onze episódios tenta construir o mapa da tragédia europeia no formato de um poema não pronunciável, escrito ou então dito (há que considerar essa hipótese visto o quesito linguagem) por um bode, figura simbólica, que traduz o sentido da tragédia e transita entre os corpos desfigurados e igualmente simbólicos. A réplica do mal-estar e das sequelas silenciosamente deixadas como herança para as novas civilizações, e também para os novos indivíduos, porque a referência não é de pronto unicamente coletiva, atinge unidades e corpos únicos, corpos esses que habitam o mesmo mapa traçado pelo bode. Sobre esse mal-estar, a concepção de uma vida satisfatória, sem sofrimento Freud¹⁷ já atestava que:

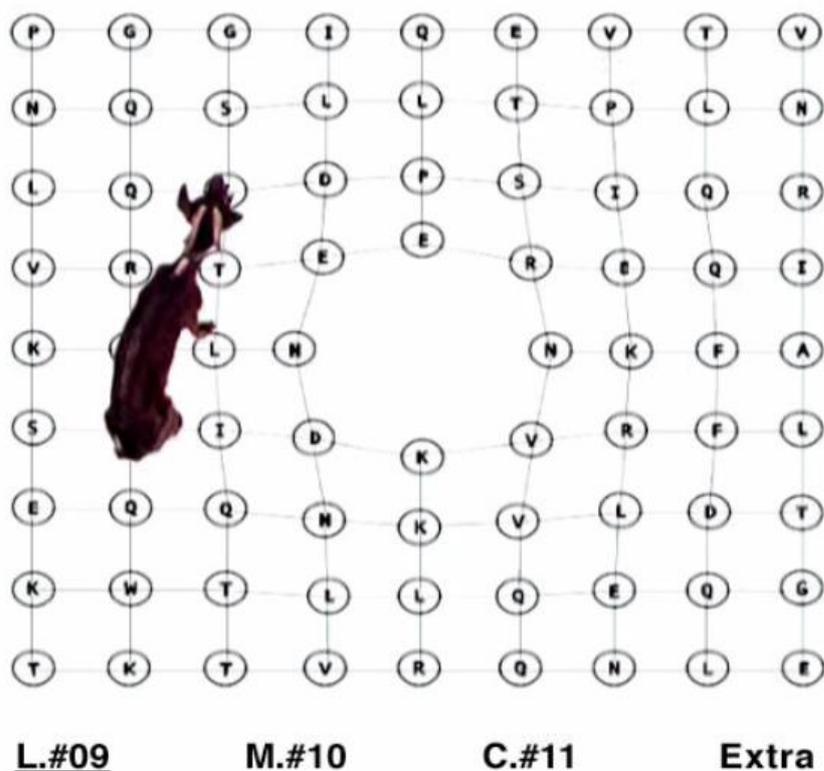
A questão da finalidade da vida humana já foi posta inúmeras vezes. Jamais encontrou resposta satisfatória, e talvez não a tenha sequer. Muitos acrescentaram: se a vida não tiver finalidade, perderá qualquer valor. Mas esta ameaça nada altera. [...] Nossas possibilidades de felicidade são restringidas por nossa constituição. O

¹⁷ FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 19-21

sofrer nos ameaça de três lados: do próprio corpo, que, fadado ao declínio e à dissolução, não pode sequer dispensar a dor e o medo, como sinais de advertência; do mundo externo, que pode se abater sobre nós com forças poderosíssimas, inexoráveis, destruidoras; e por fim das relações com os outros seres humanos. O sofrimento que se origina desta fonte nós experimentamos talvez mais dolorosamente que qualquer outro; tendemos a considerá-lo um acréscimo um tanto supérfluo, ainda que possa ser tão faticamente inevitável quanto o sofrimento de outra origem. [...] Todo sofrimento é apenas sensação, existe somente na medida em que o sentimos em virtude de certos arranjos de nosso organismo.

Logo a tragédia pode também estar interligada aos sofrimentos, às relações humanas e as condições para que sejam sentidas. Na Tragedia Endogonidia é o bode quem recria essa tragédia, em seus aspectos de existência e composição molecular, a partir de signos impressos num tapete:

IMAGEM 3 – O BODE, OS SIGNOS E O TAPETE



Fonte: DVD 3 - Ciclo/espetáculo Tragedia Endogonidia, 2002-2004

E a escrita desse poema vem à luz tão logo assume a forma humana. A concepção, o nascer aqui, na segregação de harmônios já é também trágica. O nome que batiza a obra já denuncia a que se objetiva, e lança pitadas sobre o que representará. O termo tragédia, ao mesmo tempo em que inibe, aguça, interessa, pois possibilita o questionamento: que tipo de tragédia? A tragédia concebida por meio da arte fundamentada no real, no simbólico, no característico de cada experiência. O trágico também opera no olhar do espectador e talvez até se defina por ausência de sentido, um tipo de arte que é encoberta, não revelada e obscura.

A obra, em sua unidade é nada mais que uma reflexão sobre o trágico, transposta por um bode vivo de forma dramática (enquanto estrutura), impronunciável e não cognitiva, mas nem por isso desinteressante, absurda ou

não compreensível. Sobre a essência da tragédia Castellucci¹⁸ considera a “tragédia clássica como uma estrutura de sensações que revelam algo da condição humana que não pertence a este mundo tão pouco a esta realidade”. Ressalta ainda a necessidade da coragem de encarar a tragédia face a face, pelo fato de não saber o que ela significa. E que tragédia do futuro é aquela representada no teatro da comoção, isso tudo como ponto de partida da ideia da Tragédia Endogonidia, invocando ainda, o mecanismo de reprodução genital autônoma, típica em alguns animais, junto da adaptação do vocabulário da microbiologia, de dois órgãos sexuais e da reprodução em si. O exoesqueleto da tragédia moderna ou contemporânea – já não tão contemporânea assim, pois se leva em conta o ano de produção do espetáculo (2002-2004) – onde a comunicação verbal é mínima e os atos, gestos e sussurros são puros e completos. Ou seja, a imagem em diálogo.

É a cena contemporânea projetada para além do espaço teatral, num flerte com as artes visuais, onde o público é o principal leitor, e a leitura do espetáculo estende-se em confronto, aqui, nesse ponto, algo em sutil semelhança com o tema, pois, a tragédia é também um tipo de confronto. E não se trata de questões interpretativas, mas sim no sentido de uma leitura não definitiva sobre o espetáculo. As imagens que são produzidas e surgem do palco ou daquele espaço, para não somente restringir ou classificar o espaço onde a cena acontece como somente um palco, leva os espectadores a submergirem num processo de leitura e fruição diferenciadas do habitual. A imaginação pode ser um dos fatores decisivos, pois vai além de referenciais, e é essa mesma imaginação que dá possibilidade e amplitude para abertura de novas reflexões, ou de fato experiência, visto a profundidade e força desses registros, porque além de imagens são registros, construções fotográficas, texturizadas e pictóricas, e afetam não só o olhar a quem se destina, mas todo o organismo sensitivo que compõe o corpo, e abrange no olhar só o início de

¹⁸ CASTELLUCCI, Claudia; CASTELLUCCI, Romeo, GUIDI, Chiara; KELLEHER, Joe; RIDOUT, Nicholas. **The Theatre of societas Raffaello Sanzio**. London: Routledge, 2007. p.30-33.

Tradução literal do trecho feita a partir do idioma original da publicação em inglês: “At the same, we sense, in the core of attic tragedy, the structure of sensations that reveal something of the human condition that does not belong to this world, to this reality”.

um experimento inédito, imersivo e inquietante, que desestabiliza e pode até partir para as vias do incômodo, no limite do suportável.

Os aspectos visuais sugerem ideias aos sentidos, e a produção de efeitos, interrupções de fluxos, esse tipo de 'chamado' lançado ao público tornam a cena precisa e eficaz. É algo mais além, além do real, trata-se de uma nova realidade concebida, fissura por onde passam os espectadores, a forma como leem o que é visto e a interação com essa visão. A proposta, talvez seja a de um espetáculo vivência, onde a percepção e o sensível deslocam-se para um plano não administrável, para o lugar da surpresa, que exige respostas, leituras e interação, desdobradas em reflexões inesgotáveis acerca dessa vivência.

A proposta lançada pela Societas na concepção desse trabalho especificamente, extrapola e reinventa a cena e até mesmo o texto contemporâneo, ao passo que também segue uma métrica antidramática em diálogo reforçado com as artes imagéticas. E cria formas precisas e enigmáticas, guiadas por acontecimentos e ambientações *sonoroimagéticas*, quase a definição total de sua poesia antidramática. Artaud¹⁹, um dos grandes admiradores de Romeo Castellucci, o diretor, que mais tarde assumiria ter sofrido influência de Artaud, defende a ideia de que:

Tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa ideia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar. Penetrado pela ideia de que a massa pensa primeiro com os sentidos, e que é absurdo, como no teatro psicológico comum, dirigir-se primeiro ao entendimento das pessoas, o teatro da crueldade propõe-se a recorrer ao espetáculo de massas; [...] tudo o que há no amor, no crime, na guerra nos deve ser devolvido pelo teatro, se ele pretende reencontrar sua necessidade. [...] Acreditamos que há, no que se chama poesia, forças vivas, e que a imagem de um crime apresentada nas condições teatrais adequadas funciona para o espírito como algo infinitamente

¹⁹ ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 3. ed. São Paulo (SP): Martins Fontes, 2006. p. 96-98

mais temível do que o próprio crime realizado.

No que se pode deduzir que a cena concebida por Castellucci, além de trágica é cruel, e é aos moldes do que foi pensado por Artaud como teatro de massa, por embasar-se primeiramente nas sensações, embora não se encaixe aos moldes de atingir grandes “populações”, grandes públicos, talvez seja criado e inspirando nesse grande público, ou então nas ‘tragédias’ vistas, ouvidas, lidas e sentidas por essa mesma grande massa sensitiva. Quanto a essa força viva a que se refere Artaud, das imagens apresentadas nas condições teatrais, fica ainda mais nítida a força da Tragédia, dessa reconstrução do trágico na Europa na visão de Castellucci, que talvez sob outros olhares – os de fora da condição teatral - não fosse renegada, mas sua força, sua representação não necessariamente reconhecidas, ou então só sentidas de forma branda e leve, mas aí no acontecimento real, mais vasto, não representativo, teatral.

Ainda sobre o teatro da crueldade e seu propósito Artaud²⁰ expressa:

Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos essa espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. Assim como nossos sonhos reagem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade; sob a condição de que lhe só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade. Daí o apelo à crueldade e ao terror, mas num plano vasto, e cuja amplitude sonda nossa vitalidade integral, nos coloca diante de todas as nossas possibilidades. É para apanhar a sensibilidade do espectador por todos os lados que preconizamos um espetáculo giratório que, em vez de

²⁰ Idem 12

fazer da cena e da sala dois mundos fechados, sem comunicação possível, difundam seus lampejos visuais e sonoros sobre toda a massa dos espectadores.

Com tal afirmação é possível identificar características *artaudianas* no processo de criação da Societas, como a utilização do terror, do cruel e do trágico, na força das imagens, aliás, o discurso de Artaud pode bem se encaixar como uma possível definição (se é que de fato exista) ou estrutura do teatro de imagem, pois envolve os sentidos e interação com público e foca-se nisso, na comunicação pelo sensível, pelo sonoro e ainda é teatro. Um teatro instável, de corpo, um teatro de estados transitórios bastante curiosos.

Ainda sobre características, voltadas para uma, então dita forma de teatro, o de imagens, mesmo em Artaud se faz possível novas identificações que sinalizam essas características, talvez até ao acaso, que vinculadas ao trabalho da Societas ficam evidentemente fortificadas. No teatro e seu duplo, sobre o ponto de vista da forma do teatro da crueldade, Artaud²¹ afirma:

O encavalamento das imagens e dos movimentos levará [...] à criação de uma verdadeira linguagem física com base em signos e não mais em palavra. É preciso que se entenda que, nessa quantidade de movimentos e de imagens tomadas num tempo determinado, introduzimos tanto o silêncio e o ritmo quanto uma certa vibração e uma certa agitação material, composta por objetos e gestos realmente feitos e realmente utilizados. E pode-se dizer que o espírito dos mais antigos hieróglifos presidirá a criação dessa linguagem teatral pura.

Aqui é aberto um rápido diálogo com o ator hieróglifo e o corpo sem órgãos de Artaud, um corpo comunicativo entre gestos, objetos e a concepção de imagens, um corpo poético e acima de tudo conectado com os sentimentos e suas localizações físicas. Um corpo cujo interior, vai além de descrições anatômicas; um corpo que dispara imagens peculiares geradas por estados de percepção; um corpo atrelado aos estados físicos e emocionais. Sobre esse

²¹ ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 3. ed. São Paulo (SP): Martins Fontes, 2006. p. 146

corpo em Artaud, Quilici²², recupera algumas palavras do próprio, ditas em uma de suas últimas aparições públicas:

O corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro toda a realidade. Querendo isto dizer que cada indivíduo existente é tão grande como a imensidão inteira, e pode ver-se na imensidão inteira.

Ou seja, o corpo como via de trânsito das sensações e dos sentimentos, que inesgotáveis e volúveis, ramificam, somatizam e também acabam. Transformam as expressões e os processos de reconhecimento, vivência e identificação com outros corpos e objetos.

Nesse quesito, corpo-sensação, corpo-sentimento, como bem disse Freud²³, “não é fácil trabalhar cientificamente os sentimentos, pode-se tentar descrever seus sinais fisiológicos”, [...] e “nada nos é mais seguro do que o sentimento de nós mesmos, de nosso eu”, em sincronia com a poesia das imagens produzidas pela Raffaello Sanzio, e a projeção no eu da condensação de uma parte do teatro nessas imagens, provocam sensações, entendimentos e condições, estados de transitoriedade, subjetivos, pois o signo apresentado pela Cia. pode não ser o mesmo identificado pelo seu público. Por fim, o encontro com esses signos e sua interpretação, os estados a que se permite experimentar, a relação de conflito, de encontro e estranhamento, podem significar um encontro filosófico de origens, de realidades e identificações. É a alma, o corpo, o sangue a e vida, trágicos e amorfos.

²² QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: ANNABLUME, 2004. p.197

²³ Idem 16

4. TRAGEDIA ENDOGONIDIA – A ANÁLISE DO TRÁGICO, DO CORPO, DA SENSAÇÃO.

Com o objetivo de analisar os onze episódios do ciclo/espetáculo na ótica do conceito de tragédia, e junto disso unir observações subjetivas e também pessoais diante da fruição do conteúdo desses episódios, a fim de compartilhar ideias, sensações e possibilidades, mesmo que de forma um tanto breve e objetiva, há que não ser esquecido o fator experiência, e nomeia-se isoladamente análise pela abrangência da palavra, embora anteriormente tenha se pensado em análise fílmica, visto características em que se encontra o ciclo/espetáculo, no formato DVD. Logo se trata de um “quase” teatro filmado, e de um “quase filme” a considerar edição, sobreposição e tratamento do conteúdo filmado, o que não é de todo mal. Há também que se considerar o fator experiência visual ou fílmica individual e também profunda tanto quanto a experiência presencial, não a diminuindo, pelo contrário, em nada a substitui, pode ser que até incomparável. Aqui, com os DVD's, tudo passa por uma espécie de filtro, não há como sentir a presença real, mas as sensações podem ser um desdobramento da experiência ou da dedução daquilo que seria a experiência presencial, não há como ignorá-la. Ainda assim, considera-se valioso observar a obra cuidadosamente, na tentativa e extrair dela poesia, beleza, ousadia, além de ideias, conexões e teoria.

A análise em si, talvez fique nas vias da análise descritivo conteudista, modo de fundir a descrição daquilo que está sendo visto com a identificação de referências e possíveis conteúdos, ver e sentir a imagem e o espetáculo ao mesmo tempo em que tenta compreendê-lo seja pela descrição ou pelas sensações que causa. Sobre a análise voltada aos espetáculos teatrais, Patrice Pavis²⁴ a considera

Mais do que uma descrição de um objeto estático, podemos conceber a análise de um espetáculo como um relato, uma maneira de falar de um acontecimento passado que não tem mais a autoridade de um texto escrito, mas constitui uma documentação mais geral

²⁴ PAVIS, Patrice. **A Análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.29

sobre o que se passou e o que nos conta vários relatos: o da fábula, o dos fatos, o da arqueologia e o da antropologia que questiona uma cultura soterrada sob os sedimentos da história.

A principal razão de citar Pavis nas vias da definição, ou da quase definição do termo análise, focada nos espetáculos teatrais, tem o propósito de situar o método de análise adotado, bem como o de sinalizar, fundamentadamente, o relato descritivo subjetivo acerca da Tragedia Endogonidia e seus desdobramentos, mesmo em se tratando de um objeto fílmico, que para tanto, Vanoye²⁵, no quesito análise fílmica assim define:

Atividade de analisar é também significar [...]. Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-la em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme.

Essa desconstrução do ciclo/espetáculo – que por razões de nomenclatura não será classificado como filme, embora parte das referências citadas voltem olhar para esse tipo de mídia - tende a identificar, destacar e trazer à tona (dentro de uma visão exclusivamente subjetiva, que seja lembrado), um conteúdo, ou uma espécie de conteúdo, seja de que formato – sígnico, elementar ou até textual, não facilmente identificável nas cenas.

Nesse sentido, o ciclo/espetáculo Tragedia Endogonidia se encaixa - a fim de estabelecer um parâmetro, na tentativa de enquadrá-lo dentro de uma definição ampla, - como híbrido, e a partir desse híbrido, dessa categorização, que flerta com outras manifestações de arte, se possa traçar suas características mais peculiares, no quesito análise crítica descritiva subjetiva

²⁵ VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2012. p. 14-15

dos onze episódios que o concebem. Ainda sobre a análise fílmica, Vanoye²⁶ reitera que:

Analisar um filme implica evidentemente que se veja e reveja o filme com a ajuda ou não de uma transcrição escrita já existente. As condições materiais de exame técnico do filme (auxílio, freqüência, tempo, possibilidade de parar o desfile, de parar a imagem, voltas e avanços rápidos, etc.) condicionam a análise. Muitos críticos e teóricos cometeram erros baseando-se numa visão única de um filme (a memória cinéfila muitas vezes engana, pois lembramo-nos de ter visto o que agrada ou fortalece uma hipótese de análise ou uma impressão de conjunto). Daí a necessidade de averiguações sistemáticas, [...] as possibilidades de manipulação infinita do filme podem conduzir á análises “microscópicas” não necessariamente pertinentes. [...] De qualquer modo, o analista deverá estabelecer um dispositivo de observação do filme se não quiser se expor a erros ou averiguações incessantes. Daí a necessidade de aprender a anotar, de se proporcionar, a partir do momento em que se inicia o processo de análise e em que não se é mais um espectador “comum”, redes de observação a serem fixadas e organizadas em função dos eixos escolhidos (privilegiados).

Algo que deve ser minuciosamente considerado, já que se trata de um material extenso e bastante peculiar enquanto objeto artístico. Logo, com muitos desdobramentos, ainda que um recorte, aqui no caso o termo tragédia, seja definido para que a análise seja efetivada com maior precisão, ainda que tragédia seja o termo, temática e a expressão inicial, mas não definitiva dentro do processo analítico descritivo do objeto.

Conforme citado anteriormente a respeito da palavra tragédia, suscita à morte, tristeza, perda ou dano, e em sua maioria com relação ao humano, ao corpo, a uma parte viva, no ciclo vida-morte, e Endogonidia como um processo de reprodução autônoma e contínua, entre partes sexuais, glândulas masculinas e femininas, quase a representação de um ciclo de imortalidade,

²⁶ Idem 21. p. 11

antitético ao trágico, faz menção ao título por completo, que interpretativamente, nada mais é, em linhas breves, que a tragédia do humano, do corpo, em diferentes ciclos, desde a reprodução, nascimento, crescimento e por fim morte, e por que não considerar o renascimento? Pois numa mesma cena, espaços e corpos são recriados entre sons e cores, sussurros e silêncios. Uma característica bem observada por Fregoneis²⁷, nesse sentido de estrutura do ciclo/espetáculo fala da

Escolha de a montagem passar de cidade em cidade – Avignon, Berlim, Bruxelas, Estrasburgo, Bergen, Londres, Roma, Cesena, Paris e Marselha – remete a um organismo em fluxo contínuo (endogonídio), como se fosse uma divisão de si mesma, uma queda dos esporos que prevê futuros crescimentos nos lugares onde passa. As cenas que compõem esta tragédia endogonidia em constante difusão carregam um caráter ‘cruel’ que permeia toda a encenação. Imagens que jorram sangue, figuras antropomórficas e animais, ruídos inquietantes, sussurros, projeções, enfim, todos os componentes estéticos constitutivos da obra perturbam os sentidos.

E também o espectador, a quem o ciclo/espetáculo se dirige, a quem tudo sensitivamente se destina. Além da questão do bode enquanto criador dessa tragédia, trazendo junto da gênese de sua nomenclatura, também significado e potência à cena, pois é visto materialmente em alguns episódios, e traça, por trás de tudo, esse mapeamento, dito histórico, da tragédia em termos endogonídios, da Europa, do nascer e morrer. As cidades por onde passou funcionam ao mesmo tempo como reflexo desse poema mapeado, e espécie de marca, um convite a pensar nos vestígios deixados por esse trágico, hoje reverberado e transformado, mas de todo modo ainda existente.

²⁷ FREGONEIS, Gabriela Pereira. **Da performance ao cinema**: análise sobre as experiências em metamorfoses de Ofélia. 2012. Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Teatro, Florianópolis, 2012. p. 30
Disponível em : <http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2873>. Acesso em: 30 set. 2014.

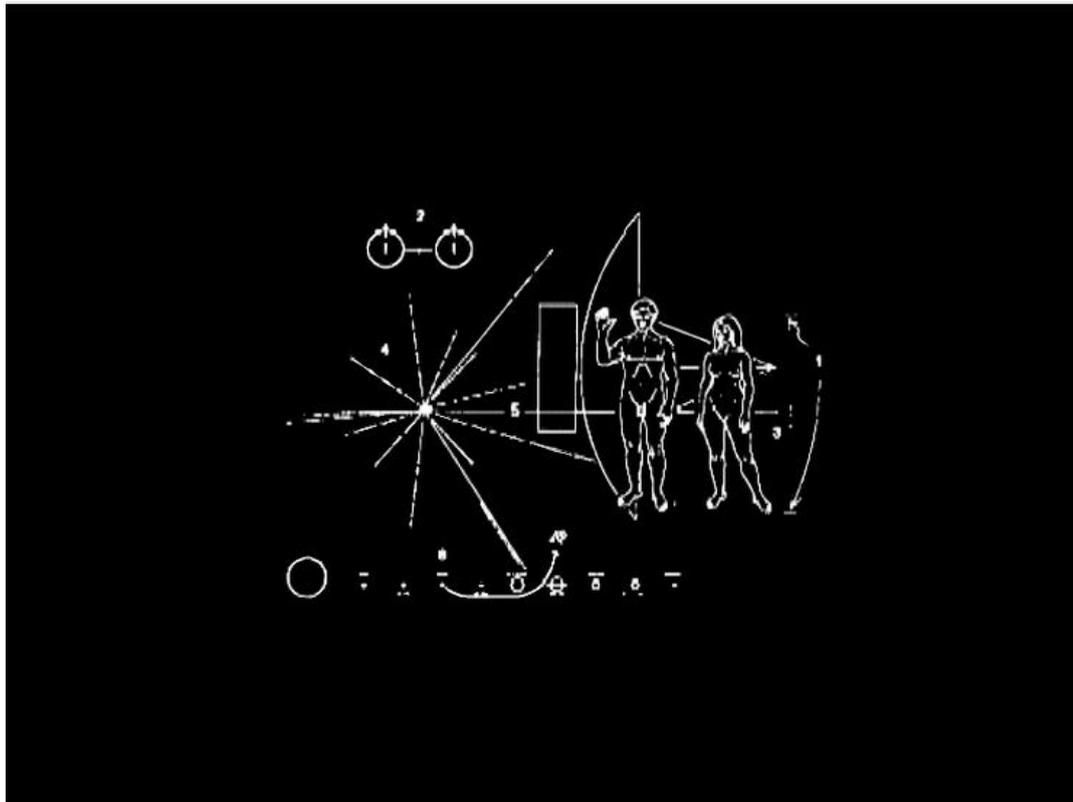
4.1 Episódio #1 CESENA – Itália, Janeiro de 2002.

Abertura do ciclo, primeiro episódio. Com características bastante marcantes, dentro do universo da Cia. Utiliza das linguagens cênica, visual, tecnológica, filosófica, científica e até sociológica, e a partir disso, num primeiro passo desconstrói o conceito de “humano”. A representação gráfica na abertura, numa livre interpretação, simboliza Adão e Eva (primeiros seres habitáveis no planeta, criados - julga-se - por um superior, Deus) circulados por um sistema solar de grande extensão, com forma de vida no terceiro planeta, a terra, iluminados por uma grande estrela, o sol, pensamento que pode ser identificado como esqueleto do ciclo/espetáculo.

A imagem, criada pelo astrônomo Carl Segan²⁸, para um ambicioso projeto de expedição planetária, e fixada em uma nave conhecida como Voyager, é um mapa explicativo sobre a vida na terra, a rota para chegar até ela, destinada a qualquer outra forma de vida inteligente além terra. As ‘voyagers’, como o projeto e as naves são conhecidas, também enviam informações à terra durante o período de órbita, no qual ainda permanece, e comemora nesse ano, 38 anos de viagem além dos limites do sistema solar. É a figura do humano em busca de novos contatos e também explicação (porque não considerá-las?) acerca da existência ou da finitude da mesma. O episódio e há que se pensar hipoteticamente, o ciclo todo venham com propósito de discutir sobre a origem trágica da existência, ou a tragédia em seu existir, ou ainda o existir-sentir em tragédia.

²⁸ Disponível em: <http://megaarquivo.com/tag/sonda-espacial/>

IMAGEM 4 – A REPRESENTAÇÃO GRÁFICA: A ORIGEM HUMANA DA TRAGÉDIA



Fonte: DVD 1 - Episódio C#1 - Ciclo/espetáculo Tragedia Endogonidia, 2002-2004

A simulação do corpo real com próteses, da cintura para baixo em que na parte externa se vê o órgão feminino, e na interna o masculino, descompostas entre sangue, que explodem e se movimentam pelas vontades, seja na condição dos desejos ou simplesmente na vontade de vida. A vida em estágio embrionário, de sêmen e sangue. E o nascimento que também os envolve. Seguido de respiração, canto operístico em soprano e a morte, (umas das possíveis traduções, mas não a única) simbolizada por dois corpos vestidos com capas, uma branca outra preta, que discretamente ao mesmo tempo em que observam, aparentam coordenar a cena, ação do corpo diante da prótese e do quase banho de sangue. O homem-bebê, nu e em posição fetal, no que poderia chamar de recém nascido, dentro de uma caixa dourada (*golden room*), preso na sua inaugural e até então nula existência, haverá nele a necessidade de iniciação. Posteriormente, o corpo de outro homem, esbelto, claro e bonito, e ao seu lado um corpo deitado, referência a um assassinato ou

funeral, ou ainda as duas coisas. Segundo Joe Kelleher²⁹, o corpo faz menção ao de um jovem assassinado pela polícia durante uma manifestação popular contra globalização neoliberal no verão de 2001 em Gênova.

O corpo andrógino, porém, meio monstruoso, com seios grandes e um pouco desfigurados que fecunda, se masturba, que toca e também quer ser tocado, e é com isso que se comunica, num estágio de pré-conversaço, ou até no ato de lançar feitiços, presságios, visto a figura singular que é, também sinaliza agressões, e a ideia da brutalidade física, cena que ganha ainda mais forma com os disparo de flechas em direção à parede dourada por um mecanismo de metal com polias. E é também essa figura - no que se pode dizer numa livre e bastante subjetiva impressão e interpretação do episódio - esse corpo estranho, que simboliza de modo hipotético a humanidade e sua transitoriedade, desde sua concepção (ou autoconcepção – seja por partenogênese e regeneração), seus sentimentos, sensações e decisões, até propriamente a morte, incógnita e particular, tal qual cada personalidade; Cada forma de fecundação se assemelha enquanto justificativa, explicação, mas se investigada a fundo, é única e particular em cada ser. As glândulas, o sêmen, o óvulo ou até mesmo os órgãos sexuais parecidos somente em alguns aspectos, mas no todo são únicos e inimitáveis. E esse mesmo corpo andrógino, hermafrodita, pode significar a fusão de todas essas hipóteses, na concentração de vida em expansão num único ser, concebido sem relações sexuais. E um ser visceral, desfigurado e estranho, e ao mesmo tempo humano, e vivo nos domínios da concepção.

O cidadão grotesco que veste uma roupa de fitas fecha o episódio sob a lápide ou espécie de tábua dos mandamentos - objeto que aparecerá em mais de um episódio – deixa num giro, no apontar de dedos, na contagem das letras, símbolos e números que combinam vida e DNA, ou no eco de um grito o anúncio de um espetáculo trágico, mas acima de tudo de vida, simbólico, de

²⁹ CASTELLUCCI, Claudia; CASTELLUCCI, Romeo, GUIDI, Chiara; KELLEHER, Joe; RIDOUT, Nicholas. **The Theatre of societas Raffaello Sanzio**. London: Routledge, 2007. p.44

concepção. Esse primeiro episódio, em resumo, pode ser observado como espécie de prólogo da ideia do trágico e do trágico num ciclo humano, de vida.

4.2 Episódio #2 AVIGNON - França, Julho de 2002.

Interligado ao primeiro episódio com a ideia de concepção de corpos, nesse segundo, apresentado em Avignon, vê-se a iniciação ritualística do corpo masculino, as glândulas masculinas, o sêmen, ou então o primeiro homem, Adão, com referencial no desenho gráfico que abre o ciclo, apresentado no episódio anterior, num banho de sangue e leite, carícias e cuidados que sugerem preparo desse ritual.

A estrutura do palco aparenta modificação e a sala dourada (*golden room*) do primeiro episódio é revisitada, com as flechas presas na parede e o corpo andrógino, hermafrodita, que também reaparece para o banho de sangue no menino, mesmo que essa troca não seja perceptível, já que cortes e sobreposições de imagens são constantes nesse episódio, que pode se destacar como espécie de quase instalação.

O episódio inicia com a presença de duas mulheres de cabelos longos atrás de uma placa, aparentemente de vidro, perfurada com buracos que lembram aqueles deixados por tiros, com letras e frases, uma das palavras identificáveis é 'Respiro', uma livre associação à vida. A placa está cheia por um líquido branco, pouco pastoso, referência ao leite ou ao esperma, líquido esse que escorre lentamente ao toque ou movimento - (um laboratório vertical de concepção entre som, sussurros e toque). A placa também parece amplificar o som, ao mesmo tempo em que as duas sussurram palavras numa língua não identificada, se é que são palavras, ou propriamente uma língua. Os códigos, letras e números - na representação da combinação da vida, o DNA - surgem novamente dependurados e se movem com velocidade, mas antes da mistura formam a palavra '*Bon Jour*', um pequeno aceno ao público ou a fase que se inicia num começo de dia, ao passo que três corpos vestidos de branco também se movimentam junto com os códigos em velocidade proporcional. Aqui, Castellucci, parece querer evidenciar algo com as letras e números, visto

que os utiliza num número ilimitado de vezes e em estado cíclico, em eterna repetição, como na formação da vida.

A cena ligeiramente se transfere, durante movimento de câmara, para um palco aberto, branco, com cortinas igualmente brancas, com letras costuradas. A presença de um homem vestido de azul, em vestes que lembram as mesmas utilizadas em formaturas, gesticula e derruba duas tábuas, as mesmas do primeiro episódio, só em tamanho diferente - as tábuas dos mandamentos, ou ainda lápides, já que se trata de vida, de seu curso e de sua concepção, num ato aqui, pode-se dizer formativo.

A cena novamente se transfere para uma sala branca, até a mesma antes apresentada pela pessoa de azul. Lá está uma cama baixa no centro circulada por quatro homens de cabelos compridos e elegantemente vestidos de branco, e um menino. As características apresentadas lembram um ritual de iniciação, primeiro com um banho de leite, dado pelos quatro homens entre pó que lembra talco, uma touca com furo nos olhos e boca, colocada na criança e o banho de sangue conduzido pelo corpo andrógino, são cenas diferentes, mas acopladas, num desdobramento. Primeiro o leite, depois o sangue, elementos essenciais. O leite, no que subjetivamente se interpreta como equivalente à vida, à iniciação e primeiros estágios; o sangue, a morte, a despedida e reiteração das estruturas do corpo, que se forma e deforma. Um corpo que exala e explode.

IMAGEM 5 – A INICIAÇÃO MASCULINA BANHADA EM SANGUE



Fonte: DVD 1 - Episódio A#2 - Ciclo/espetáculo Tragedia Endogonidia, 2002-2004

O mais curioso é aparição de um pierrot, com as orelhas pintadas de vermelho, na mesma inocência da criança sobre a cama de centro onde o ritual do banho de leite teve início. Pouco antes, ele entra em cena depois de quebrar o vidro de uma janela circular e carrega balde com água de aspecto sujo, quase sangrento, tendo por pano de chão um grande fígado. A parte do corpo de absorção, um filtro que desintoxica e é a maior glândula presente no corpo, o órgão que mais sangra, o órgão regenerativo. Mas porque utilizado como pano de limpeza? Porque pode simbolizar o renascimento, a regeneração, ou até mesmo o envelhecer, esse sangrar esvaído em cansaço e apatia do pierrot, que podem também ser as lembranças da iniciação de leite. Pode ainda que o pierrot seja o corpo envelhecido do menino banhado. E é trágico envolver-se em sangue, leite e apatia, na mistura inevitável de genes, códigos e números, e acabar, simplesmente acabar na tentativa de limpeza ao esfregar um órgão já morto no chão sem qualquer perspectiva de se chegar a algum objetivo. Outra curiosidade é a aparição do público na ocasião da filmagem. Na cena final, na nova mistura dos símbolos, agora não mais

dependurados, mas projetados numa grande tela, logo na boca de cena. A mistura, com grande destaque novamente a ambientação sonora - aliás, acredita-se, o ponto crucial e condutor do ciclo todo – beira, nesse episódio, o insuportável ao passo que conforme a mistura das letras e códigos se efetiva, e não á toa a última letra a aparecer e permanecer por mais tempo é X, cromossomo e símbolo na genética - também se confunde com as manchas do teste de Rorschach utilizado na psicologia para investigar a personalidade. Talvez aqui, se inicie também a investigação do trágico na concepção do corpo, e no que reverberam suas fusões. A tragédia tem uma única personalidade?

4.3 Episódio #3 BERLIM – Alemanha, Janeiro de 2003.

Uma platéia repleta de coelhos de pelúcia só que com duas pernas e corpo de humano habita o teatro. No palco uma fina cortina de voal ou até mesmo vidro fosco - os dois elementos podem ser considerados já que o efeito é de um visual bem concebido, e dá uma beleza estética inquietante - cobre a cena da mulher com a menina morta na cama, menções a um assassinato, já que logo ao lado se vê uma marreta suja de sangue e luvas, seguida da mulher ou mãe, arrastando o corpo da menina ou filha até o canto extremo do palco até sua completa retirada de cena. Então ela retorna, deita-se novamente e se masturba primeiramente com uma boneca, depois com as mãos. Ato que remete à partitura corporal do corpo andrógino no primeiro episódio, onde também há menção de masturbação. A nudez aqui lembra condenação, pois a mulher se despe tão logo arrasta o corpo para fora. É nesse instante em que a cena é invadida por três mulheres bem vestidas com longos pretos e armadas com espingardas, numa marcha quase coreografada e distribuem tiros sobre uma placa circular metálica. Pode-se aqui, amplamente citar a questão da segunda guerra, nazismo, campos de concentração; e na ocasião a batalha de Berlim, um grande marco histórico, mesmo que aqui vista num contexto feminino na cena da Societas, pela presença das armas e porte severo e militar em alguns gestos das mulheres.

A potência da figura feminina enquanto força, reestruturação e corpo que gera vida fica evidenciada, permeada por algum tipo de ritual de iniciação. Elas também se despem e suas roupas de baixo, porém são brancas, e figurativamente iniciam o que seria uma relação sexual em grupo, ao passo que esticam uma bandeira preta e branca com símbolos não identificados, como reforço e significação, símbolos esses que lembram os mesmos utilizados na cabala. A figura dos coelhos na platéia, animais com reprodução e carga sexual bastante intensa, não é gratuita, seja talvez uma metáfora, um tanto irônica, acerca da origem, da concepção até do ato que precede o nascimento em si. É um episódio de oposição, o único feito com mulheres, inicia obscuro, com atmosfera pesada e taciturna e finaliza branco, cinza, na neve, poético com certa leveza no renascimento de uma menina, mesmo que aprisionada em seu túmulo.

Desde o primeiro episódio, nota-se evolução gradativa no aparato tecnológico e imagético utilizado na cena, nesse primeiro momento, talvez, em opinião pessoal, esse episódio de Berlim seja o ponto alto em beleza e criatividade, num diálogo mais aproximado com as artes visuais, e mais do que referência ao tema das tragédias do corpo, de iniciação, ciclos de vida e fusão de gametas e cromossomos, um elogio às artes que se fundamentam no corpo, a renascença. Um exemplo disso é a cena de condenação da mulher/mãe despida, sangrando pelo pescoço e braços – é mais que condenação, talvez rito de passagem para outra dimensão – nua sobre as mesmas lápides ou tábua de mandamentos vista nos episódios anteriores, encapuzada com a mesma máscara utilizada no banho de sangue e leite dado no menino no episódio de AVIGNON. A cena e o corpo fizeram lembrar a obra das três graças de Raffaello (Rafael) Sanzio, e seu significado na mitologia grega: as divindades da beleza.

IMAGEM 6 – GRAÇA E CONDENAÇÃO – UM RITO NO CORPO FEMININO

Fonte: DVD 1 - Episódio B#3 - Ciclo/espetáculo Tragedia Endogonidia, 2002-2004

IMAGEM 7 – AS TRÊS GRAÇAS DE RAFAEL – O CORPO FEMININO EM EVIDÊNCIA

Fonte: <http://www.sabercultural.com/template/obrasCelebres/As-Tres-Gracas.html>

A condenação desse corpo, porém não procede à condenação nas vias do seu comum significado, transita entre a condenação destinada a renascer e se reestruturar a cada mudança e a imposição de sua parte na fusão com a parte, o corpo masculino na concepção de vida. E essa fusão é trágica, pois todo ciclo já surge destinado a ter um tempo limitado, embora se renove, como os corpos, masculinos e femininos que lhe dão origem. E o corpo feminino em seu todo visto como parte integrante, não desdobrada ou oriunda do masculino, que no sentido glândulas, não há diferenciação.

IMAGEM 8 – O FEMININO EM POTÊNCIA



FONTE: CASTELLUCCI, Claudia; CASTELLUCCI, Romeo, GUIDI, Chiara; KELLEHER, Joe; RIDOUT, Nicholas. **The Theatre of societas Raffaello Sanzio**. London: Routledge, 2007. p.82

Enfim, o episódio, resumidamente trata de tristeza, mágoa, dor, maternidade, sexualidade e claro das estruturas moleculares, as origens não só do corpo, mas pode-se dizer também da espécie, para não se esquecer de citar, nem tão pouco desprezar a presença das figuras híbridas quase cômicas que ora lembram ursos polares, homens das neves, macacos ou até mesmo larvas em grande tamanho que conduzem a mulher/mãe, carregam o caixão da criança até o centro e aguardam. Uma alegórica lua minguante, também aparece em cena junto da neve. Um corvo preso numa árvore num dos cantos do palco segura uma fatia de queijo, que a pedido da menina lhe é lançado, mas longe de seu alcance, no que parecia representar muito além de um alimento, e ainda vindo de um corvo que ronda a morte. A menina renascida então retorna ao caixão, abraça a mulher/mãe encapuzada de branco no fundo e se deita. Um coro feminino é a trilha enquanto neve ainda cai e o corpo paralisa em sua primeira finitude. Há também ainda, mesmo que de modo sutil, sangue pulsante e a renascença do corpo, tragicamente belos e engrandecidos a cada episódio a partir daqui, pois é um corpo que dói e sofre e sente a espera de seu desfecho, trágico e visualmente belo. Ao público que presencia, uma experiência visual em branco/cinza

A beleza artística do corpo está destinada a ser trágica, intensa e ritualística?

Segundo Chiara e Romeo³⁰, o episódio é inspirado na figura de Ulrike Meinhof, jornalista, ativista e guerrilheira alemã, considerada uma das fundadoras da organização armada de extrema-esquerda do exército vermelho ou popularmente conhecido como grupo Baader-Meinhof, morta misteriosamente, por suposto suicídio numa prisão em meados da década de 1970, após ter sido separada de seus dois filhos. Porém, o episódio todo em si vem a ter uma ligação mais forte com a Alemanha na figura da ativista, na qual dados biográficos e demais curiosidades são só pontapé inicial para composição e criação do episódio, pelas pinturas e imagens de Gerhard Richter, pintor alemão que viveu longo tempo sob o comunismo do país, e que se deixou

³⁰ CASTELLUCCI, Claudia; CASTELLUCCI, Romeo, GUIDI, Chiara; KELLEHER, Joe; RIDOUT, Nicholas. **The Theatre of societas Raffaello Sanzio**. London: Routledge, 2007. p.72

influenciar, para criar alguns de seus trabalhos plásticos, pelo grupo Baader-Meinhof e os todos os acontecimentos que o rodeavam na época.

4.4 Episódio #4 BRUXELAS – Bélgica, Maio de 2003

Numa sala de mármore, um ambiente de luzes claras e frias que faz referência a necrotérios, hospitais e laboratórios, um idoso sentado numa maca ou cama de hospital, sob um chão sujo de sangue e uma cadeira ao lado, reflete e se movimenta vagorosamente até deitar-se. Na mesma sala, agora vazia, logo em seguida uma mulher em uniformes domésticos limpa cuidadosamente o chão. E novamente uma possível ponte com outros episódios, o de AVIGNON com o pierrot e o fígado como pano de chão. Um bebê, identificado com uma faixa no ombro é então colocado em cena sozinho, segurando um copo com uma bolinha metade transparente metade vermelha. Aliás, característica recorrente nos últimos trabalhos da Societas, crianças como atores. Um robô é acionado quando a bolinha escorrega do copo e soletra aleatoriamente letras do alfabeto, seriam as mesmas letras que fazem menção ao DNA, aos códigos e símbolos também presentes e utilizados nos outros episódios? Talvez. O curioso aqui é ter no bebê o dispositivo de disparo de interação com o robô, já que o mesmo só se inicia após o bebê perceber sua presença e interagir, mesmo que à distância, com a bolinha e o copo.

Um corpo então, abruptamente é posto em agonia, banhado em sangue e espancado (de modo mais sonoro e visual do que fisicamente) por dois policiais. Um diálogo com o idoso, que reaparece em vestes brancas com o mesmo símbolo não identificado, estampado anteriormente na bandeira das mulheres de BERLIM, cujas vestes podem bem caracterizá-lo como espécie de profeta ou xamã, o colocam na posição de rememorar o espancamento, seja na figura do agredido que sangra ou do policial que bate, já que lentamente por sobre as vestes brancas usa o mesmo uniforme dos policiais, uniforme esse que o corpo agredido também usava antes de ser agredido e espancado. O idoso ainda, antes das vestes proféticas, usava um biquíni e tamancos com flores. Referência ao lado feminino, ao ato de travestir-se.

O sangue do espancado é representativo, é espalhado no chão antes mesmo da cena de fato acontecer, e posteriormente jogado sobre o corpo do homem que sofrerá a agressão. Ainda assim a potência e impacto da cena não são minimizados. O corpo do homem, em meio a sangue e hematomas, é colocado dentro de um grande saco de lixo, amarrado e ali mesmo, no centro da cena largado. Um microfone surge ao lado e gradativamente se ouvem gemidos, ao passo que vagarosamente pela ponta da abertura deixada no saco, o sangue escorre, até a saída completa de um fígado, o mesmo órgão utilizado anteriormente que agora reaparece. O palco então tem sua transição, mesmo que não se movimenta, e continua sem portas e aberturas.

As luzes e a sala ficam um tanto mais escuras, e duas figuras, uma pequena, que aparenta ser um menino, e uma mulher negra, vestidas com roupas pretas e antigas aparecem. Uma terceira, outra mulher, com o bebê no colo também aparece diante de um projetor de película, o ponto mais curioso do episódio, no que se pode apontar como uma conversa distante com o cinema. As três pessoas podem simbolizar a tortura, o sofrimento e a dor. Uma delas, a mulher que segurava o bebê, escova com força os cabelos que aos poucos caem, ao mesmo tempo em que tira um dente siso sangrando da boca enquanto grita e olha o sangue e o dente presos no barbante, diante de um prato de porcelana. As lápides, tábuas dos mandamentos surgem dessa vez pelo teto e de cabeça para baixo, embrulhadas nos fios de cabelo que caíram da cabeça ao escová-la. Essa mesma mulher é conduzida pelo pequeno e pela outra mulher a uma extremidade do palco com um tipo de coleira atada ao pescoço que está também atada ao fígado escorrido do saco de lixo onde está o agredido. Eles podem também simbolizar o medo e as memórias dolorosas do idoso, que reaparece, na mesma posição na cama em que se encontrava no início do episódio. Movimenta-se lentamente, até se deitar, porém ao se deitar, a cama o engole, e ele então desaparece na sua dor, lembrança e cansaço, com os pés sujos de sangue. Uma cortina então se fecha, e após curto silêncio, uma música de fundo toca conforme os créditos finais, semelhantes aos que sobem no término de filmes, só que em letras e códigos aleatórios, como os soletrados ao bebê pelo robô.

A intenção aqui talvez tenha sido a de enaltecer a violência e brutalidade do espancamento, do sangue, do corpo agredido, pelas vias do visual, do cinema e da memória, do registro em diferentes épocas e trânsitos, a tragédia que não tem idade nem tempo.

Sobre esse estado de violência na cena Ferreira³¹ tem uma visão bastante precisa acerca desse episódio em si:

A violência na cena é obscena, mas cria um aparato conceitual em busca de uma consciência do espectador, pois aquilo que acontece na cena também ocorre fora dela, o que reforça seu caráter alegórico, quando os guardas despejam tinta vermelha sobre o corpo e este é levado até duas tábuas da lei, uma lei escrita com sangue. Apontando que a questão social hoje nunca foi tão dramática e o discurso de controle sobre todas as situações realizado pelo Estado por meio da instrumentalização da violência, gera ainda mais incerteza e insegurança, são sentimentos que isoladamente não se somam e, portanto não nos unem. E não contribuem para uma organização social, porque não existe diálogo e sim imposições, capaz efetivamente de colocar em questão esse Estado de violência.

Visão até um tanto limitada e demasiadamente precisa, algo que talvez ela em si, tal qual o ciclo todo não seja, mas que cabe no sentido de transposição do mapeamento da tragédia feita pelo bode em seu simbolismo. Mapeamento que aí sim envolve o Estado, mais que um estado físico, e parte para uma análise política e social que está fora da cena e seu desdobramento em incertezas e insegurança da qual ele fala. Já do encontro com o medo, outro tópico citado

³¹ FERREIRA, Valmir Aleixo. **A Tragédia Orgânica de Romeo Castellucci**: sua escrita videográfica e o lugar da mímesis no contemporâneo. VI Congresso da ABRACE. São Paulo, 2010. Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/vicongresso/historia/Valmir%20Aleixo%20Ferreira%20-%20A%20Trag%20dia%20Org%20nica%20de%20Romeo%20Castellucci%20sua%20escrita%20videogr%20fica%20e%20o%20lugar%20da%20m%20EDmesis%20no%20contempor%20neo.pdf>

pelo autor, é visto em cena, mas aqui identificado com outro propósito, diferente daquele visto por ele.

É, na verdade, um dos episódios mais enigmáticos do ciclo, deixa à brisa sua real significação, a considerar que tenha de fato uma. Pois suscita o resgate de uma memória, reviver um tempo, até mesmo uma sensação ou o desaparecer diante dela. O profeta e o menino vestido de preto, com uma máscara no rosto que faz menção a uma barba dialogam na posição do preto e do branco e possivelmente bem e mal, pois o profeta está na condição da memória, do lembrar, da leveza e certa crença e religiosidade, podendo ainda ser ele o agressor e o agredido transmutado em policial; o menino mais como uma espécie de aura da tortura e que acompanha as mulheres e executa movimentos decisivos com uma bengala, ao mesmo tempo em que quebra uma lâmpada acesa e explode com a atmosfera, seja de dor ou lembrança. Um episódio com muitas leituras possíveis, muitas ramificações, talvez até, inicialmente sem sentido, mas de qualquer modo parte integrante e relevante com o todo, o todo referente ao ciclo/espetáculo enquanto unidade.

4.5 Episódio #5 BERGEN – Noruega, Maio de 2003

E eis que então o bode vivo aparece em cena, num episódio que parece estruturalmente unir e justificar boa parte de alguns elementos pontuais dos episódios anteriores. Uma transição entre o que já ocorreu, (os episódios anteriores) com o desdobramento da fusão de todos esses elementos (os episódios que seguirão). Ao mesmo tempo em que representa o ritual de iniciação do corpo feminino, ou da sua concepção, tal qual o episódio de AVIGNON representa para o masculino, em sangue e leite; o leite com alusão a amamentação e o sangue remetente ao período fértil, da mutação do corpo, as glândulas femininas, os ovários, e a preparação para gerar vida, ou propriamente do corpo que sangra e sente; representa ainda a figura de Eva, a primeira mulher, para rememorar a ilustração gráfica dos corpos projetada na abertura do primeiro episódio.

O bode surge atrás de uma cortina transparente, numa atmosfera branco/cinza de dúvida e quase temor, ao passo que logo atrás dele um homem elegantemente vestido, como os que apareceram de branco também no segundo episódio, também surge e vigia a cena, a diferença é que traja vermelho e caminha com certa arrogância. É o mentor, inatingível e observador.

Em seguida, tem-se a mesma noção de hospital, laboratório de concepção como a vista no episódio dois, inclusive com a presença das duas moças estranhas da placa de vidro com as letras 'Respiro' e o líquido branco que lembra o sêmen, a concepção em si, que agora dentro dessa placa borbulha vagarosamente. Outra diferença com relação às placas, que agora são duas, uma com os escritos borbulhantes em frente às moças, e outra, que bem lembra uma cápsula de remédio, e se movimenta acima do corpo da idosa, do corpo feminino. As moças têm o ar soturno e enigmático visto anteriormente minimizado, e assumem uma postura de quase deboche enquanto presenciam a movimentação de preparo do corpo feminino, ainda na fase infantil. Os mesmos elementos e estruturas são utilizados: a máscara com furos na boca e olhos, um grande copo/taça com o líquido branco, e sangue escorrido, pulsante, vivo. A cena é logo cortada, e então se vê uma senhora sentada numa mesa ou maca. Ela tem as unhas pintadas de preto e também veste uma luva entrecortada na parte de cima das mãos, cobrindo apenas os dedos. Ela também escova os cabelos com uma escova com dentes de aço e os perde, gesto que remete a outra figura feminina do episódio anterior, de BRUXELAS, podendo ser até considerada a mesma, só que em diferente estágio e situação, aqui em estágio de pré-morte, de finitude, embora com os genes, glândulas e sangue circulantes na herança deixada a outros corpos, ou ao seu próprio, na consideração de renascimento, como a possibilidade deixada no término do episódio três em BERLIM.

A mesma senhora também segura numa das mãos um espelho sujo de sangue e sangra pelo pescoço, ao mesmo tempo em que ganha investida de um grande busto de bode. Aqui talvez, a tragédia do corpo tenha seu ápice representativo, atinge o corpo feminino, até que se canse, se deite e de fato acabe e não mais seja possível que dele se extraia outro ser, na fusão com os

gametas e glândulas do masculino, e o trágico também talvez esteja nisso, na concepção com prazo determinado para ter fim, seja por resistência ou acidente, e aqui, no caso, sempre ditados simbolicamente pela figura do bode, que surge, como já dito para dividir, unificar, mas também concluir um ciclo, embora a tragédia permaneça ao término dele. A tragédia em si, não tem fim.

IMAGEM 9 – O CORPO FEMININO EM PRÉ-ESTÁGIO



Fonte: DVD 2 - Episódio BN#5 - Ciclo/espetáculo Tragedia Endogonia, 2002-2004

IMAGEM 10 – OS HOMENS DE BRANCO, O BODE E O CORPO FEMININO - RITO, AÇÃO E UM CICLO



Fonte: DVD 2 - Episódio BN#5 - Ciclo/espetáculo Tragedia Endogonia, 2002-2004

IMAGEM 11 – A INICIAÇÃO FEMININA BANHADA EM SANGUE PELO MENTOR – A TRAGÉDIA HUMANA



Fonte: DVD 2 - Episódio BN#5 - Ciclo/espetáculo Tragedia Endogonia, 2002-2004

O episódio a partir daí, tem uma quebra. Retrocede para o corpo feminino na fase infantil, e pode bem ser o corpo da idosa que aparecia em

cena anteriormente. Nesse aspecto as hipóteses podem ser consideradas, com semelhança aos mesmos corpos e tratados como um só, um corpo base masculino e um corpo base feminino, onde tudo tem de fato sua origem, inclusive a trágica, deixada de herança e lembrada pelo Bode, a figura maior da tragédia enquanto símbolo. A movimentação ritualística tem então início, a menina é encapuzada, o busto do bode também é encapuzado e retirado de cena - a trégua do trágico no sentido estrutural – se vê novamente um potencial tecnológico de luz, som e projeção no espaço. Um cavalete é colocado diante da menina encapuzada, e nele blocos de nuvens ganham forma e também sugerem, conforme ganham forma, e extrapolam o quadro e o espaço da cena, às manchas do teste de Rorschach, o mesmo visto ao fim da projeção no episódio de AVIGNON. O espaço cênico, vestido de branco é todo desfeito e retorna a caixa dourada (*golden room*) dos outros episódios. Na seqüência, já na caixa dourada, os gestos das moças que seguravam as placas se assemelham aos do corpo andrógino do primeiro episódio, é então que o corpo feminino é banhado pelo homem de vermelho, espécie de mentor. Sapatos vermelhos são entregues à criança, que os segura na mão direita, a esquerda permanece levemente levantada, o que se pode visualmente citar como um tipo de pose tipicamente vista na representação de figuras sagradas.

Característica que aponta o teatro da Societas como iconoclasta, não só exclusivamente nessa passagem, nessa cena, mas em toda a trajetória e demais trabalhos da Cia, pelo aparato cênico, simbologia (até religiosa) e personalidade ritualística, na beira do sagrado às avessas, dessa inspiração (ou crítica?) a devoção e a santidade. Sobre o ícone, Mario Perniola³² discute a noção de que:

Em geral o iconoclasmo reivindica uma ideia mais pura de Deus, cuja representação parece sempre inadequada ou até mesmo blasfema. A discussão sobre a licitude das imagens não é, portanto, um problema do culto e de suas modalidades, mas uma questão filosófica de suma importância que envolve a relação entre matéria e espírito,

³² PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual**: sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p. 128

entre ficção e realidade, entre o mundo e Deus.

Castellucci, talvez tenha pretendido enaltecer a aura sagrada do trágico nos corpos, e denunciado os seus passos infinitos dados pelos sapatos dourados nos pés da criança, e a reserva sanguínea dos vermelhos segurados delicadamente nas mãos. Ao fim, é o busto da menina iluminada em vermelho/branco que observa fixamente o destino fatal que carrega não só no seu próprio corpo, mas o impacto sentido em toda uma civilização.

4.6 Episódio #6 PARIS - França, Outubro de 2003.

Revolucionário e moderno no quesito cênico, o episódio unicamente feito por homens e num diálogo descarado com obras visuais e icônicas do período renascentista, permite citar além de Raffaello (Rafael) Sanzio, outro grande mestre da pintura: Caravaggio. Numa roupagem trágico-moderna em uma cena de inquietação e surpresa, um tanto diferente da aura construída pelos outros episódios até aqui, mais voltados ao corpo e a concepção em si, na fusão de gametas, origem e preparação desses corpos. Por isso, a sensação desses outros seis que seguirão ser mais como um tipo de desdobramento dos primeiros cinco episódios, e não puramente seqüência dos mesmos, embora ainda seja possível identificar alguma conexão entre uns e outros.

É a tragédia transmutada em outras linguagens e sentidos, ainda que não completamente diferente da linguagem adotada anteriormente, é o Bode desbravando outros caminhos e possibilidades na sua imposição principesca de tragédia, no traçado desse poema sobre o corpo, mal estar e vida que mostra ser a Tragedia Endogonidia. Embora o ciclo não se divida em bloco I e bloco II, essa é uma visão hipotética, sensitiva e exclusivamente analítica sob um ponto de vista subjetivo da obra, e identificada nesse episódio.

Com uma carga maior de simbologias, o episódio inicia com máquinas de lavar e três homens de cuecas, e a morte de um deles, que faz menção a uma das obras mais impressionantes de Caravaggio – O sacrifício de Isaac. O sangue continua escorrido e hipotético, a máquina de lavar talvez simbolize um ato de purificação não só do ato, mas de toda a violência que o envolve,

inclusive a figura dos policiais, que lavam seus uniformes e também suas armas. Outro ponto é o som constante da máquina de lavar no estágio de centrifugação que em momentos pode ser confundido com bombardeios e explosões.

Curiosamente, dois dos três homens usam acessórios, um com barba e bigode, outro com asas de anjo, referências também encontradas na tela do pintor renascentista. Há ainda a presença de um filhote de bode (também visto na tela), que dessa vez se manifesta sonoramente e é retirado de cena pelo mentor do casaco vermelho, já conhecido dos outros episódios.

Em ligação com os episódios de BRUXELAS com as lápides de cabeça para baixo com fios de cabelo presos nela, só que na cor preta, e a figura do policial e de um idoso ou profeta, hora na posição de agressor, hora na de agredido, e é essa figura que conduz todo esse episódio; e BERLIM com os coelhos que habitavam a platéia do teatro, além dos símbolos das bandeiras das mulheres armadas. Os mesmos três homens após o sacrifício retiram das máquinas de lavar uniformes e se travestem de policiais, até a entrada de um quarto homem, também policial, com uma mangueira ligada. Água é, aliás, um elemento bastante recorrente nesse episódio, o que enaltece ainda mais a ideia de purificação em prol de algum alcance divino.

IMAGEM 12 – O SACRIFÍCIO NO PALCO – UMA OBRA É RECRIADA

Fonte: DVD 2 - Episódio P#6 - Ciclo/espetáculo Tragedia Endogonidia, 2002-2004

IMAGEM 13 – CARAVAGGIO E O SACRIFÍCIO DE ISAAC – UM SACRÍFICIO VISUAL



Fonte: <http://arautoveritatis.com/wp-content/uploads/2013/02/O-Sacrif%C3%ADcio-de-Isaac-Caravaggio.jpg>

No quesito representativo de religiosidade o episódio se destaca dos demais. Aponta uma crítica e menção ao Judaísmo e as guerras (e porque não tragédias) na região dos emirados árabes e sua relação com a França, pois ao fundo da cena bandeiras francesas são balançadas enquanto o policial joga jatos d'água num Menorah – símbolo que representa o judaísmo, que é um candelabro de sete pontas, segundo dizem construído por Moisés, e por conta disso tido como objeto divino de iluminação, da fé judaica, e ainda citado na Torá, livro sagrado com leis e mandamentos do judaísmo, portanto um objeto de grandeza e significação. Nesse sentido, novamente é possível apontar o forte teor iconoclasta na Cia. Sobre isso Perniola³³ define que:

A postura iconoclasta implica uma rejeição da realidade mundana; a esta não se reconhece

³³ PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual**: sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p. 130

relação alguma com o original divino – é um mero espetáculo, uma encenação sem valor ontológico algum, uma enganosa mentira de poderes diabólicos. A visão profética é essencialmente moralista, escatológica e messiânica: ela reivindica a iminência de um dever ser que se ilumina e revela o destino último da humanidade e anuncia o advento de uma era final de salvação e a instauração do reino de Deus na terra.

Algo que talvez a figura emblemática de um Jesus contemporâneo crucificado em cima de três carros velhos que caem do teto do teatro, queira significar, o anúncio de novos tempos. Mas que tipo de salvação ele anuncia? A da luminosidade vinda da sua própria urina coletada pelos policiais e que se faz luz, uma luz artificial de lâmpada? Ou seria de fato o anúncio do fim dos tempos, de um ciclo, de uma humanidade que não deu certo? Ou seria talvez, ainda a de decepção pelo rumo tomado pelos corpos criados e – para rememorar a representação gráfica projetada no primeiro episódio, que faz menção a criação do universo com Adão e Eva, logo submetida também a figura de um Deus - uma imagem divina desapontada com a criação nas vias da tragédia que os acompanha. Pois esse Jesus depois de crucificado - há que se considerar essa crucificação como um tipo de sacrifício pela humanidade - se tranca num dos carros e cabisbaixo fecha os olhos. A grande alegoria de um dragão chinês com chuva de papel picado, então invade a cena. Outro símbolo bastante forte, referência a cultura da dança do dragão no folclore chinês, que transmite boa sorte e renovação, além de estar presente no horóscopo chinês como símbolo de força, determinação, generosidade e inteligência. Outra característica é que o dragão é utilizado como figura para atrair chuva a fim de obter boa colheita e clima favorável à agricultura e também uma vida próspera³⁴. Quer dizer, a aparição em cena, mesmo que inicialmente desconexa, não é gratuita, primeiro em ligação com a água e purificação, depois com relação a reestruturação.

Enfim, um episódio difícil, bastante confuso e quase caótico, como dito, símbolos abundam no palco e muitas referências sutis se manifestam, algumas até que possivelmente envolvam um longo e trabalhoso processo de

³⁴ Disponível em: <http://portaldekungfu.com/cultura-chinesa/arte-folclorica/>

identificação, episódio que rende muitas hipóteses e investigações. Agora quanto a essa aura profana-divino-diabólica, um rito de passagem, identificado na grande maioria dos trabalhos da Societas, enaltecido nesse aqui, só revela o poder das imagens que a Cia. cria, como verdadeiros rituais de desmistificação e quebra da (re)significação de símbolos, e o conceito de adoração também destruído e ao mesmo tempo remontado.

IMAGEM 14 – UM JESUS CONTEMPORÂNEO EM CRUZ METÁLICA



Fonte: DVD 2 - Episódio P#6 - Ciclo/espetáculo Tragedia Endogonia, 2002-2004

4.7 Episódio #7 ROMA – Itália, Novembro de 2003.

Novamente um episódio, como no anterior na vias de um contexto político e religioso, dessa vez com menção à ditadura e regime totalitário de Mussolini e o catolicismo no Vaticano. Ambos trágicos em certos aspectos.

IMAGEM 15 – MUSSOLINI – CONFISSÃO E ASSASSINATO



Fonte: DVD 2 - Episódio R#7 - Ciclo/espetáculo Tragedia Endogonidia, 2002-2004

IMAGEM 16 – O ARLEQUIM



Fonte: DVD 2 - Episódio R#7 - Ciclo/espetáculo Tragedia Endogonidia, 2002-2004

O espaço é branco e novamente na concepção de caixa, nele inicialmente se vê a presença de um chimpanzé, aparentemente à vontade enrolado num lençol e comendo frutas. E novamente referências que reportam à origem e criação da vida, da espécie humana originária do macaco e demais teorias evolucionistas que envolvem até Darwin. Um vidro separa público do palco, e agora padres são vistos preparando chocolate e também jogam basquete, enquanto logo atrás uma figura apática que representa Mussolini aguarda ser conduzida, primeiramente para uma confissão, depois para seu próprio assassinato. Uma forma encontrada por Castellucci para mencionar os tempos de ditadura e associar a ideia do trágico, no contexto de origem dos corpos e da vida, por um acontecimento igualmente trágico, de repressão e imposição de uma ideologia em período de crise. Ponto onde a tragédia reverbera também nos corpos na capacidade de também fabricá-la e instaurá-la. E ainda reforça o traçado do poema trágico feito pelo bode no continente Europeu e as cidades onde o ciclo/espetáculo foi apresentado.

O mentor aqui usa salto alto, uma peruca de cabelos longos, mas pretos e por baixo do elegante casaco vermelho veste um tipo de bata estampada que lembra o personagem arlequim da *Commedia Dell'art*, gênero teatral bastante popular na Itália nos séculos XV e XVI com o uso de máscaras, mimese e personagens tipo. O sangue aparece discreto, no assassinato de Mussolini, mordido no pescoço pelo arlequim, e cuspid no vidro que separa palco de platéia, esse sangue, porém não é o sangue da vida, é o sangue da tragédia que dizimou outras vidas. No vidro, é possível identificar um líquido branco também escorrendo, ao mesmo tempo em que faz referência ao mesmo líquido das placas das moças estranhas dos episódios dois e cinco, faz referência a uma higienização do vidro feita pelos padres, que anteriormente espalharam chocolate. Limpeza essa que enaltece o sangue e a presença do responsável por um forte período de descrença, morte e crise no país, e agora é visto com certa vulnerabilidade e colado no vidro, à espera de um ultimato, e é justamente uma figura popular quem dá esse ultimato.

Ao mencionar o chocolate, é quase irônico pensar na sua significação, uma tentativa de não só ‘adocicar’ a confissão e assassinato de Mussolini, bem como a de enaltecer os dotes dos padres e da produção do chocolate italiano.

O episódio se destaca pela desconstrução do espaço cênico, que abre numa sala branca sem portas ou janelas, e finaliza aberto, com os tacos de madeira do palco à mostra, numa atmosfera completamente diferente, e ainda assim perturbadoramente inquietante. Cabe mencionar também que é um dos únicos onde há presença textual, pois um dos personagens ganha diálogo, e num mini monólogo declamatório reforça a imagem e estabelece uma comunicação direta entre imagem-corpo-significado. A figura feminina, que rapidamente entra nua em cena, e coberta com um lenço preto na cabeça, enquanto Mussolini agoniza, tem aparição duvidosa, ou pode representar parte do povo ou até mesmo todas as mulheres do período fascista, e o feminismo que despontava na Itália da época, na reivindicação de seus direitos enquanto cidadãs ou a relação que o próprio Mussolini tinha com elas e sua fama de mulherengo. Ou ainda não significar nenhuma dessas duas hipóteses. O fato é que em si o episódio tem seu diferencial em proporções estruturais e impressiona não só pela simbologia em diálogo com a tragédia construída até aqui, mas na musicalidade, ritmo e imagem. O sino que toca e balança no final da cena é o anúncio de que o trágico está no corpo, no ar, na força e também na história.

4.8 Episódio #8 STRASBURGO – França, Fevereiro de 2004.

O episódio oito é o mais ‘deslocado’ da esfera do ritual, no aspecto religioso e/ou espiritual até profano e, discute bastante o sentido da guerra, da disputa, mas não num tom político exagerado, é até muito sutil e delicado em certa medida, numa sacada irônica e psicótica a respeito dos corpos vivos. O espaço é grande e aberto, há bastante terra no palco, ao fundo pode-se confundir uma projeção com uma filmagem em tempo real ou mesmo uma janela com abertura para os fundos do teatro, sem saber exatamente qual das

possibilidades é exatamente a verdadeira, ou ainda se está tudo ali, em presença, em cena. Ainda assim, o episódio trava um livre e interessante diálogo com o cinema no quesito estrutura, já que seu início lembra muito o trecho de um filme, pelo enquadramento e movimento de câmera, podendo até mesmo ser confundido com um, pois o espaço cênico só é percebido posteriormente, mesmo em se tratando de um 'teatro filmado', que dirá então a experiência ao vivo, que assim como no episódio de Paris, tem grandes dimensões e é bastante impressionante pelos aparatos adotados como cênicos, a citar um tanque de guerra e grande quantidade de terra (falando desse episódio em si) a dar toques de um real campo de batalha, o espaço é ao mesmo tempo refúgio e morte.

Da projeção-janela do fundo um ônibus estaciona e dele desce um grupo de pessoas que se dirigem entusiasmadamente a uma espécie de estacionamento onde será projetado numa tela ao ar livre o filme *Psicose* de Hitchcock, mais um elemento que fortifica esse diálogo com o cinema. No palco, porém, em meio a terra, corpos camuflados vagarosamente se fazem vistos em uniformes de guerra, ou roupa de camuflagem. Uma curiosidade é que boa parte do grupo, senão ele em seu todo, são negros, algo até então inédito no ciclo-espetáculo nos episódios até aqui. Ineditismo talvez como o do terceiro episódio só com mulheres, ou o sexto só com homens, é também característica positiva além de mero ineditismo e curiosidade.

Esse grupo, de aspecto cansado e descrente, rola na terra, enterra absorventes usados e com grandes manchas de sangue e ouve os sons dos grilos e da pseudo calma que os circula. O ato de enterrar os absorventes, simbolicamente talvez queira representar o ciclo vida-morte que há debaixo dessa terra, essa mesma terra elemento e testemunha de guerra, de vida e finitude. O sangue aqui é o sangue da vida e de renascimento, ou até mesmo o de esquecimento.

A cena de maior força é quando um dos corpos soldados camuflado delicadamente desenterra um cabo de madeira, que com sua puxada devagar se revela uma grande bandeira vermelha. A bandeira de sangue pulsante, a bandeira que proclama a vida tal qual a bandeira branca simboliza a paz, interpretada numa visão otimista, deixando rastros para também se levantar a

hipótese contrária, de pesar, de pessimismo e lembrança da quantidade de sangue que essa terra abriga, testemunha e decompõe, e talvez seja essa a dimensão trágica desse episódio. A entrada do tanque de guerra em cena atordoa pelas suas dimensões e pelo barulho, ao mesmo tempo em que também mira no público como se fosse atirar para matá-lo, e dele fazer outro grupo desgastado e sangrento, na evasão de vidas. Quando sai de cena, porém, resta o silêncio, o esquecimento e o abandono ao som dos grilos em noite escura. Um episódio bastante sensível, para se desestabilizar diante de tudo o que foi visto no ciclo/espetáculo até aqui.

4.9 Episódio #9 LONDRES – Inglaterra, Maio de 2004.

Novamente é a figura feminina que de início ganha foco e destaque. O episódio de Londres é sem dúvida, aquele que desconstrói um ritmo visto até aqui, por ser mais vagaroso, e reconstrói outra atmosfera, mais enigmática, ainda que dentro do mesmo eixo de discussão em torno da tragédia, do corpo e de menção a algum acontecimento histórico envolvendo o país ou a cidade que recebeu a apresentação.

A cena abre, e nele uma mulher num vestido que pode bem remeter ao século XVIII ou XIX, aparentemente com os pulsos amarrados e braços ao alto, se movimenta de modo objetivo e rápido, mesma partitura corporal que se reporta às outras mulheres do ciclo/espetáculo: a mulher que perde os cabelos no episódio quatro e a idosa sentada na maca do episódio cinco, a lembrar da hipótese de que as mesmas podem simbolizar um único corpo feminino, podem ser as mesmas referências, só deslocadas em diferentes episódios e estágios. A partitura corporal merece atenção porque além de se referir a outros corpos já vistos nos episódios anteriores também tem carga ritualística e comunicativa, o corpo como linguagem visual.

Ela se desamarra, e se despe. Ao seu lado uma pilastra com uma máscara histórica, referência ao teatro grego antigo, principalmente a tragédia. Pois a máscara é semelhante às utilizadas para esse tipo de representação no

teatro grego antigo - um reforço característico na Societas, esse flerte com o antigo (tragédia e teatro grego; arte Renascentista e arte 'contemporânea') - é mais que um objeto ou artefato, um símbolo de comunicação. É o encontro do corpo feminino, ou do corpo como um todo e da tragédia em si. Sobre a máscara em totalidade, sem especificações e sua concepção trágica Virgínia Moreira³⁵ comenta:

No teatro grego a máscara utilizada pelos atores era objeto através do qual era emitida a fala. Tinha assim, uma função específica, que era a de funcionar como objeto intermediário entre o ator e o público, caracterizando o personagem (tipos). A criação da máscara no teatro clássico, não é arbitrária, mas um aperfeiçoamento dos acessórios nos rituais do culto, sendo portadora do simbolismo genérico, ao representar tipos em vez de indivíduos.

A fala emitida aqui, porém, como dito é a do corpo. E do corpo feminino que se potencializa, sangra e se despe num culto de elevação do trágico, uma escrita visual impronunciável, e ainda assim linguagem nas vias da compreensão.

³⁵ MOREIRA, Virgínia. **Da máscara à pessoa: a concepção trágica de homem.** Tese de doutorado. PUC/SP, 1994.

IMAGEM 17 – MULHER – BODY LANGUAGE

Fonte: DVD 3 - Episódio L#9 - Ciclo/espetáculo Tragedia Endogonidia, 2002-2004

O palco é de novo revestido por um tipo de vidro fosco e molhado que distorce, conforme o jogo de luz é nele projetado, a nitidez da cena que se desenrola atrás. A moça então caminha até o fundo com a máscara atada no corpo, como se seu próprio corpo fosse a representação desse trágico (a lembrar ainda o texto sussurrado em cena: *“Who is it? It’s me!”*). A voz do trágico a conduzir o corpo para seu desfecho ou transcendência?

IMAGEM 18 – O ENCONTRO DO CORPO COM A TRAGÉDIA



Fonte: DVD 3 - Episódio L#9 - Ciclo/espetáculo Tragedia Endogonidia, 2002-2004

O palco é uma grande caixa branca fechada (*white room*) que aos poucos escurece e se auto-transforma. É visto então um grande cubo, onde a moça fica em pé nua, depois de colocar no rosto outra máscara, com furos nos olhos e boca, a mesma utilizada nos rituais de sangue dos corpos femininos e masculinos nos episódios anteriores, ao passo que lentamente outro grande cubo com luz em baixo desce do teto em encontro a outra metade, o corpo da mulher, no encontro das duas partes cúbicas, se desfaz em luz, e é aí que o cubo se revela como um tipo de sarcófago. Contém um líquido preto, onde a mulher mergulha até a cintura, e sai de cena deixando rastros de preto no branco. É curioso esse jogo cromático significativo visto nesse episódio, agora envolvendo os corpos, pois seguido disso entra em cena uma equipe de limpeza, chamada *S. Raffaello Sanzio Cleaning*. Eles fecham o sarcófago e limpam todos os rastros de preto deixados pela moça, e lacram não só o sarcófago, mas a pilastra com fitas amarelas onde se lê: *caution, attention, danger*. Enquanto ao lado oposto da pilastra e do sarcófago, um corpo de uma menina, ainda criança, vestida de branco, sangra pela boca. É o perigo do corpo trágico representado, mas que tipo de perigo? A que se atentar?

A cena passa então a seu segundo momento, que envolve mais um indefinido retrato da aristocracia inglesa, no que foi previamente identificado. E inicialmente na figura de um homem numa escrivaninha, envolto numa atmosfera mais soturna, e que com uma tesoura corta a própria língua e a atira aos gatos de estimação. Quer dizer, é outro aspecto que envolve a comunicação e a palavra. Tal qual no episódio de Paris, bandeiras em movimento são vistas ao fundo enquanto na cena se ouve um tipo de som que se alterna entre confuso e inquisitivo, a simular um bombardeio. Um paralelo feito entre os dois países, França e Inglaterra, que ganharam um tipo semelhante de personalização, evoca a guerra entre Franceses e Ingleses pela posse do continente norte-americano no século XVIII, para citar um acontecimento histórico que envolva os dois países e esteja meramente dentro desse contexto de representação do trágico.

Soldados vestidos de branco, com placas também em branco e demais armamentos prendem o aristocrata e o colocam numa posição de subordinado e humilhado. Perante tal força, é o corpo que se comunica e também reage, enquanto um documento é colocado no vidro por um dos soldados de branco, espécie de testemunha escrita, mas não lida tão pouco mencionada, apenas silenciosamente vista.

IMAGEM 19 – O ARISTOCRATA INGLÊS



Fonte: DVD 3 - Episódio L#9 - Ciclo/espetáculo Tragedia Endogonidia, 2002-2004

A cena novamente escurece, e agora se vê não mais uma mulher loira num vestido claro, e o rosto manchado de preto, mas ao contrário, outra mulher, de cabelos longos e negros, num vestido similar também preto, com o rosto manchado de branco, e ao seu lado, o mesmo corpo da menina que antes sangrava pela boca, vestida também de preto e amarrada por essa outra pelos pulsos, tendo os braços erguidos, em igual posição a que se inicia o episódio. A dramaturgia de Chiara Guidi soa quase confusa, embora que bonita e cíclica, nesse episódio, na tentativa de querer mostrar a abrangência da tragédia, em cor e som, e demonstrar que ela pode ter sua própria linguagem. Não seria então, a hipotética escrita do bode acerca da evolução trágica dos corpos, aqui retratado com força no corpo feminino, no quase ponto final desse poema visual?

4.10 Episódio #10 MARSEILLE – França, Setembro de 2004.

O episódio mais longo do ciclo, dividido em duas partes e realizado em dois teatros, em seu quase final. Quase final pelo fato de que se encerra

verdadeiramente em Cesena, podendo esse último ser considerado uma espécie de epílogo.

De início tem-se a sensação de estar diante de uma montagem clássica, ou filme. Há diálogo, supostos personagens, figurino e cenografia. Os personagens, um tipo de família ou reunião de pessoas, até mesmo a sociedade europeia, envolta numa aura escura e estranha. Todos estão de preto, vestes de época. A continuação genealógica que a menina de preto amarrada ao final do episódio de Londres conseguiu dar?

Um casal, então discute questões triviais relacionadas ao lar, e se fala muito numa corda, da estranheza e do perigo da vida, que tudo é perigoso, ao passo que a conversa toma proporções sobre a origem da vida, o poder da água e os segredos que esconde, aliás, o personagem masculino crê friamente na criação da vida através da água e as possíveis explicações da origem da vida através dela, que é o elemento que guarda segredos profundos e contém a real justificativa de como se concebem os corpos.

As unhas do pé do personagem masculino são pretas, característica que se reporta à idosa da maca do episódio cinco, que usa uma luva e também tem as unhas pretas, e a hipótese de que ela pode ser a menina de preto amarrada ao final do episódio de Londres, e, portanto parte dessa família, sociedade ou grupo de pessoas que abrigam o cenário que representa uma casa, uma sala de jantar às escuras, e o preto como cor dominante, apenas deslocada e representada noutro episódio. Enquanto a conversa se desenrola entre o casal e a mulher corta as unhas do homem com um alicate e uma grande lixa, um grupo de pessoas compõe quadros vivos, que enaltecem algum tipo de acontecimento espantoso ou divino. É o mal-estar da vida num determinado período da mesma? Ou viver em si é estar diante de um mal-estar recorrente e estranho?

IMAGEM 20 – MAL-ESTAR E INDIVÍDUO



Fonte: DVD 3 - Episódio M#10 - Ciclo/espetáculo Tragedia Endogonia, 2002-2004

Num dado momento, abruptamente a cena é invadida por um homem bem vestido carregando uma máquina fotográfica antiga, daquelas feitas em madeira, semelhantes a uma caixa, com cortina onde o fotógrafo se escondia para fotografar. O cenário é desmontado e retirado de cena pelo próprio grupo de pessoas, ao mesmo tempo em que as mulheres instalam cortinas e os homens se organizam em cadeiras como um tipo de platéia. E aqui se fala de meta teatro. Um cavalo é visto no palco ao abrir das cortinas, ganhando um banho de leite ou líquido branco semelhante, e a sua volta um grande e perfeito círculo se forma. A moça de vestido branco que abre o episódio de Londres retorna, vestida do mesmo modo, se despe, lava o rosto com o líquido do cavalo, perde os sapatos e gesticula a mesma partitura ritualística do episódio anterior, e eis que é interrompida pelas mulheres de preto, que retornam e a amarram em posição fetal com cordas e pedaços de couro, vendas nos olhos e a deixam imóvel. Os homens por sua vez parecem curiosos com a presença da mulher, se aproximam e posam para uma foto ao lado da moça. Cerca de oito ou nove placas de vidro descem do teto e ficam acima do grande círculo branco, a câmera e o fotógrafo permanecem no fundo, os homens retomam a platéia que formavam e a moça é arrastada para fora por um deles. Um flash

dispara e as placas de vidro explodem. Todos saem de cena, restam os cacos, os sapatos e o líquido.

É a imagem metafórica do corpo e da tragédia, da concepção da vida humana em sua durabilidade, investigada a fundo e ainda sem repostas concretas ou realmente conclusivas, baseadas em hipóteses fundamentadas, mas essas não totalmente esgotadas. A tragédia imagética da *Societas* envolve, com esse episódio, um olhar sobre o todo existência e se refere à tentativa de desvendar o desenvolvimento do indivíduo, da humanidade e da vida orgânica. Freud³⁶, no mal-estar na civilização, para citar novamente a obra, concluía que:

O processo cultural da humanidade e o desenvolvimento do indivíduo são também processos vitais e, portanto participam da característica mais ampla da vida. [...] O processo cultural do gênero humano é uma abstração de ordem mais alta que o desenvolvimento do indivíduo. [...] Um ser humano participa do curso evolutivo da humanidade, enquanto segue o seu caminho de vida. Na vida orgânica vemos ainda como as forças lutam em si, e os resultados do conflito mudam constantemente. [...] A meu ver, a questão decisiva para a espécie humana é saber se, e em que medida, a sua evolução cultural poderá controlar as perturbações trazidas à vida em comum pelos instintos humanos de agressão e autodestruição.

O que comprova que não só a própria humanidade em seu sentido civilizatório, como o próprio indivíduo em si colaboram para com uma concepção ideológica, fantasiosa ou angustiante de vida, o que significará é o todo em processo, não unicamente o indivíduo em suas sensações, embora as sensações sejam também parte dessa significação e se juntem ao todo, e esse todo é a humanidade, uma civilização. A vida é o coletivo, ainda que por vezes parta de um individual.

O segundo momento do episódio é um espetáculo de luz, som e sensação. Altamente tecnológico, em cena estão placas de vidro, telas de

³⁶ FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: penguin classics companhia das letras, 2011. p. 86-93

projeção, cores, muita sonoridade e provocação. É como se tratasse de um desdobramento ou um momento amadurecido das projeções e sons do final do episódio dois de Avignon, com o menino. O momento soa como alusão a uma justificativa do que de vem de fato a ser essa Tragedia Endogonidia e onde estão suas inquietações propulsoras, e aqui a compreensão (ou tentativa de) fica um tanto facilitada tendo à mão todo o ciclo/espetáculo, ainda que numa experiência fílmica.

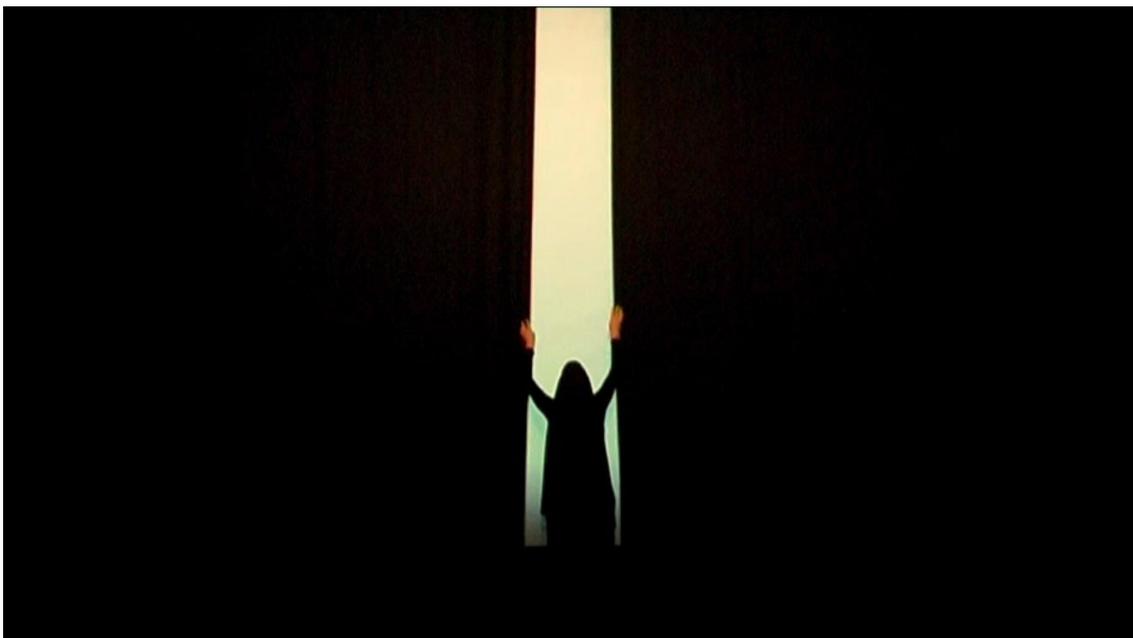
IMAGEM 21- PULSAR – O SEGREDO DA ÁGUA: A VIDA



Fonte: DVD 3 - Episódio M#10 - Ciclo/espetáculo Tragedia Endogonidia, 2002-2004.

Um corpo, indefinido invade o jogo de luz e som e entre ele se projeta como alguém que puramente observa e contempla o que ali se apresenta, até gesticular e num ato de despedida, cobre-se com um manto preto, um tipo que faz referência ao luto, e fecha as cortinas na medida em que as luzes são brancas e invisíveis, sem cor. A representatividade da vida em seu sepultamento, o segredo revelado, a água sem cor, o corpo que agora sabe de sua durabilidade e destino, composição e sensibilidade.

IMAGEM 22 – SEPULTAMENTO



Fonte: DVD 3 - Episódio M#10 - Ciclo/espetáculo Tragedia Endogonia, 2002-2004

4.11 Episódio #11 CESENA – Itália, Dezembro de 2004.

Ainda que o episódio anterior revelasse a finitude, o desenrolar justificado da vida, esse próximo revela seu estado cíclico e também finito, na figura de outra criança, um menino, em estágio de entendimento e busca de si mesmo, de quem é e daquilo que representa a si próprio bem como sua personalidade, que foge de casa e é assassinado num jardim de gravetos, numa noite chuvosa e escura por um grupo de homens (entre eles o próprio Castellucci), que lembram os *gangsters* da década de 1940. É um episódio híbrido, meio filme, meio vídeo-instalação, talvez o mais poético e sensível entre todos os onze episódios do ciclo, sonoramente ambientado por um coro sacro, solene e triste, a tragédia em seu maior grau poético e demonstrativo.

Já de início, ligeiramente se identifica um flerte com o cinema, na abertura quando se vê a logomarca dos estúdios da Universal em preto e branco. *Fade in* e uma imagem de microscópio, também em preto e branco analisa espermatozóides. Algo então sopra no microscópio e é como se o pequeno indício de vida que esses espermatozóides simbolizam se mostrasse ainda mais frágil e impotente. Um apontamento desde a sua frágil e dependente concepção até a inevitabilidade de seu término, ou interrupção.

No palco, o cenário é de um quarto. Ao fundo, no canto esquerdo uma porta, no direito uma cama e um criado mudo, e próximo à porta uma poltrona e uma mesinha. O menino deitado lê revistas em quadrinhos, enquanto a mãe lhe cobre e lhe dá o beijo de boa noite. O som da chuva é ininterrupto, junto ao coro sacro e orquestra. A imagem então se transporta para um jardim de gravetos, e o menino em fuga (sonho ou acontecimento?) até ser apanhado pelo grupo de homens que adentrou o quarto vazio logo em seguida (a busca iniciada por lá talvez). Quando encontrado ele diz não poder retornar para casa, e um dos homens lhe dá um tapa no rosto e então o esfaqueia. A imagem relembra Caravaggio e o sacrifício do episódio de Paris. Uma cabeça de gato é retirada do ventre do menino, o indício da real procura. Volta-se para o quarto, o lustre redondo do teto faz menção a um grande óvulo, circulado pela sobreposição da imagem dos espermatozóides, na tentativa de fecundá-lo. A cama do menino é revestida por lençóis vermelhos, coberta de feno. Um dos homens é despido, ajoelhado como se fizesse uma oração, próximo a cama e coberto desde a cabeça e pescoço até pernas por um pó branco, ao seu lado um cavalo também branco. A figura desse homem lembra bem a do Pierrot do segundo episódio, pois sorri do mesmo modo e acaba deitado numa cama, entre os lençóis, em entrega, seja de purificação ou de seu término. O som da chuva cessa e é só a voz do coro que ganha volume. A mãe do menino é trazida à cena, também despida e interrogada, embora aqui uma tarja é colocada no palco, e apenas os pés e o teto, como foco no lustre podem ser vistos, as vozes parecem externas. A mãe então pede que não machuquem a criança, pois é um menino de pouca idade, e é silenciada, ao passo que vagarosamente um fio de sangue escorre pelos seus pés nus.

É a tragédia do corpo, de um corpo jovem interrompido, também tragédia de um outro corpo fértil que lhe deu origem, aliás o trágico já está nessa origem com aura de sonho, na fecundação e fragilidade desses gametas. É como se aqui, simbólica e enigmaticamente o ciclo todo tivesse pintado seu retrato imagético final, que resulta em morte e finitude. Um encantamento óbvio e fantástico sobre algumas vias da existência.

IMAGEM 23 – A AURA DO SONHO, DA FANTASIA DE UM EXISTIR



Fonte: DVD 3 - Episódio C#11 - Ciclo/espetáculo Tragedia Endogonidia, 2002-2004

4.12 Apontamentos de análise em um todo

A trilha ou ambientação sonora é vista desde o primeiro episódio como crucial e determinadora da evolução e crescimento sensitivo da cena, é a alma, o espírito que vaga diante dos corpos, das sensações, pois também existem sensações na cena.

Sobre isso, e a figura de Scott Gibbons, responsável pela composição sonora da Tragedia, e também parceiro de longa data da Societas, permite-se, então, desde já e brevemente, nesse bloco de conclusão analítica, elencar algumas considerações a respeito da ambientação sonora como um todo, pois é característica da maior relevância, principalmente no quesito analítico, e a ser observado não só em todos os episódios: o som utilizado enquanto recurso cênico, mas no trabalho de criação artística na trajetória da Cia., e diz-se trajetória levando em conta o acesso a registros de outros trabalhos, mesmo que não vistos por completo (fala-se de ‘Hey Girl!’, ‘Buchettino’ e ‘Divina Commedia: Inferno, Purgatorio e Paradiso’) e da experiência ao vivo com ‘Sobre o conceito de rosto no filho de Deus’, onde o som e a ambientação

sonora são não só determinantes para fruição das obras como essenciais para imersão sensitiva e de entendimento (ou tentativa de) real do universo da Raffaello Sanzio.

A composição sonora é parte da encenação e não algo externo a ela acoplado. A sua criação é tratada como um todo; uma unidade onde todos os elementos sincronizam e delimitam o tom da cena. A sonoridade musical em sintonia com o todo é identificada de modo bastante incisivo não só no primeiro episódio, mas no ciclo/espetáculo completo. É sim o som que dá as diretrizes sensitivas, ou ao menos tenta coordená-las junto das imagens, dos corpos e assim compor em unidade, o que se trata dos onze episódios do ciclo, e isso é perceptível também em 'Inferno' e 'Sobre o conceito de rosto no filho de Deus', nesse último, não só a questão sonoro-auditiva é envolvida, há também nesse quesito o fator olfato, um convite à vivência, ao tornar crível o que está sendo visto, e sentir, acima de tudo sentir.

A montagem de áudio na sonoplastia da cena em si, nesse caso, contém elementos que reforçam a naturalidade, e influenciem na percepção do espectador. Aqui, o compositor de som parece estar muito apropriado de sua impressão e concepção do trabalho musical, e parece ainda reconhecer a sua fundamental importância, pois dita os acontecimentos na cena, e acompanha sua visualidade, nem que o som criado seja resumido num silêncio prolongado. Conclui-se, portanto, que todo evento sonoro usado ao longo da encenação, é de uma maneira ou de outra, sempre um elemento de intervenção.

Na Tragedia Endogonidia, conseqüentemente, o som passa a não ser só mais um elemento de intervenção e essencial à cena, mas sim um elemento de base, como dito, a alma, o coração dessas cenas, dessas imagens. Deve-se pensar ainda sobre os sons e as reações e percepções no público, tendo em vista o tempo de cena, a velocidade, a continuidade, e a escolha desses sons, sejam eles: ao vivo, eletrônicos ou pré-gravados, e buscar uma aura de afetação no espectador, ao mesmo tempo em que acompanhe e pense a obra. Sobre a música enquanto recurso cênico, Livio Tragtemberg³⁷ considera o contraponto entre o tempo real cênico e o tempo musical como o elemento que

³⁷ TRAGTENBERG, Livio. **Música de cena**: dramaturgia sonora. São Paulo: Perspectiva, 2008.

estabelece o tempo teatral e a velocidade da cena. A lembrar ainda que o tempo real é diferente do tempo cênico, no teatro muito pode se passar em pouco e vice-versa, e a música tem um papel fundamental nesse ritmo e percepção do tempo cênico. Aquilo que para uma música pura pode parecer erro, na música, no som de cena, pode ser usado como uma qualidade dramática, e tudo isso deve ser colocado em questão pelo compositor.

O som aqui é trágico e interfere na cena: com um som ao fundo (ambiente), como introdução, pontuação e finalização e assume ainda o primeiro plano e a responsabilidade na continuidade de uma dada narrativa, ou seja, a narrativa desenhada pelo bode no poema visto a ausência de diálogos, e a concepção em si, o surgimento das imagens, mesmo que ele – o bode - não apareça fisicamente em todos os episódios. E essa aura obscura, para não dizer trágica, paira no processo criativo da Cia., nas figuras que a compõem, e isso é trunfo, não pela carga enigmática e visualmente intrigante e atrativa, mas por originalidade em tempos de apocalipse nas artes cênicas.

A experiência de ter tido oportunidade em ver uma obra da Raffaello Sanzio de perto, resume-se não só a uma experiência puramente teatral, pois o flerte com as artes visuais é evidentemente identificado e seria mínimo caracterizá-lo unicamente como teatral, é arte em ponto forte, de ebulição e rápido alastramento, faz fervilhar ideias e mais uma infinidade de interpretações que sequer possam ser de fato as verdadeiras ou concebidas pela Cia., mas é fato que provoca, seduz, adormece, desperta e encanta, ao passo que também desestabiliza, fragiliza, inquieta e faz retroceder no sentido presença visual, qual é o corpo cênico que se apresenta e o quais suas pretensões. Enfim, num todo faz repensar no sentido e com qual propósito individual se faz arte e em que arte se acredita.

As imagens, ou quadros vivos em metamorfose constante, sejam em suportes tecnológicos ou nas mais comuns formas de representação, num contraste de movimentos, texturas, cheiros, cores (mesmo que pouca, em variações de preto, branco, cinza talvez), luz e sombra fazem das obras, e não só especificamente da Tragedia Endogonidia em si, um espaço onde desfilam ideias, nem sempre agradáveis, claras e sorridentes, mas ainda assim atrativas

e sedutoramente enigmáticas. E é a forma de como essas imagens e sons são compostos e colocados em diálogo com espectador ou público é que também a coloca em posição de notoriedade, pois é capaz de dividir ao meio as mais diversas opiniões ao seu respeito, e diz-se isso comparando as mais diversas vivências em se tratando de consumo de arte e peças teatrais em si.

Raffaello Sanzio, terreno é fértil, mas também melindroso e fácil de cair na vias do não compreensível, do desagradável ou de um incômodo não identificado, e isso nitidamente claro a partir da experiência com 'Sobre o conceito de rosto no filho de Deus', mas ao mesmo tempo inspirador e intrigante. Referência certa para novas possibilidades, e que não se restrinjam ao teatro, que atinjam a arte em si, tal qual ao que aparentemente a própria Cia. se propõe.

5. A CONCLUSÃO NAS VIAS DO TRAGICAMENTE POÉTICO

A tragédia das sensações doloridas atingiu pelos olhos outro corpo, o corpo que as analisava e fez disso também tragédia, um tipo de tragédia individual quase na impossibilidade de descrição, e por isso é tragédia, porque silencia e ao mesmo tempo em que algo quer se fazer visto em forma de palavra é absorvido pela marca das imagens vistas, nas sensações causadas, e em sua maioria fadadas a permanecer silenciadas, expostas por outras vias de comunicação que não a palavra, tal qual como no ciclo/espetáculo. Analisá-lo foi também um ciclo, pontual e circulante, à beira da tontura e elevação anímica. O som do coro sacro em arrepio e sangue que aqui também explodia, em sua total permanência não esquecida.

Societàs Raffaello Sanzio conseguiu estabelecer um fascínio perturbador e seduziu a visão à sua dramaturgia peculiar e sedutora, em busca de corpos diferenciados, formas não humanas, repletas de simbologias e significados, aparentemente não identificáveis. Só aparentemente, pois logo se descobre que nada, nada é utilizado de forma gratuita e ingênua. Os olhos que a observam e criticam sim, esses podem estar despreparados e ingênuos perante a essa aura de sonho e existência trágica que compõem essas imagens, essas horas de tragédia que totalizam o ciclo/espetáculo. Há uma força brutal e até perversa na cena, que em muito contribui para inquietação e até medo, e é possível sentir medo diante de algo não identificável, obscuro e pouco conhecido ou até mesmo nunca antes visto, ainda assim há sedução, há apego e uma união imersiva de profundidade da qual é difícil de escapar. Mas se quer escapar? Que tipo de fuga seria essa depois de encarar o tamanho poder dessa visualidade? Certamente uma fuga despreparada ou desesperada, também de medo com resquícios do transtorno e comoção nesse universo trágico colhido, que não vão se afastar. É imagem que impregna e contamina.

Tragédia Endogonidia, é um grande feito ao mesmo tempo crítico, visual e psicológico, pois transporta as sensações e o “estar” presente, junto à capacidade de racionalização dos acontecimentos para outro espaço, o espaço de encantamento e fantasia projetados por outros seres (os atores), que não o

próprio espectador a observá-los. Estabelecem com sua força corporal, e ainda assim comunicativa e densamente significativa, uma espécie de hipnose, mesmo que não totalmente compreensível, embora no íntimo, se olhos e ouvidos estiverem fixos (inevitável) se a isca pelas imagens lançadas for eficiente ao fisgar o olhar, este por mais que tudo que lhe esteja sendo mostrado pareça absurdo, incompreensível e apenas subsídio para posterior capacidade de classificá-lo com impressionável, louco ou estranho, estarão muitos dos significados ali mostrados, mesmo que imperceptíveis e inconscientes registrados na memória. Primeiro surgem as marcas, depois os significados ou sugestões interpretativas, o fato é que não é uma obra para muita racionalização, é bastante enigmático e até confuso em certa medida a ponto de ser esgotado e dissecado completamente. A verdade é que não há como sair ileso e imune a algum tipo de sensação, após o espetáculo visual e filosófico que o caracteriza. É algo que explode e se esvai.

O psicológico é envolvido, memórias são resgatadas e ativadas de forma sutil e utilizadas como munição para bombardeio sensitivo na construção de outras vias da percepção. São sensações doloridas, que travam uma guerra silenciosa, onde a palavra, uma das principais vias de comunicação, não tem vez, e mesmo a audição não é totalmente descartada, aliás, é junto da visão aparato fundamental para ser seduzido e impressionado.

As sensações, então se tornam o carro chefe, o corpo a matéria fundamental, o responsável por dar forças à construção visual e explanação dos significados nele ocultos, algo que a palavra em si não é capaz de alcançar. E talvez não alcance, apesar das tentativas, e diz-se trágica essa experiência visual e fílmica, justamente pela possibilidade de fracasso e morte e risco que corre, já que pode não passar de um despropositado devaneio, sem qualquer valor, o caráter é tão subjetivo que talvez sua validação seja única e puramente individual.

A adoção de uma filosofia contemporânea complexa, psicologicamente densa e restrita, estabelece uma estética de experimentação. O jogo de luz e sombra, posição e sobreposição de imagens unidas ao turbilhão de sons e ruídos executados e presentes durante todo o acontecimento cênico, guiado

por uma narrativa não usual, a narrativa do sensível, do corporal, diversas vezes negada e incompreendida, é a alma dessa obra trágica.

É tragédia pela presença do corpo, pela ausência sufocante, mas benéfica, das palavras, do dito e não dito. Divagações acerca do oculto, mesclado ao mito da existência. As glândulas sexuais, parte da essência corporal, tornam a narrativa trágica, pela capacidade de demonstrar as perversidades, a voz e a força destruidora do corpo. Um ritual existencialista, cenograficamente plástico, favorecido pelos recursos tecnológicos e sonoros que o potencializam.

O sonho, o delírio, o devaneio e a inconsciência, características individualistas trazidas à tona em cena, na formação de uma realidade obscura e distorcida, realidade na qual se vive, individualmente, com a criação de um mundo próprio e intocável, mas amplamente influenciável e modificável conforme o decorrer dos acontecimentos que o delineiam. Atos simbólicos, desde uma pequena movimentação, tudo é valorizado e contribui ricamente para essa composição artística não habitual. A formação do ser fundamentada a partir das sensações que são nele provocadas. O trágico opera no olhar do espectador e até se define pela ausência de sentido. As cores são vitais, metáforas provocativas, e o pensamento em desordem reflexiva enquanto a sensibilidade, por instante crua e desconexa, é fortificada. Mais que uma experiência, é uma fusão enigmática terapêutica, também de auto-descoberta. Um banho de sangue frio propenso a ferver, que parte do íntimo e da cabeça pensante.

Estamos condenados ao sentido? Tudo necessariamente precisa fazer sentido, mesmo que sejamos nós mesmos os responsáveis por esse fazer sentido, então aqui o alcance teve proporções absurdas diante do fazer sentir, não de sentido, mas de sensação, e as sensações por sua vez são repletas de sentido, algo que as diferencie da visão, que pode ser passageira. Sentir é obter qualidades.

Teatro, arte transitória, sinestésica e carnal, com o corpo em vertigem, o humano que passa e transcorre, e não como forma de reconhecimento, mas de

identificação. Teatro é também identidade. Conforme disse Castellucci³⁸, “o teatro enquanto nasce contemporaneamente morre ao mesmo tempo e vice-versa”. E Tragedia Endogonidia registra tanto o nascimento quanto a morte, tendo em vista o bode enquanto animal e a etimologia da palavra e seu significado. Castellucci³⁹ também considera o teatro e seu problema teológico e acerta quando diz que “ver um animal em cena significa ir ao encontro da raiz teológica e crítica do teatro, [ao passo que] no momento em que o animal desaparece da cena nasce a tragédia” ou no mínimo, a tragédia ganha reforço.

O sentido aqui está na tentativa de registrar além dos aspectos sensoriais uma espécie de avaliação e entendimento textual da Tragedia Endogonidia ainda que não totalmente esgotado, pois como já dito trata-se de uma obra complexa, grande e densa. Talvez até mereça revisitação em outros momentos, o que se quer deixar dito é a subjetividade e paixão com que foi feita, e justamente por isso, trágica e dolorosamente trazida à luz. Um ‘doloroso’ satisfatório, de elevação. Poético.

³⁸ CASTELLUCCI, Romeo. O peregrino da matéria. In.: Sala preta, ECA-USP; ano 1; n. 1. São Paulo, junho de 2001.

³⁹ Idem 32

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 3. ed. São Paulo (SP): Martins Fontes, 2006.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CASTELLUCCI, Romeo. **O peregrino da matéria**. In: Sala preta, ECA-USP; ano 1; n. 1. São Paulo, junho de 2001.

CASTELLUCCI, Claudia; CASTELLUCCI, Romeo, GUIDI, Chiara; KELLEHER, Joe; RIDOUT, Nicholas. **The Theatre of societas Raffaello Sanzio**. London: Routledge, 2007.

EAGLETON, Terry. **Doce violência: a ideia do trágico**. São Paulo: Unesp, 2013.

FERREIRA, Valmir Aleixo. **A Tragédia Orgânica de Romeo Castellucci: sua escrita videográfica e o lugar da mimesis no contemporâneo**. VI Congresso da ABACE. São Paulo, 2010.

FREGONEIS, Gabriela Pereira. **Da performance ao cinema: análise sobre as experiências em metamorfoses de Ofélia**. 2012. Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Teatro, Florianópolis, 2012.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: penguin classics companhia das letras, 2011.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOREIRA, Virgínia. **Da máscara à pessoa**: a concepção trágica de homem. Tese de doutorado. PUC/SP, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: companhia das letras, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERNIOLA, Mario. **Desgostos**: novas tendências estéticas. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual**: sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud**: teatro e ritual. São Paulo: ANNABLUME, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. **O Existencialismo e um humanismo**. Petrópolis, RJ: vozes, 2012.

TRAGTENBERG, Livio. **Música de cena**: dramaturgia sonora. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.