

# Vida e morte do teatro contemporâneo

*Artur Sartori Kon'*

## I – O real e a representação

Libre de la memoria y de la esperanza  
ilimitado, abstracto, casi futuro,  
el muerto no es un muerto: es la muerte.

(Jorge Luis Borges, 2007, p. 33)

"Parece o começo de uma piada destinada à panelinha frequentadora da performance contemporânea: 'Robert Wilson, Marina Abramović, Willem Dafoe, and Antony Hegarty entram numa peça...', ou talvez 'Quantas estrelas da vanguarda precisamos para...'. É com essa troça que o crítico Joshua Abrams (2012, p. 267) descreve a grandiosa peça teatral *A vida e a morte de Marina Abramović* (*The life and death of Marina Abramović*), caracterizando ainda essa "combinação de talentos" como "ao mesmo tempo impressionante e um pouco assustadora" (ibid.).

Mas a tradução dos termos pode enganar. "Both overwhelming and a bit daunting" poderia ainda ser transposto para o português como "ao mesmo tempo espantosa e um pouco desapontadora". Realmente, uma obra com tantos grandes nomes cria necessariamente grandes expectativas, atrai a atenção de muitos (conhecedores e diletantes). Torna-se, poder-se-ia dizer, alvo fácil de críticas, elaboradas talvez antes

<sup>1</sup> Mestrando no Departamento de Filosofia da FFLCH-USP (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo), na linha Estética e Filosofia da Arte, sob orientação do Prof. Dr. Ricardo Fabbrini. Bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp. São Paulo/SP. Contato: arturskon@gmail.com.

mesmo que seus autores assistissem à peça. "A vida e a morte de Marina Abramović é escravizada pela história de vida de seu assunto" (FITZGERALD, 2013); "parece mais a ornamentação de um ídolo do que a iluminação da experiência de uma artista", e sua "concepção visualmente opulenta, mas dramaticamente opaca da vida e da carreira de Abramović, provavelmente só dará prazer a admiradores fervorosos de Abramović e Wilson" (ISHERWOOD, 2013); a peça é "esquisita e finalmente tediosa", "o conteúdo é repelente, e a arte não impressiona", com "um tom que alterna entre inexpressivo, satisfeito e sentimental", deixando o crítico "estupefato e convencido de que esses artistas são bem menos interessantes do que pensam ser" (WALESON, 2013).

"Mas até aí, chamar Abramović de narcisista, ou Wilson de pretensioso, é um pouco como dizer que Richard Serra gosta de trabalhar com metal" (COTE, 2013). Tal tirada, que se pretende golpe de misericórdia no coração de um adversário já moribundo, pode ser tomada antes como última chance de um improvável contra-ataque: ao fazer de seus vícios, insistentemente reiterados pela crítica dos últimos anos, matéria-prima tão maleável como o ferro preferido de Serra, os autores da peça mostram que ainda não esgotaram todas as suas armas, e muito menos a vontade de experimentá-las. Nesse sentido, Abrams (op. cit.) terá de admitir que "a montagem ofereceu um desafio provocante em relação a noções de representação pela colaboração de artistas cuja obra empreende modos diferentes de presença corporal".

De fato, desde o Prólogo (que acontece já durante a entrada do público na sala<sup>2</sup>) já está colocado o problema que subjaz à encenação, e que buscaremos aqui deslindar: a oposição entre representação e realidade que caracterizariam a produção teatral contemporânea. Sobre o palco e sob uma pesada cortina negra, são velados três corpos femininos quase idênticos sobre três caixões, com máscaras funerárias à semelhança de Marina Abramović. Cães – reais, ainda que apenas silhuetas sejam visíveis – rondam a cena, farejando o chão onde grandes ossos vermelhos (que lembram ainda pétalas de flores) estão espalhados. Sobre seu assento, o espectador encontra um jornal cuja manchete lamenta o falecimento da artista, aos 67 anos. "Foi pioneira da arte da performance duracional com o corpo como seu meio", diz o subtítulo da publicação, que rapidamente se entende ser o programa da peça; o corpo da notícia rememora os pontos principais da carreira da performer, descrevendo algumas de suas mais reconhecidas obras, de *Rhythm 5* (1974) a *The artist is present* (2010), e chegando por fim ao trabalho que começamos a assistir:

<sup>2</sup> Nossa análise da obra será baseada na temporada realizada entre 12 e 21 dezembro de 2013 no Park Avenue Armory, em Nova York, onde pudemos assisti-la.

*Em seus anos derradeiros, a artista olhou de frente sua morte ao pedir para que o diretor Robert Wilson criasse um evento teatral que capturasse a essência do trabalho de sua vida. O resultado, intitulado *A vida e a morte de Marina Abramović*, estrelava Abramović e se apresentou em eventos e festivais de prestígio na Europa e América do Norte.*

*Em seu Testamento Final publicado, Abramović deixou instruções para se comemorar sua morte com uma cerimônia memorativa que incluísse uma performance de seu amigo e colega Antony do Antony and the Johnsons, e três caixões contendo seu corpo e sua semelhança que seriam dispersados e enterrados em diferentes regiões do mundo. Nunca temendo uma espada de dois gumes, Abramović exerceu a mesma vivacidade que complementava sua severidade como artista declarando que "a cerimônia deveria ser uma celebração da vida e da morte somadas".*

*O velório de Abramović será no Park Avenue Armory em Nova York entre 12 e 21 de dezembro. O público está convidado a prestar seu respeito durante uma série de eventos que seguem as especificações de Abramović, participando no que poderia ser considerada sua derradeira obra-prima em performance.*

Fato e artifício se mesclam divertidamente: todos ali sabem que a artista não está realmente morta, mas também têm conhecimento (ou o adquirem pelo programa) de que a premissa dessa fantasia – ou seja, o pedido feito a Robert Wilson por ela – faz parte daquela outra ficção, cotidiana, a que se chama realidade.

Devemos então incluir a peça na recém-criada estante dos "Teatros do Real", que tanta atenção tem recebido de teóricos do fazer cênico do mundo todo<sup>3</sup>?

Efetivamente, a figura central de Marina Abramović poderia apontar para essa "premissa de que há no teatro e performance contemporâneos uma tendência em

<sup>3</sup> No Brasil, ver principalmente recente edição (vol. 13, n. 2, 2. semestre de 2014) da Revista Sala Preta (do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP), que tratou justamente desse tema.

qualificar como melhor (...) o que é ao vivo e imediato”, como descreve Luiz Fernando Ramos (2011, p. 63). As performances que fizeram a fama da artista são ainda vistas por Silvia Fernandes (2013) como “sintomas da necessidade de encontrar experiências ‘verdadeiras’, ‘reais’, colhidas em práticas extra-cênicas e vivenciadas na exposição imediata do performer diante do espectador” (p. 6), “em oposição à relação mimética, abstrata, da representação com aquilo que representa (...) [e] em proveito da apresentação única, singular” e da “reivindicação de acesso imediato ao real” (p. 4). Essa invasão do teatro pela performance se dá de maneira aparentemente inelutável, a ponto de toda essa produção, quando não todo o teatro contemporâneo, ser reunida sob o nome “teatro performativo”, sugerido por Josette Féral (2008).

Novamente Abrams reconhecerá a necessidade de evitar as conclusões apressadas. Refletindo sobre a imagem das três Marinas, a qual remete ao desejo da performer de ser enterrada simultaneamente em Belgrado, Nova York e Amsterdã, o crítico lembra os famosos duplos de Andy Warhol e o sepultamento de Osama Bin Laden no oceano, e conjectura que a fama necessitaria “a remoção do corpo reconhecível da cena”: “artista cuja obra esteve inteiramente preocupada com a presença corporal ‘real’, Abramovič assim desafia ou talvez até solapa a si mesma ao aparentemente ausentar o corpo ou complicar a questão de sua visibilidade” (op. cit.). É essa complicação que teremos de seguir ao longo da peça.

### **Vida: Marina**

*Jamais teria pensado em fazer um espetáculo desses quando era jovem, porque eu odiava o teatro.*

*Se você gosta de performance, não pode gostar de teatro, porque performance tem tudo a ver com realidade, enquanto o teatro é pura artificialidade. Demorou anos para eu entender esse formato. Mas agora que já desenvolvi minha linguagem estou em paz. (Marina Abramovič, apud MARTI, 2014).*

A artista está presente, como três anos antes estivera a menos de dois quilômetros dali, no Museu de Arte Moderna de Nova York, diante do qual formavam-se desde a madrugada filas dignas de uma *popstar*. A expectativa de quem assiste *A vida e a morte de Marina Abramovič* não é outra: reconhecer a performer ali, diante de si, revelando a verdade de seu corpo e sua história. Não se trata de uma atriz preparada para compor a miragem hiperestética do teatro wilsoniano, mas de um tipo bastante especial de “não-

ator" (como estimam os "teatros do real"), um que passou a vida treinando e sacrificando-se para sê-lo, para afastar-se dos pressupostos artificiais de uma arte baseada em ilusões e representações reificadas – a mesma artista que, em um trabalho de 1975, escovava furiosa e dolorosamente os cabelos enquanto repetia: "a arte tem de ser bela, a artista tem de ser bela".

Não deixaremos de ver em cena outras de suas performances, em vídeos projetados no canto superior do palco: primeiro, vemos a artista "comungando com o esqueleto limpo deitado sobre ela, seus ossos e crânio ecoando o esqueleto invisível da própria Abramović, sua proximidade permitindo que o movimento da respiração de Abramović sutilmente anime os ossos sem vida" (RICHARDS, 2010, pp. 27-8). Esse trabalho, parte da série *Limpando o espelho* (*Cleaning the Mirror*, 1995), tem origem em "exercícios budistas criados para libertar o indivíduo (normalmente um monge) de seu medo da morte" (ibid., p. 28). Em outra videoinstalação do mesmo ano, *Entre* (*In Between*), os espectadores "são confrontados com imagens em *close* da carne de Abramović. Uma agulha, pressionada contra a pele, move-se pelo seu corpo de modo a criar tensão e incerteza como se a qualquer momento a agulha pudesse perfurar a forma que delinea" (ibid., p. 70). Na peça dirigida por Wilson, vemos o trecho final desse vídeo, "quando Abramović chega a seu olho, e a agulha parece se mover próxima demais a esse tão frágil órgão" (ibid.).

As duas imagens escolhidas para compor a grande ópera biográfica mostram como em suas performances Marina flertou com as regiões limites do corpo, onde o risco e a proximidade da morte (sem, permitamo-nos ressaltar o óbvio, jamais poder chegar de fato a ela) parecem evocar uma nova potência de vida, dependente do caráter real do corpo, do esqueleto, da agulha, das emoções e energias envolvidas. Lida-se com uma promessa de **genuinidade** em meio a uma mentira cotidiana, de **autenticidade** diante da profusão de espetáculos inautênticos, da tentativa de se propiciar uma **irrupção do real** que descontinue a representação hiperconstruída da existência. Arte como acontecimento, como evento único e irrepitível que instaurasse uma experiência imediata do presente para aqueles (poucos) espectadores que tivessem a sorte de estar no lugar certo no momento certo.

Em entrevista anterior a sua grande retrospectiva no MoMA (AYERS, 2010), Abramović explicita as diferenças entre teatro e performance: "Para ser performer, você tem de odiar o teatro. O teatro é falso... A faca não é real, o sangue não é real, e as emoções não são reais. Performance é o oposto: a faca é real, o sangue é real, e as emoções são reais". A artista chegou a publicar um manifesto, com imperativos como (além de "Um artista deve ser ciente da própria mortalidade", "Um artista deve morrer com consciência e sem medo", e "O funeral é a última obra que o artista deixa antes de partir"): "Um artista não

deve se repetir", "Um artista deve sofrer", "Um artista não deve fazer de si um ídolo" (ABRAMOVIĆ, 2010).

Como entender esse seu rigoroso ascetismo artístico, diante da imagem final de *A vida e a morte de Marina Abramovic?*

*A peça termina como começou, com três Marinas em cena. Agora, porém, elas estão todas vestidas de branco, flutuando sobre os outros em ascensão angelical. (...) Se Wilson quer aqui pintar a artista como uma figura semelhante a Cristo, pagando pelos pecados dos outros, suspensa no centro do palco para todos verem e julgarem, é uma analogia desesperadamente fracassada. O que quer que se pense sobre Abramović – uma personagem complicada, polarizadora no mundo da arte – suas ambições artísticas e vontade de sobrevivência impulsionaram uma ascensão de outro tipo: a da estrela da arte (FITZGERALD, 2013).*

Grande parte da crítica negativa à peça (que registramos brevemente acima) explorou essa transformação de Marina em um espetáculo midiático, suas recentes parcerias com astros da música pop como Lady Gaga e o rapper Jay-Z, sua vida pouco ascética em meio a jantares de gala e roupas de alta costura. De fato, diante dessa santificação final, poucos argumentos restam – talvez apenas a sensação de que na peça de Wilson a glorificação de Marina é explícita e cafona demais para ser aceita irrefletidamente, para ser levada a sério. Não se trata aqui de encontrar uma solução ou de uma desculpa esfarrapada para uma cena de fato desajeitada, mas de uma contradição assumida pela artista: "apesar da disposição de Abramović continuar abraçando as exigências notáveis de seu tipo de performance, ela está ciente das contradições no cerne de sua existência, seu desejo por glamour contrastando com os rigores de sua austeridade autoimposta", afirma Richards (op. cit., p. 68).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> E devemos ver como totalmente absurda a argumentação da artista? "Fui criticada até a morte por causa dessa história. Mas é muito interessante que as pessoas não vejam o lado maior disso. Só pensam que eu sou uma vendida, que agora estou lá só passeando com os rappers, com as estrelas do pop. Não veem minhas razões para fazer isso. A Lady Gaga tem 43 milhões de seguidores no Twitter. É algo gigantesco,

Devemos, porém, ir além das relações e preferências pessoais ou profissionais da artista, necessariamente exteriores a sua obra, e entender a contradição entre realidade (pretensamente) genuína e imagem midiática, entre autenticidade e espetáculo, como *inerente à própria arte da performance* – e Marina nunca ignorou esse dilema.

De fato, ao longo de sua carreira a artista criou performances que questionavam a própria presença, autenticidade, unicidade, irrepitibilidade. Já em 1973 criava o trabalho *Rhythm 10* no qual, após realizar uma ação "genuína" típica – o "jogo da faca" onde golpes da lâmina são aplicados ritmicamente e cada vez mais rápidos entre os dedos de uma mão, resultando inevitavelmente em cortes –, Marina repetia o jogo ao som de uma gravação da tentativa anterior, fazendo os golpes e cortes coincidirem exatamente com o que ouvia (ver RICHARDS, op. cit., pp. 84-5). Os próprios trabalhos mostrados na peça, *Limpando o espelho* e *Entre*, já eram originalmente vídeos, e não performances presenciais – e, como explica Richards (p. 71), embora eles

*sejam gravados durante performances ao vivo (...) isso não significa que o vídeo é produzido em uma tomada. Abramović eventualmente performou e re-performou um trabalho para garantir que a gravação em vídeo alcance seus padrões exigentes (...) o que é prática comum em filmes [ou em uma peça de teatro, construída ao longo de meses de ensaio] mas mais novo para a arte da performance com sua ênfase ontológica convencional sobre o transitório, único e irrepitível.*

A artista está presente, mas sua presença na peça é mínima. Marina fala pouco, faz pouco, e o que executa são ações as mais simples, como uma má atriz de quem o diretor não conseguiu se livrar e por isso relega aos papéis mais diminutos. Ao mesmo tempo, há uma sensação de dilatação no espetáculo sempre que ela entra em cena, como se o importante fosse ela ser quem é e não o que ela faz, como se carregasse uma *aura*. Trata-se de algo objetivo ou de mera projeção da expectativa do público?

Caso a resposta tenda à segunda opção, estará ela necessariamente agrilhoadada à posição de estrela do mundo da arte? Como pode a "avó da performance" desembaraçar-

nenhum artista visual tem esse público. (...) Ou seja, de uma forma indireta, consigo ser uma influência para uma geração mais nova. Isso é importante. Todos os artistas da minha geração, que já não fazem nada porque estão meio mortos, odeiam o que estou fazendo porque não conseguem entender que tudo é possível" (apud MARTÍ, 2014).

se de sua fama? Como pode Marina livrar-se de si? Como poderá, para além dos limites da realidade da ação performativa (e de seu imperativo de que "Um artista não deve cometer suicídio", em seu manifesto), experimentar a própria morte?

### **Morte: Bob**

*Foi muito difícil trabalhar com o Bob Wilson, mas divertido. Como todas as histórias do espetáculo são muito tristes, cada vez que ensaiava, acabava chorando. E ele gritava comigo: "Você não deve chorar, isso é tudo mentira. É o público que tem de chorar". (Marina Abramović, apud MARTÍ, 2014)*

Entre a cena inicial do velório e o *grand finale* estranhamente religioso (no programa, ambas recebem o mesmo nome, "Funeral"<sup>5</sup>), o diretor encena a vida de Marina no formato dos belos quadros pelos quais é célebre. Como afirmou Abrams (op. cit.), a obra

*mostrou-se acima de tudo uma peça de Wilson, sendo a presença de Abramović em cena nessa biografia um tanto perturbadora, como se Einstein, Stalin ou a Rainha Vitória tivessem aparecido nos trabalhos de juventude de Wilson. Lindamente langorosa, a temporalidade era fundamentalmente teatro wilsoniano ao invés da duracionalidade da performance art.*

De fato, Marina esclarece em seu texto para o programa ("Biografia como material") que seu princípio na construção do trabalho foi abdicar de todo controle, oferecer o material para que o diretor faça o que quiser, de modo que sua própria vida pareça nova para ela.

<sup>5</sup> Programa das apresentações da peça na Holanda, sem o aspecto de jornal mas com os mesmos textos da versão americana, disponível em [http://hollandfestival.nl/media/546792/The-Life-and-Death-Holland-Festival\\_programme.pdf](http://hollandfestival.nl/media/546792/The-Life-and-Death-Holland-Festival_programme.pdf).

Não é, aliás, a primeira vez que Abramović encena sua própria vida. No mesmo texto, ela afirma já terem sido seis tentativas desde 1989, sempre seguindo esse mesmo princípio de outorga completa a um diretor – o que teria “um papel importante em libertá-la de sua vergonha em ter elementos aparentemente contraditórios no cerne de sua personalidade” (RICHARDS, p. 68). A diferença que a performer vê na abordagem de Wilson estaria no interesse maior destinado a sua vida (especialmente a infância e juventude) em detrimento de sua carreira artística. O que um crítico viu como defeito (“Não há, por exemplo, reflexões convincentes sobre sua carreira ou os temas que percorrem seu trabalho”, ISHERWOOD, 2013) talvez seja o maior trunfo da peça, o que a torna capaz de superar (sem evadir – muito pelo contrário) a imagem espetacular que a artista carrega.

Não se trata, porém, da narrativa de uma vida a ser seguida linearmente. Como se pode esperar de Wilson, as memórias anedóticas fornecidas por Marina são selecionadas menos por sua suposta relevância biográfica, e mais por sua potência estética – ou melhor dizendo, pela potência estética das imagens que sugerem ao diretor, num processo de quase livre associação (como o de que o diretor se vale em suas adaptações de clássicos da dramaturgia). O resultado é a figuração de uma vida razoavelmente banal, embora com algumas histórias bizarras a serem contadas (como as que qualquer pessoa certamente tem). Para reforçar esse caráter trivial, ordinário mesmo, o diretor pinta a jovem Marina como uma criança boba, com um vestido vermelho de bolinhas brancas e um grande laço na cabeça: trata-se, é claro, das roupas com que a Disney desenha a personagem da Minnie Mouse. Soma-se a isso o fato de ser representada por um homem (mais tarde dois homens e uma mulher), cujo bigode é reforçado pela maquiagem.

Nas histórias, Marina está sempre em conflito com sua mãe, interpretada pela própria artista. Ela conta no programa: “Na primeira vez em que encontrei Bob, ele disse que queria que eu fizesse o papel de minha mãe, e eu tive um enorme problema na minha vida com minha mãe, uma verdadeira relação de amor e ódio. Mas ele viu algo ali e quis explorá-lo”. Ao mesmo tempo que essa escolha dá às cenas um tom abertamente cômico – decorrente em parte do prazer explícito com o qual a artista representa esse papel –, também poderia ser vista como um certo psicologismo, uma tentativa de explicar a vida e a personalidade presentes de Marina a partir de sua infância e de sua relação com sua mãe (trata-se de outra crítica frequentemente feita ao espetáculo). A própria Abramović daria grande importância a experiências formativas difíceis “como fatores cruciais na criação de um artista, e ela já disse que nunca conheceu um grande artista que não tenha tido uma infância traumática, ou, pelo menos, experiências traumáticas na infância” (RICHARDS, op. cit., p. 41). Mas, claro, “indubitavelmente toda criança tem a experiência de algum trauma durante os numerosos desafios colocados pelo começo da vida” (ibid.),

e quanto mais as cenas carregam no tom dramático, mais banais e patéticas elas ficam: "De fato, ficou tão trágico que você quase tem que rir", diz Abramović no programa. A seriedade dos eventos narrados é sempre obstruída pela humanidade demasiado humana dos envolvidos. Descreve-se uma briga de Marina com sua mãe: esta afirma que, se dera vida à filha, pode também tirá-la, e atira-lhe um cinzeiro na cabeça; Marina pensa em deixar o objeto acertá-la, para que a mãe se sinta culpada por sua morte, mas no último instante fraqueja e se esquivava.

Outra cena conta como Abramović achava seu nariz grande demais, e por isso queria fazer uma plástica de modo a ganhar um igual ao de Brigitte Bardot (cujo retrato carregava no bolso). Enquanto três Marinas-Minnie repetem uma dança boba e balançando seus vestidos e fazendo um gesto de horror em relação ao tamanho do nariz, um vídeo em loop mostra uma foto de Brigitte Bardot, cujo nariz é esticado num efeito de computador. Willem Dafoe narra o plano da frívola jovem: girar sobre a cama da mãe até perder o equilíbrio, caindo com o nariz na quina da cama, de modo a ser levada para o hospital; quando o médico fosse tratá-la, ela tiraria do bolso a foto e (a excitação infantil com que Dafoe o diz é impagavelmente ridícula) mostraria para o médico, que não teria opção senão fazer a plástica. O plano, é claro, fracassa, e Marina erra a mira, ficando com um corte num lado do rosto; no outro, recebe um tabefe de sua mãe.

O mais valioso, porém, é a transposição imagética proposta por Wilson, nas quais "os elementos se reúnem com a intensidade de um transe", como diz Waleson (op. cit.) a respeito da "História da graxa de sapatos". A cena,

*na qual Marina pinta seu quarto com graxa de sapatos, que, porque tem a aparência e o cheiro de excremento, mantém fora sua mãe, é contada em camadas – com Dafoe descrevendo minuciosamente ações como sentar, beber e urinar, Antony sibilando a canção "I am seething" ["eu estou ferveilhando"], e oito avatares de Marina carregando fileiras de camas em miniatura, como brinquedos de puxar, sobre o palco.*

Quando todas as fileiras estão posicionadas (o que leva um tempo wilsonianamente longo, cada ator entrando em cena vagorosamente e repetindo exatamente os movimentos do anterior), as oito Marinas, homens e mulheres vestindo pijamas verdes, pulam com divertida selvageria sobre as pequenas camas, esmagando-as; a cena conta ainda com a subida ao fundo de um enfeite brilhante, uma estrela sob a qual está a foice e o martelo (do regime comunista da antiga Iugoslávia onde Marina viveu até os 30 anos) termina com gritos da mãe-Abramović.

Com o decorrer da peça, as cenas vão perdendo cada vez mais sua relação com as anedotas narradas, vão ganhando em abstração e beleza ("Camuflando a origem de suas referências, a imagem ganha em abstração formal", diz Maurin, 2010, p. 66). As cenas compostas por Wilson apresentam "relâmpagos fugidios, lampejos de memória", transformam em imagem "o que resta da experiência", "o que se destaca do tempo e evade o sentido: o que não se pode contar nem explicar, e que se deve contentar em evocar" (ibid., pp. 51-2). Seis figuras estão espalhadas sobre o palco, diante de um fundo branco, cada uma pintada de uma cor diferente pela iluminação. Entre elas caminha Abramović, vestida de negro, dizendo seu único texto na peça: trechos de sua publicação "Spirit cooking" ("cozinhando com espírito" ou "o espírito", ABRAMOVIC, 1996). Lâmpadas fluorescentes penduradas completam o quadro. Um homem amarelo, de torso nu, vestindo uma máscara mortuária de Marina, tem o pênis para fora da calça e se masturba. "Com uma faca afiada/ corte profundamente o dedo médio/ de sua mão esquerda/ coma a dor". Uma mulher de uma nudez perfeitamente branca desce um lance de escadas negro dando cambalhotas para trás, muito lentamente. "Misture leite materno fresco/ com/ leite de esperma fresco/ beber em noites de terremoto". Um homem vermelho sentado num balanço pendurado no alto do palco segura um longo bastão com algo como um rolo de pintura na ponta. "Urina fresca da manhã/ espalhe sobre sonhos ruins". Uma mulher verde está sentada com os braços um pouco levantados, seu longo vestido esparramado pelo palco. "Em tempos de dúvida/ mantenha uma pequena pedra de meteorito/ dentro de sua boca". Um homem azul com um grande rabo de lagarto faz movimentos como se arranhasse o ar, a cada vez acompanhado de um efeito sonoro. "Sobre um vulcão/ abra sua boca/ espere até que sua língua vire chama/ feche a boca/ inspire fundo". Uma figura andrógina violeta, vestida com roupas sensuais (que remetem a um contexto de sadomasoquismo), apoia sobre o corpo uma grande prancha de madeira. "Olhe no espelho/ pelo tempo que for necessário/ para seu rosto desaparecer/ não coma a luz".

### **O Mal Estar na Estética**

"A imagem mostra obstinadamente sua recusa em se assemelhar de perto ou de longe a qualquer coisa de identificável, de entrar em qualquer lógica de representação ou expressão", diz Maurin (op. cit., p. 66), "e ela se coloca no ponto de partida de uma multiplicidade de devaneios, suscita a gênese de uma polivalência de visões". Constituídas a partir da repetição, da precisão, da beleza do desenho, da perfeição formal, da abstração, as imagens de Wilson frustram qualquer expectativa de performatividade que o nome

de Abramoviæ poderia suscitar, negam toda tentativa de rompimento com o dispositivo espetacular por uma suposta realidade exterior (mesmo uma cobra de verdade, que aparece enrolada num dos atores em dado momento, demonstra uma obediência profissional às marcações rigorosas do encenador, parecendo estar ali mais para **acender e contrariar** essa expectativa de realidade do que para realizá-la). O diretor lança mão dos elementos mais reificados do artifício teatral: a tipificação nas atuações, a maquiagem carregada, a iluminação filtrando cada milímetro da cena para o olhar do espectador. Em certa cena, chega ao limite do suportável ao completar o ciclorama banhado de azul com uma lua de papelão e estrelinhas brilhantes.

No centro de toda a encenação está uma instância especialíssima da repetibilidade teatral, com a qual Wilson consegue o que nenhum teatro que se pretenda "performativo" (ou seja, que cobiça "o real imediato", como descreve Ramos, op. cit., p. 69) pode alcançar. *A vida e a morte de Marina Abramović*, além de poder ser apresentada de modo idêntico de uma noite para outra, ou ainda de uma temporada para a outra, é perfeitamente passível de ser realizada sem a "presença real" da personagem-título (não obstante quão aurática ela possa nos parecer). Quem sabe isso não será mesmo feito após a morte da performer, como era de fato o projeto aludido desde o início. Mas essa não é apenas uma possibilidade pragmática: é uma potência refletida e explicitada como ideia formal na própria peça, por meio da profusão das máscaras (mortuárias) que representam o rosto de Marina, tornando-a presente mesmo quando ela não está ali (**re-presentando** a artista).

Assim, se "o fator que definiria a maior legitimidade artística do ato performativo (...) seria o caráter mortal do performer, sua condição perecível apanhada diretamente no decurso do tempo" (ibid., p. 64), essa ensejada Mortalidade só é efetivamente capturada por meio de uma construção estética absolutamente artificiosa.

Essa afirmação aparentemente paradoxal exige um questionamento radical do significado do "real" ambicionado pelo teatro contemporâneo. Tanto Silvia Fernandes (op. cit., p. 3), em sua exposição dos "teatros do real", quanto Luiz Fernando Ramos em sua reflexão crítica, preferem não "entrar na vasta questão do que seja o real em si — impossível de ser esgotada e atinente à filosofia pura" (op. cit., p. 63). Concordemos que provavelmente oferecer respostas sobre a natureza do real seja tarefa que muito ultrapasse as possibilidades de uma discussão sobre os últimos desdobramentos estéticos e políticos do teatro contemporâneo. Contudo, **não podemos prescindir dos efeitos da própria pergunta sobre essa mesma discussão**. A fuga da questão só faz sublinhar o "nítido travo metafísico e idealista [que há] nesse elogio indiscriminado do real" (ibid., p. 70).

Ramos (ibid.) enfatiza a possibilidade de que "procedimentos altamente estetizados, ou convencionais, ou ainda plenamente ficcionais, sejam muito mais potentes para

rasgarem a realidade". É isso que uma teoria do teatro contemporâneo como "performativo" ou "do real" não apenas não compreende, como **exclui**: ao dizer que um certo referido "desejo de real" é "onipresente na pesquisa teatral contemporânea" (FERNANDES, op. cit., p. 4) o que se faz é estabelecer uma partilha entre quais espetáculos cabem na etiqueta e quais não cabem, podendo portanto ser ignorados. Por isso Hans-Thies Lehmann, desde o famigerado Teatro pós-dramático, e continuando coerente em declarações recentes<sup>6</sup>, recusa a adjetivação de Féral, deixando claro que "o teatro não é um ato performativo no sentido pleno da palavra" (mesmo quando "age como se fosse"): "Quando se vê o elemento político do teatro como força de oposição, como contraposição e ação – ela mesma política –, em vez de reconhecê-lo como uma não ação e como interrupção da lei, o que ele de fato é, há um movimento em falso no esquema" (2011, p. 416). Ou, como diria Jacques Rancière (2008, p. 83),

*não há real que seja o fora da arte. Há dobras e vincos [plis et replis] do tecido sensível comum onde se ajuntam e desajuntam a política da estética e a estética da política. Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e nossas intervenções.*

Para o filósofo, é preciso localizar e negar tentativas contemporâneas de aniquilação do que é propriamente estético, sem temer (nem aceitar) acusações de conservadorismo ao se contrapor ao gosto contemporâneo pelo evento como substituto da obra. Por isso, ao contrário do que Silvia Fernandes afirma em seu texto, o filósofo francês recusa as formas relacionais (teorizadas por Nicolas Bourriaud), bem como a leitura do estético como "autorreferencialidade solitária da linguagem" (RANCIÈRE, 2005, p. 55). É preciso "aclarar a confusão (...) que afoga juntos as operações da arte e as práticas da política na indistinção ética" (RANCIÈRE, 2004, p. 26), reabilitar a estética e a representação (o que não significa voltar a um regime representativo, muito pelo contrário).

<sup>6</sup> "[Féral] pensa que teatro pós-dramático é amplo demais e eu penso que teatro performativo é estreito demais. No teatro atual há muitas formas nas quais o momento performativo não é tão forte. (...) eu não gostaria de dissolver o teatro inteiro na noção do performativo. Existem, mesmo com codificações corporais clássicas, possibilidades de desenvolver outras formas de teatro dentro de uma fábula destruída" (apud BULHÕES et al., 2013, p. 250).

É o caso do teatro de Wilson, e particularmente de *A vida e a morte de Marina Abramović*, onde o Real do confronto com a mortalidade só se dá por meio de um jogo ficcional explícito, que começa com um jornal com uma manchete falsa colocado no assento do espectador. Não se trata de dizer aqui que o diretor estabelece uma posição conservadora, de retorno ao conforto de um teatro dramático, mas sim uma forma renovada de mimese que "opera com o indecível, ou com a impossibilidade de repouso da dúvida sobre o que, afinal, se perfaz diante de nós e sobre como pode ser acomodado numa leitura/visagem" (ibid., p. 73), em contraste com a confiança absoluta que seria possibilitada por alguma irrupção indubitável do real, não fosse essa impossível.

É nesse embate dialético entre a fantasia esteticista wilsoniana e a prática da realidade de Abramović que surge uma potência nova, uma pulsão de morte (ligada tanto à insistência masoquista descrita na vida de Marina quanto à repetição gestual obsessiva e abstrata do diretor) que reconfigura uma ideia de vida ao redescobrir as possibilidades da forma cênica. Contra "uma crítica fácil (e recorrente) [de que] Wilson impõe o arsenal de suas obsessões visuais e tempera todos seus espetáculos com os mesmos ingredientes, apressado em expor sua assinatura antes de tomar em conta a letra e o espírito das obras às quais ele os aplica" (Maurin, op. cit., p. 252), devemos entender que é no embate dialético entre esses ingredientes severos e a vida indeterminável do material (a história e a pessoa da célebre performer), que algo desestabilizador pode acontecer. Antes de ser um mega-espetáculo de dois traidores das artes experimentais da segunda metade do século XX, a peça propõe uma reinvenção que só se pode dar pela morte simbólica de sua protagonista, sua transformação em um **ser-qualquer**, uma morte qualquer; pela negação **determinada** (aquela abstração que conserva ao mesmo tempo em que supera) dos fetiches contemporâneos do mundo da arte e do teatro. É por isso que Wilson e Abramović entregarão sua obra a uma negatividade devastadora, na forma dupla do enigma e da ironia.

## II — O enigma e a zombaria

I'll tell you a story/ Through my man's eye/ Your story/ My way/  
Your black and blue story/ Through the white of my eye/ My loneliness/  
My pain/ My drinking/ My eminence/ The horror of/ My manicured  
grave//  
I'll tell you a story/ Grind it through my eye/ Crush it through my white's  
eye/  
*I'm gonna cry/ But I'm gonna use your eyes/ I'm gonna cry through your  
eyes*

(Antony, apud HAILAND, 2012)

Essa epígrafe reproduz a letra da primeira canção a aparecer na peça que deveria ser uma celebração cênica da vida e da morte da artista, como num funeral em que se lembra os momentos mais marcantes de uma biografia. Os paradoxos do projeto estão já de início explicitados nos versos escritos pelo cantor Antony: se a princípio a narrativa de uma existência parece pertencer e dizer respeito exclusivamente àquela que a viveu ("Minha solidão, minha dor, minha bebedeira, minha eminência"), ao ser mediada por um olhar externo ela parece se tornar história daquele que, sem a conhecer de antemão, assiste a ela ("Vou te contar uma história através do olho do meu homem, tua história"). Ao transfigurar o relato original de uma vida real ("moê-la com o branco do meu olho"), e somente assim, torna-se possível a realização da aporia a que toda arte parece aspirar: "Eu vou chorar, mas vou usar os seus olhos, eu vou chorar pelos seus olhos". Superação das posições individuais, das personalidades cerradas tanto do espectador quanto do artista, por uma experiência estética simultaneamente subjetiva (pois não prescinde da matéria prima particular de cada participante) e objetiva (pois parte dela para formar pensamento mais amplo, indiferente ao individualizante).

Talvez a pergunta mais adequada para se começar a pensar nesse complexo processo artístico seja: quem são os sujeitos de um projeto como o de *A vida e a morte de Marina Abramovic*? Certamente, em leitura inicial da obra, sobressaem os dois grandes nomes abordados na primeira parte deste texto, numa produtiva disputa pela autoria do trabalho a que assistimos: aquela, mesmo sendo atriz e tema da peça, entrega-se cegamente ao olhar soberano de Wilson; este, para criar as belas cenas pelas quais se tornou célebre, depende do material concedido por Marina, e portanto também de seu olhar sobre os acontecimentos encenados. Como vimos, o embate nas relações de produção se espelha numa dialética dos próprios conceitos e formas desenvolvidos no resultado: de um lado, a presença aurática ou espetacular de Abramović e a veracidade da matéria-prima cedida para a peça, e do outro, a abstração e a potência imagética com as quais Wilson fantasia e ficcionaliza esses ingredientes brutos em busca de um Real para além da mera e (pretensamente) imediata realidade.

Contudo, enquanto essas duas figuras soberanas da performance contemporânea disputam os conceitos e a autoria do espetáculo, dois nomes "secundários" (embora não menos célebres) tomam a cena vigorosamente a partir de seus lugares minoritários. Toda obra teatral, para ultrapassar o âmbito da boa e impotente ideia, precisa de mais do que uma matéria-prima e uma concepção de encenação: é na materialidade de sua execução, na duração de cada um dos cento e sessenta minutos de apresentação, na força expressiva dos seres e elementos que preenchem o palco, que se dá a passagem do conceito para a efetividade, a realização estética que faz com que uma obra seja ou não **bem conseguida**. Mais do que Marina Abramović e Bob Wilson, talvez os responsáveis

pelo êxito final de *A vida e a morte...* sejam aqueles que, sobre o concreto chão do teatro, trabalham para dar estofos aos sonhos dos autores. Com o objetivo de pensar a possibilidade de a peça transformar o paradoxo conceitual da narração biográfica em potência efetiva de experiência estética, devemos pois lançar nosso olhar para a atuação de Willem Dafoe e para a música criada por Antony Hegarty.

### Morte: Willem

JONATHAN ROMNEY: Quando você começou no cinema, parecia destinado a representar vilões (...).

Alguns anos depois a Village Voice te descreveu como a "palidamente bela encarnação do puro mal",

o que é uma coisa bacana de se ouvir. E você fez puro mal algumas vezes desde então.

WILLEM DAFOE: É, "puro mal" é divertido. Você sabe, enquanto ator, *bem, quê, você está me fazendo uma pergunta?* (in: ROMNEY, 1998)

Desde *Einstein on the beach*, são conhecidas as *knee-plays*, as "peças-jelho" das quais Bob Wilson lança mão na estruturação de seus espetáculos (especialmente aqueles que não partem de uma dramaturgia prévia). São "peças de 'junta' ou de 'articulação', intervalos separando dois atos ou duas cenas (...) intermezzos, entreatos que têm lugar sobre o palco" e que "têm igualmente valor de corte e sutura: de sutura porque a cena e a sala não se esvaziam, e de corte porque introduzem uma dimensão perpendicular ao espetáculo 'principal', tanto no dispositivo espacial como no registro empregado" (MAURIN, 2010, p. 102). Ou ainda, seguindo a ideia de "lugares minoritários" que apontamos acima, "representam o pólo do pequeno em relação ao grande" (ibid.).

Em *A vida e a morte de Marina Abramović*, curiosamente, as cinco *knee-plays* são justamente as únicas cenas narrativas, nas quais alguma linearidade é dada à biografia da performer, por meio da recitação de cronologias dos acontecimentos de sua vida, ano a ano. São realizadas pelo ator Willem Dafoe, "um endiabrado mestre de cerimônias<sup>7</sup> no estilo cabaré", com "o rosto pintado de branco como um palhaço malvado" (FITZGERALD, 2013), o cabelo pintado de um vermelho vivo e vestido em um uniforme

<sup>7</sup> Em inglês, o "MC" é tanto o mestre de cerimônias quanto o rapper.

militar. Habitando uma pequena plataforma móvel no proscênio, coberta de papéis, jornais e caixas como um velho arquivo empoeirado, esse narrador vilanesco procura entender ou explicar Marina, a partir de uma atitude ao mesmo tempo pragmática, buscando dados objetivos e alguma lógica positiva, e irônica, comentando acidamente as informações que encontra. Essas "são esparsas e *nonsense*, como se viessem de uma página apressadamente escrita da Wikipédia ou de entradas de diário estenografadas. Como se não houvesse nenhuma necessidade de tornar as coisas mais dramáticas do que elas precisam ser" (BERTINA, 2012):

*1946 Nascimento em Belgrado Mãe e pai do Partido/ 1947 Falando como se cantasse "me dê um copo d'água"/ 1948 Recusando-se a andar/ 1950 Medo de quartos escuros/ 1951 Assistindo o pai dormindo com uma pistola/ 1952 Nascimento do irmão Velamer/ 1953 Primeiro ataque de ciúme. (apud HAILAND, 2012).*

O tom de gozação é claro desde o início, com Dafoe imitando o carregado sotaque dos Bálcãs de Marina e recitando com prazer sádico eventos como "1963 Mãe escreve: 'Minha querida filhinha, Suas pinturas tem belas molduras'" (ibid.), um sorriso diabólico acompanhando a muito articulada palavra *frames*. Cada acontecimento, com sua relevância para a vida da artista, é perdido propositalmente na avalanche de informações:

*1967 Pai escreve: "Minha querida cachorrinha. Hoje é sábado e estou pensando em você"/ Aprendendo francês/ Professor de música diz para Mãe: "Estou tomando seu dinheiro por nada, ela não tem ouvido pra música"/ 1968 Descoberta do Zen budismo/ 1969 Não se lembra/ 1970 Instalações sonoras: colocar caixas de som numa ponte em Belgrado com o som da ponte desmoronando/ 1971 Perceber que a cozinha de sua avó é o centro de seu mundo. (ibid.)*

Lembranças de grande impacto afetivo, anedotas, vazios de esquecimento, pontos importantes de sua formação como artista: tudo se mistura numa massa indiferente, tudo é revelado como insignificante e risível. Eventualmente Dafoe tira o uniforme militar, ficando apenas de regata e cueca, fazendo bolhas de sabão e rindo, recusando-se a fornecer qualquer gravidade às lembranças que Marina conta com emoção e tristeza ("cada vez que ensaiava, acabava chorando", disse ela em entrevista; MARTÍ, 2014). Se a

peça pode ser entendida como uma lembrança da vida de Abramović em preparação para sua morte (foi concebida a partir do pedido da performer de que Wilson encenasse seu funeral), o que vemos é um ritual não de respeito, mas de ridicularização da figura da artista, como nos exercícios de apagamento do ego tão caros ao seu repertório de performances (ver acima). A vida passa rápido demais para admitir qualquer perspectiva dramática:

*1975 Conhecer um homem com quem trabalhar e viver/ Nascidos no mesmo dia 30 de novembro/ Forte atração/ 1976 Ela escreve pra ele: "Pour mon Cher chien Russe."/ Ele responde: "Für meinen lieben kleinen Teufel."/ 1977 Eles tatuam o número 3 no dedo do meio 1978 No aniversário eles comem um sanduíche coberto com folha de ouro/ Conversam em seus sonhos/ 1984 Vida doméstica Limpar, lavar, cozinhar/ Ele compra malas/ 1985 Param de fazer amor. (apud HAILAND, op. cit.).*

Com o avançar da peça, as narrações começam a se dobrar sobre si mesmas, perdendo a linearidade do tempo cronológico num ir e vir de datas e acontecimentos, chegando até o ano presente e voltando para o passado, como se essas lembranças já não importassem mais, ou como se a vida fosse uma confusão de eventos e reminiscências num eterno retorno sem ordem fixa. "Ganhar o Leão de Ouro em Veneza" é seguido de "Vendendo menos e menos" e "Problemas de dinheiro/ Problemas de escritório/ Problemas de família/ Morte do pai" (ibid.). Amores vêm e vão, trabalhos vêm e vão, e retornam para assombrar o presente.

A frustração e o fracasso tomam a cena como dimensões últimas de uma vida confrontada com a realidade da Morte, mas não são vistas como tragédia, e sim com a ironia destruidora de quem se sabe pequeno e fraco e daí tira sua força. A futilidade e a ausência de sentido corroem a pretensão de relevância e sucesso da *superstar* do mundo da arte Marina Abramović. "No segundo ato, Dafoe e Abramović, vestidos com uniformes militares, sentam-se no palco e conversam sobre as dificuldades dela com o romance [com seu famigerado colaborador Ulay]. Os comentários desenfreados de Dafoe são em geral hilariantes, cortando a seriedade lúgubre de Abramović" (ISHERWOOD, 2013). "Ela descreve a relação em grandes termos mitológicos ('Conversávamos em nossos sonhos'), enquanto ele zomba de sua seriedade trágica como uma dona de casa ligeiramente escandalizada" (FITZGERALD, op. cit.). Quando Marina descreve sua performance *The Great Wall Walk*, na qual ela e Ulay andaram toda a extensão da Grande Muralha da China, partindo cada um de uma extremidade, como

ritual de separação, o ator diverte-se com a própria simulada incompreensão: "Nossa, que exagero! Não bastava um telefonema?"; quando ouve que os dois ex-amantes, ao se encontrarem no meio do caminho, estão infelizes, caçoa: "Eu podia ter te contado que isso ia acontecer!".

O cinismo e a incompreensão de Dafoe podem, é claro, se reverter em uma crítica contra essa própria figura zombeteira, como se representasse uma parcela do público que não consegue entender a arte contemporânea e a obra de Marina (aqueles que, ao invés de buscar "se assemelhar à obra", mostram um "desejo filistino que exige à arte que lhe dê alguma coisa", como coloca Adorno, 1982, p. 29). Com efeito, essa é uma dimensão possível de leitura da peça. Mas a essa camada soma-se outra, em que o filistinismo afetado se interverte em sabedoria, a incompreensão se mostra maior compreensão da futilidade do gesto performático de Abramović, como de todas as ações destinadas à morte e o esquecimento.

Concorre para esse segundo sentido mais radical a atuação arrebatadora de Dafoe, que "abraça seu papel com o ímpeto de um performer muito mais novo", e com sua típica "virtuosidade vanguardista" (FITZGERALD, op. cit.). Com sua violência delirante, o ator acaba tomando a posição dianteira em relação aos outros artistas, guiando o público em sua relação com a vida de Marina e com a encenação de Wilson; dessa forma, para com a totalidade do espetáculo, o ator desempenha um papel de "auto-ironia lúdica, na qual não apenas Abramović, mas **toda a montagem coloca em questão seus pressupostos**" (ibid., grifo nosso). Talvez o ponto máximo dessa autocrítica demolidora seja o final do primeiro ato, quando Dafoe e outros atores vestidos de uniforme militar berram em megafones os preceitos pretensamente ascéticos e espiritualizados do "Manifesto da Vida de um Artista" publicado pela performer: "Um artista deve ser ciente da própria mortalidade", "Um artista deve morrer com consciência e sem medo", "Um artista não deve se repetir", "Um artista deve sofrer", "Um artista não deve fazer de si um ídolo" (ABRAMOVIC, 2010). Não apenas um autoritarismo latente, mas também a hipocrisia da artista – que, mais do que qualquer outro, tornou-se ídolo do mundo da arte contemporânea – são impiedosamente revelados e criticados.

O cinismo do narrador não ficará, contudo, intocado: não é cínica em sua conclusão a obra. O que vemos depois do confronto de Dafoe com Marina não será a implicação desse encontro para ela, mas sim para o próprio demônio zombeteiro. Sozinho no grande palco, o ator corre de um lado pro outro em roupas de baixo, repetindo um texto que, sob o efeito de seu cansaço, fica praticamente incompreensível. De certa forma está representada aqui, pelo mais óbvio clichê possível, a própria performatividade de Marina, com a qual esse pouco performativo espetáculo de Bob Wilson se depara: a exploração quase masoquista dos limites do corpo, a demolição das construções identitárias e autorrepresentações confortáveis demais. Na cena seguinte, em meio a um belíssimo oceano de fumaça, o ator canta, com uma voz poderosa e violenta, entre o berro e o choro, a "Canção de Willem" que Antony escreveu para ele:

*Por que você precisa se machucar?/ Você tem fome da minha culpa?/ Você está comendo a minha culpa?/ Ou é essa dor que*

*te nutre?/ Toda noite eu te espero/ Por que você precisa sofrer/  
Como Cristo pelo seu Pai?/ Como um cordeiro sob um salgueiro  
chorão/ Como vísceras vazias/ Como uma vaca, se envolvendo  
em dobras de seu próprio sangue?/ Como uma bolsa cheia de  
despeito/ Como a mordida de um cavalo/ Como uma folha  
amarga de metal na corrente?*<sup>8</sup>

O duplo enigma, forma e conteúdo da canção de Antony, é a conclusão da narrativa de uma vida tornada risível diante da morte.

A última *knee-play* da peça, última cena antes do Epílogo (que retorna ao Funeral triplo com o qual a peça começou), difere bastante das demais. Nela Dafoe, ao invés de recitar cronologias (essas já tendo alcançado o ano presente, sem em nada ajudar-nos a compreender a vida de Marina), conta-nos a história de "Como se matam ratos nos Bálcãs". Trata-se do texto enunciado por Marina em um dos vídeos de seu *Balkan barroque*, grande instalação pela qual a artista ganhou o Leão de Ouro da Bienal de Veneza em 1997, um dos primeiros passos no reconhecimento e exposição midiática de que Abramović hoje goza (no vídeo, ela aparece "vestida clinicamente e com autoridade em um jaleco de laboratório branco e óculos de armação grossa", RICHARDS, 2010, p. 103):

*Eu gostaria de contar-lhes uma história de como nós nos Bálcãs  
matamos ratos. Temos um método de transformar o rato em um  
lobo, fazemos um rato-lobo.*

*Mas antes de explicar esse método eu gostaria de dizer-lhes algo  
sobre os ratos em si. Primeiro de tudo, ratos consomem grandes  
quantidades de comida, às vezes o dobro do peso de seus  
próprios corpos. Seus dentes da frente nunca param de crescer e  
eles têm que ser gastos constantemente ou eles correm o risco  
de sufocar. Ratos cuidam bem de suas famílias. Nunca matarão  
ou comerão os membros de sua própria família. São  
extremamente inteligentes. Einstein uma vez disse: "Se o rato  
fosse 20 quilos mais pesado ele definitivamente seria o  
governante do mundo". Se você puser um prato de comida e  
veneno diante de um buraco o rato vai senti-lo e não comer.*

<sup>8</sup> A letra da canção, assim como de todas as que citaremos adiante, está no programa da peça (ver nota 5 acima).

*Para pegar os ratos você tem que encher todos os seus buracos com água, deixando apenas um aberto. Desse modo você pode pegar entre 35 e 45 ratos. Você tem que se certificar de que escolhe apenas os machos. Você os coloca numa gaiola e lhes dá apenas água para beber. Depois de um tempo eles começam a ficar com fome, seus dentes frontais começam a crescer e mesmo que, normalmente, eles não matariam membros de sua própria tribo, como eles correm o risco de sufocar eles são forçados a matar o mais fraco da gaiola. E então mais um fraco, mais um fraco, e mais um fraco.*

*Eles continuam até que só o mais forte e mais superior rato de todos sobra na gaiola. Agora o pegador de ratos continua a dar água para o rato. Nesse ponto o timing é muito importante. Os dentes do rato estão crescendo. Quando o pegador de ratos vê que só resta meia hora antes que o rato sufoque ele abre a gaiola, pega uma faca, remove os olhos do rato e deixa-o ir.*

*Agora o rato está nervoso, ultrajado e em pânico. Ele enfrenta sua própria morte e corre para dentro do buraco de rato e mata todos os ratos que vêm em seu caminho. Até que ele se depara com o rato que é maior e superior a ele. Esse rato o mata. É assim que fazemos o rato-lobo nos Bálcãs. (apud ibid., p. 104<sup>9</sup>).*

Como entender essa narrativa no contexto da peça? Em *Balkan barroque*, ela parecia ser uma alegoria da extrema violência e selvageria com as quais os habitantes da antiga Iugoslávia eram obrigados a conviver diariamente, e que internalizavam e tornavam hábito, desde os regimes comunistas durante a Guerra Fria até as Guerras Civis da década de 90. Em *A vida e a morte de Marina Abramović*, mais especificamente no final da obra, depois da "Canção de Willem", que pergunta o porquê do sofrimento autoimposto da artista, poderá o relato ácido estar se referindo à própria performer? Como se sua vida fosse a fúria cega de um animal que sofre, violento por ter sido criado em meio à violência. A conclusão do texto, com a morte do rato monstruoso, seguida do Funeral, parece dar alento a essa leitura.

<sup>9</sup> Complementamos o texto fornecido por Richards a partir da transcrição do vídeo, que pode ser visto em <http://www.youtube.com/watch?v=IE5H8k8VE2M>.

Note-se ainda que não há redenção de Dafoe ou abandono de sua postura irônica a partir do confronto com o impasse apresentado pela vida de Marina. Ironia e enigma serão duas facetas, ao mesmo tempo inseparáveis e impossíveis de serem resolvidas por uma síntese final, da negatividade radical com a qual é preciso encarar uma biografia.

### Vida: Antony

"Você não pensa que alguém que tem uma presença física tão grande pode ser  
*tão incredivelmente delicado.*" (Laurie Anderson, apud HODGMAN, 2005)

Se em *A vida e a morte de Marina Abramović* Willem Dafoe exerce o papel de narrador, conduzindo o espectador por todo o espetáculo – e no final das contas sendo o olhar através do qual a história será vivida, apesar da presença da artista sobre o palco e da encenação soberana de Bob Wilson –, o cantor e diretor musical Antony Hegarty será responsável por recheiar de vida as cenas que o colega sutura com suas *knee-plays*. Se o ator realiza sua tarefa por meio do escárnio impiedoso, o cantor completará a sua valendo-se da metáfora poética que não se deixa decodificar inequivocamente, da imagem enigmática que carrega em si não a inquietude do irresolvido, mas a ternura alegre de um *koan*: "Quero hálito branco/ Quero descanso eterno/ Quero olhos de sol/ E rios que/ deslizam brilhando para o mar/ Esse é meu destino/ Eu me tornei um vulcão de neve".

Seu misterioso acalanto se manifesta em sua figura andrógina, ao mesmo tempo angelical e sólida, em seus gestos raros e ponderados, nas letras e melodias, em sua voz "de outro mundo, tanto muscular quanto suave", que "eleva-se no espaço", como descreve Krasinski (2013). Se Dafoe fustiga Abramović com sua mordaz incompreensão, Antony a acolhe com um incompreensível afago em forma sonora. Esse amparo não pode ser lido como obediente apreciação da figura célebre da performer ou de sua obra singular: é antes o abrigo que se oferece ao humano qualquer, que sofre um sofrimento qualquer; é o acolhimento de uma Marina que inesperadamente se revela anônima: "apenas nas mãos de Antony Hegarty (...) [a peça] consegue verdadeira introspecção. (...) o cantor e compositor expressa uma terrível dúvida e um traço de melancolia em relação à vida que Marina construiu para si" (FITZGERALD, op. cit.).

*Por tanto tempo eu obedeci aquele decreto fêminil/ Eu sempre  
contive seu desejo de me ferir/ Mas quando vou me voltar e*

*cortar o mundo?/ Meus olhos são coral, absorvendo seus  
sonhos/ Meu coração é um registro de cenas perigosas/ Minha  
pele é uma superfície a ser levada a extremos/ Quando vou me  
voltar e cortar o mundo?*

Ao lado de Antony canta também Svetlana Spajić, cuja voz "parece canalizar e lançar sons e espíritos singulares vindos do chão sob ela" (KRASINSKI, op. cit.), e o grupo com o qual ela pesquisa e apresenta um amplo e difícil repertório de canções difônicas e polifônicas tradicionais sérvias, formas de cantar quase perdidas ou esquecidas, que soam ao mesmo tempo espirituais e concretas – a cantora e o grupo trabalham com Abramoviæ desde o vídeo de 2005 *Balkan Erotic Epic* (ver RICHARDS, op. cit., p. 34). Uma das cenas mais poderosas da peça se apoia no encontro entre os dois cantores, bem como na enigmática e abstrata relação entre as imagens e signos configurados:

*Svetlana Spajić entra em cena vestida com um traje tradicional, e começa uma dança mínima, de poucos passos vacilantes para os lados, enquanto começa um hino repetitivo. Um por um os outros atores tomam parte no cântico e na dança, que se fortalece em intensidade até níveis orquestrais com marchas militares e o brandir cerimonial de bandeiras.*

*À primeira vista, os passos laterais parecem simples. Mas por causa do simples número de artistas em cena movendo-se juntos em uníssono o movimento torna-se hipnoticamente complexo (...). Marina desliza para dentro de cena na garupa de um enorme cavalo de madeira – parecendo ao mesmo tempo um herói conquistador e uma criança excitada cavalgando um pônei de estimação. Ela carrega uma bandeira, enquanto Dafoe [como descrito acima] começa a declamar o Manifesto do Artista de Abramoviæ em um megafone. Em uma cena deslumbrante raízes étnicas e culturais, nacionalismo, esforço coletivo, militarismo, o ideal do artista de vanguarda e imaginação infantil se fundem. (BERTINA, op. cit.).*

Ainda nessa majestosa cena o canto, recorrente e cativante, de Spajić se mistura e dá lugar ao de Antony, que entoa outra de suas belas canções; é aos poucos acompanhado por todo o resto do elenco, que repete a palavra final até que as cortinas se fechem indicando o final do primeiro ato:

*O corte sobre sua face/ O sangue de debaixo de sua saia!/ Uma fonte vermelha me carrega/ Em direção ao meu destino/ O corte no céu! Caem os olhos do Pai/ Mergulham fundo na neve/ Semente fria para a primavera!/ Colheita de minha Criatividade.*

A transformação que a música dirigida por Antony opera sobre a figura de Marina se manifesta plenamente em um momento singular do espetáculo, quando a cortina repentinamente cai e a artista aparece diante dela, "dessa vez totalmente sozinha, sem nenhum vestido extravagante ou apoio de outros personagens" (ibid.). Frágil diante do público, ela começa a cantar a canção que Antony escreveu para ela, uma das duas excepcionais vezes em que ouvimos na peça sua "a voz trêmula, com um forte sotaque" (ibid.):

*Sal, sal em minhas chagas/ Para adormecer uma dor mais trivial/ Para arder transcendentalmente/ Como em um sonho/ Como se eu tivesse escolha/ Como se eu tivesse controle// Sal, sal em minhas chagas/ Pendendo como a pele em um homem/ A dor pende de mim/ Como em um sonho/ Como se eu tivesse escolha/ Como se eu tivesse controle// Ouro, ouro em meu ventre/ Ouro é o branco dos meus olhos/ O ouro vai me livrar/ Como em um sonho/ Como se eu tivesse escolha/ Como se eu tivesse controle.*

Pouco importa que suas habilidades vocais sejam "óbvia e infinitamente inferiores às aptidões de Antony Hegarty" (ibid.). Ou, melhor dizendo, muito importa: o efeito de seu canto depende justamente de sua fragilidade e inépcia, e se ele "gela os ossos" é porque manifesta o momento em que uma identidade se fende: "por um momento, ela não é mais aquele ícone cultural intocável e maior que a vida. Apenas um ser humano ferido e assustado. Como todos nós" (ibid.).

O que é uma biografia? Como se pode contar uma vida? Longe de passar pela narrativa convencional, que busca positivamente lançar luz sobre fatos e causalidades a fim de criar um percurso compreensível, *A vida e a morte de Marina Abramović* realiza uma biografia negativa, que se vale da incompreensão e da incompreensibilidade como estratégias de demolição das expectativas reificadas acumuladas na figura-título da peça. Se anos de performance radical se interverteram na construção de um ídolo, só se poderá apreender a verdade de uma vida não como presença (aurática), mas como pura Fissura, escavacada em confronto próximo com a Morte, única possibilidade de abertura para o novo.

## O enigma no real

Para Theodor Adorno (op. cit., p. 146), "A experiência das obras de arte é constantemente ameaçada pelo caráter enigmático. Se ele desapareceu inteiramente na experiência, se esta pensa ter percebido totalmente a coisa (*Sache*), o enigma abre novamente os olhos; assim se conserva a seriedade das obras de arte". Não se trata, porém, de afirmar uma irracionalidade das obras: "quanto mais metodicamente são dominadas [como na absoluta precisão cênica de Bob Wilson] tanto maior relevo adquire o caráter enigmático" (ibid., p. 140). E nem será nosso esforço, ao pensar sobre a obra e tentar interpretá-la, o de apagar esse enigma: "Quanto melhor se compreende uma obra de arte, tanto mais ela se revela segundo uma dimensão, tanto menos, porém, ela elucida o seu elemento enigmático constitutivo" (ibid., p. 142).

A centralidade desse Enigma para toda arte será explorada por um filósofo da terceira geração da chamada Escola de Frankfurt, Christoph Menke, em um estudo sobre as "estéticas da negatividade" (referindo-se a Adorno e Derrida). Ele observa que "o processo da experiência estética começa apenas ali onde o entendimento é interrompido" (MENKE, 1998, p. 58). "A negatividade da experiência estética não é apenas o fracasso do entendimento, mas também a libertação em relação a ele; não apenas sua subversão, mas também sua transgressão" (ibid., p. 27). Remeter a **seriedade** das obras de arte ao seu caráter enigmático, como faz Adorno acima, significaria para Menke que

*Na experiência do caráter enigmático da arte surge a questão do sentido que algo que acabou de ser experienciado esteticamente tem para nossos modos de experiência e discursos não estéticos. Como pode uma experiência vir a existir, na qual examinamos as consequências da negatividade estética para os discursos não estéticos, mesmo que o sentido e validade desses últimos sejam baseados no sucesso de nosso entendimento automático deles? (ibid., p. 169).*

Assim, numa **inversão completa** da lógica em voga dos "Teatros do real", que busca a eficácia do fenômeno teatral em sua suspensão por intrusões da realidade exterior, é preciso perceber uma verdadeira performatividade da experiência estética na transposição potencial de sua lógica (supostamente irreal) para os discursos e sensibilidades externos a ela. Trata-se de uma performatividade completamente alheia à aparência performativa ou não de uma encenação. Ou ainda, uma performatividade

que depende de uma oposição marcada entre arte e realidade<sup>10</sup>: "A arte torna-se enigma porque aparece como se houvesse resolvido o que na existência é enigma, enquanto era esquecido o enigma no simples ente em virtude do seu próprio endurecimento poderoso. (...) O enigmático das obras de arte é o seu estar-separado" (ADORNO, op. cit., p. 147). Somente assim

*A perspectiva estética, não mais ligada obrigatoriamente a qualquer lugar particular pré-definido em uma totalidade, está assim potencialmente em todo lugar. Ela está apenas potencialmente em todo lugar, porém, já que a generalidade que ela atinge como experiência específica, no sentido de sua ubiquidade, não significa a usurpação de uma nova totalidade. Que ela esteja (apenas) potencialmente em todo lugar portanto significa, ao mesmo tempo, que ela não precisa estar em todo lugar simultaneamente, mas deve ser capaz de estar em qualquer lugar dado (MENKE, op. cit., p. 233).*

Se o teatro de Bob Wilson pode parecer demasiadamente clássico por sua insistência na beleza formal, talvez seja antes que "o que chamamos 'belo' é um objeto que aparece como tanto o chão quanto o abismo do entendimento" (ibid., p. 146).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVIĆ, M. An artists's life manifesto. In: *Il Grande Vetro*, setembro de 2010. Disponível em: <http://grandevetro.blogspot.com.br/2010/09/marina-Abramović-artists-life-manifesto.html>. Acesso em 30 de dezembro de 2014.

\_\_\_\_\_. *Spirit cooking*. Santa Monica: Edition Jacob Samuel, 1996. Disponível em: <http://www.editionjs.com/img/Abramoviæ/>. Acesso em 30 de dezembro de 2013.

<sup>10</sup> Não se trata, aqui, de desqualificar genericamente a produção analisada pelos teóricos do teatro performativo ou "do real", mas sim de fazer ver que mesmo neles essa oposição (dialética) opera e é essencial para a experiência estética.

ABRAMS, Joshua. The life and death of Marina Abramović (review). In: *Theatre Journal*, Baltimore, John Hopkins University Press, v. 64, n. 2, May 2012, pp. 267-269. DOI: <http://dx.doi.org/10.1353/tj.2012.0040>.

ADORNO, T. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

AYERS, R. "The knife is real, the blood is real, and the emotions are real." Robert Ayers in conversation with Marina Abramović. In: *A sky filled with shooting stars*, 10 de março de 2010. Disponível em: <http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=1197>. Acesso em 17 de fevereiro de 2014.

BERTINA, D. Monumental, but still human. In: *Joy of Irony*, 31 de dezembro de 2012. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://danielbertina.nl/2012/12/monumental-but-still-human/>. Acesso em 10 de janeiro de 2014.

BORGES, J. L. Remordimiento por cualquier muerte. In: *Primeira poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 33.

BULHÕES, M. et al. Teatro pós-dramático e processos de criação e aprendizagem da cena: um diálogo com Hans-Thies Lehmann. In: *Sala Preta*, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 2, pp. 236-251, 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p236-251>.

COTE, D. The life and death of Marina Abramović: review. In: *Time Out New York*. 18 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://www.timeout.com/newyork/theater/the-life-and-death-of-marina-Abramovi%C4%87>. Acesso em 12 de janeiro de 2014.

Féral, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: *Sala Preta*, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, v. 8, pp. 197-209, 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>.

FERNANDES, S. Experiências do real no teatro. In: *Sala Preta*, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, v. 13, n 2, pp. 3-13, 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13>.

FITZGERALD, J. Review: The Life and Death of Marina Abramović. In: **Slant Magazine**. 16 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://www.slantmagazine.com/house/2013/16/review-the-life-and-death-of-marina-Abramovi%C4%87>. Acesso em 12 de janeiro de 2014.

HAILAND, T. *One day in the life of Robert Wilson's The life and death of Marina Abramović*. Nova York: Hailand Books, 2012.

HODGMAN, J. Antony finds his voice. In: *The New York Times*, 4 de setembro de 2005. Disponível em: [http://www.nytimes.com/2005/09/04/magazine/04ANTONY.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2005/09/04/magazine/04ANTONY.html?_r=0). Acesso em: 12 de fevereiro de 2014.

ISHERWOOD, C. The End, if It's Up To You. In: *The New York Times*. 15 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2013/12/16/theater/reviews/life-and-death-of-marina-abramovic-at-park-ave-armory.html>. Acesso em 12 de janeiro de 2014.  
[Tradução parcial: Vida e morte retratadas sobre o palco cênico. In: *O Estado de S. Paulo*. 22 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://estadao.com.br/noticias/impreso,vida-e-morte-retratadas-sobre-o-palco-cenico,1111536,o.htm>. Acesso em 12 de janeiro de 2014.]

LEHMANN, H-T. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KRASINSKI, J. Growing Pains. In: *Art Forum*, 20 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://artforum.com/slant/id=44528>. Acesso em 10 de fevereiro de 2014.

MARTÍ, S. 'Fui criticada até a morte', diz Abramović. In: *Folha de S. Paulo*, 20 de janeiro de 2014, Caderno Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/148446-fui-criticada-ate-a-morte-diz-abramovic.shtml>. Acesso em 17 de fevereiro de 2014.

MAURIN, F. *Robert Wilson: le temps pour voir, l'espace pour écouter*. Paris: Actes Sud, 2010.

MENKE, C. *The sovereignty of art: aesthetic negativity in Adorno and Derrida*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1998.

RAMOS, L. F. Hierarquias do Real na Mimesis Espetacular Contemporânea. In: *Revista brasileira de estudos da presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 61-76, jan./jun. 2011. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/22044/13693>. Acesso em 5 de janeiro de 2014.

RANCIÈRE, J. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed.34/Exo xperimental org., 2005.

\_\_\_\_\_. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

RICHARDS, M. *Marina Abramović*. Londres/Nova York: Routledge, 2010.

ROMNEY, J. Willem Dafoe. In: *The Guardian*, 8 de novembro de 1998. Disponível em: <http://www.theguardian.com/film/1998/nov/08/2>. Acesso em 24 de fevereiro de 2014.

WALESON, H. Mawkish memoir, tedious staging. In: *The Wall Street Journal*. 16 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702304858104579262263065673006>. Acesso em 12 de janeiro de 2014.