



## Castellucci: iconoclastia-iconolatria<sup>1</sup>

### Castellucci: iconoclasm-iconolatry

Laymert Garcia dos Santos<sup>2</sup>

#### Resumo

Partindo da recusa do lugar do crítico e da assunção do papel de um espectador sem rosto, forja-se no texto a relação ícone-espectador, a partir da qual se agencia toda a *mise-en-scène* de *Sobre o conceito de rosto no Filho de Deus*, de Romeo Castellucci, que se posiciona na intersecção entre religião e teatro. Na performance visual, que repousa sobre dois pilares - o rosto de Jesus e o olhar do espectador - a intenção de Castellucci é nos *fazer ver* um estado de coisas: a decadência da beleza e da dignidade do homem. O espetáculo é o sonho iconólata que perverte a iconoclastia de Romeo Castellucci.

Palavras-chave: Romeo Castellucci, *Sobre o conceito de rosto no filho de Deus*, iconoclastia, iconolatria.

#### Abstract

From the refusal of the place of the critical and fulfilling the role of a faceless viewer is forged in the text the icon-spectator relationship, from which is made the *mise-en-scène* *On the concept of face, regarding the Son of God* of Romeo Castellucci, which is positioned at the intersection of religion and theater. In the visual performance, which rests on two pillars - the face of Jesus and the eye of the beholder - the intention of Castellucci is to make us see the decay of beauty and human dignity. The spectacle is an iconolatry that perverts the iconoclasm of Romeo Castellucci.

Keywords: Romeo Castellucci, *On the concept of face, regarding the Son of God*, iconoclasm, iconolatry.

Gostaria de começar agradecendo aos organizadores da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo pelo convite para participar de um Diálogo Transversal acerca do espetáculo de Romeo Castellucci, *Sobre o conceito de rosto no Filho de Deus*. De saída, devo precisar que entendo a transversalidade do movimento que executo como a recusa do lugar do crítico, e a assunção do papel de um espectador sem rosto. Recuso-me a falar como crítico porque não pretendo explicar nada, muito menos ensinar coisa alguma. E reivindico o papel de um espectador sem rosto porque é nele

---

1 Texto apresentado após a apresentação do espetáculo *Sobre o conceito de rosto no filho de Deus*, da Societas Raffaello Sanzio, dirigido por Romeo Castellucci, na Mostra Internacional de Teatro, em São Paulo, no dia 9 de março de 2014.

2 Laymert Garcia dos Santos é professor titular do Departamento de sociologia do IFCH, da Universidade Estadual de Campinas, conselheiro do CNPC do Ministério da Cultura e bolsista de pesquisa do CNPq.

que encontro o ritmo, a respiração e a dicção adequada para tentar expressar minimamente a reverberação que a intensidade do espetáculo provoca.

Romeo vai me entender, quando digo que recuso o lugar do crítico. Em seu livro, com Claudia Castellucci, *Os peregrinos da matéria*, ele assina um texto de 1999, intitulado *A crítica e o zumbido do coro*, onde escreve:

Em virtude de meu lugar de origem - o teatro - e da metáfora que evocarei aqui, associo a crítica à atividade do Coro na tragédia ática; ao zumbido contínuo do Coro; ao som surdo de seu esforço muscular para comunicar o obsceno (o incomunicável), e "a cena da crise". [...] O Coro ático é, por seu estatuto, covarde, pusilânime e curioso. É precisamente nisso que consiste seu poder de emoção: sua tentativa, afinal desesperada, de explicar e de comunicar. [...] Sua tentativa é aquela, eterna, dos adultos diante das crianças: a moderação. Mas ela não é "exata", como os heróis trágicos que evoluem no erro como em uma substância cristalina. Ela não é redonda, como o gozo do mundo diante do sangue. Condenada a essa zona de limbo - nem inteiramente ator, nem inteiramente espectador - essa criatura, constituída no máximo pela massa cinzenta, não é, numa palavra, "exata" no teatro. O Coro evolui no jogo extenuado do pêndulo pedagógico cujas extremidades ressoam em eco como a arte e a cidade. [...] O Coro explica sem coragem a lição aos espectadores, quebrando o centro da cena. [...] A arte cai, de uma vez por todas, no campo da linguagem, sem volta. A crítica desempenha, por dentro, a mesma intermitência da linguagem [...]. A crítica conduz às pastagens do discurso a força do ator que, como o boi, é muito simples e ignora a sua beleza eficaz. A crítica deve sair da cidade. O Corifeu, ou [...] o crítico, deveria ter a coragem de seguir outra vez os caminhos das cabras e esvaziar o seu próprio projeto; afastar-se da heresia didática que a cidade lhe impõe e parar de fazer discursos benevolentes e prolixos. (CASTELLUCCI R., 2003, p. 187)

Perdoem-me a longa citação. Mas era preciso enunciá-la por completo para deixar claro que meu compromisso, aqui, é exclusivamente com a experiência a que me submeto, e com o acontecimento ao qual sou submetido. Aceitando o desafio de Romeo, descarto a academia e a cidade, desprezo a moderação, me imunizo contra a sedução da linguagem e as "belas palavras". Por isso, venho como o cão que aterrissa por aqui, não como o papagaio que olha um pouco para o público, um pouco para o palco. Um cão sem pedigree, anônimo, como sói acontecer com os cães brasileiros.

Esse cão olha para o palco... e o que vê? Ao fundo uma imagem religiosa, à frente, uma cena hiper-*clean* de teatro, com atores. A imagem é tão forte, tão avassaladoramente atraente, que o olhar está sempre se voltando ao fundo, comprometendo-se com ela, mais precisamente olhando nos olhos dela. O instinto do cão fareja que a imagem está lá como um osso, como uma isca, que atiça o apetite, que chama, que desperta a vontade de olhar, de olhar mais. Antes mesmo de o espetáculo começar, do acontecimento acontecer, o cão já caiu no laço, na armadilha do olhar. Com sua

doçura, a imagem já submeteu o espectador que, feito um cão obediente, sucumbiu ao seu encantamento, rendeu-se à potência do ícone.

É assim que se forja a relação ícone-espectador, a partir da qual se agencia toda a *mise-en-scène* de Castellucci. Relação irracional, atada pela intensidade de um encontro olho no olho, por uma troca de olhares na qual só o espectador pisca e tenta inutilmente desviar os olhos, mas volta sempre a encarar. O ícone, em contrapartida, sustenta infinitamente o seu olhar...

Ora, o que pode fazer o espectador? Fechar os olhos, cortar o contacto, romper o pacto... ou corresponder. O que, evidentemente, implica em aceitar incondicionalmente o jogo e suas regras, vale dizer, as injunções impostas pelo olhar imperioso do ícone. Cria-se, então, uma assimetria entre o palco e a plateia, como se o primeiro se elevasse face à segunda, que se deixa deprimir.

A situação seria inesperada se o espectador topasse por acaso com o ícone, folheando inadvertidamente um livro, por exemplo - que foi como se deu o encontro de Romeo com o *Salvator Mundi*, de Antonello da Messina<sup>3</sup>. Situação insólita, configurando uma captura mágica, vale dizer, uma revelação. Mas, no nosso caso, só na aparência ela é extraordinária e paradoxal, por ter sido armada, deliberadamente construída por Castellucci. Aqui, o des-velamento não se dá, não se presentifica no sublime manifesto; trata-se de um acontecimento provocado, arquitetado, induzido. Trata-se de caso pensado.

É claro que o diretor não escamoteia nada disso, muito ao contrário. Castellucci se posiciona na intersecção entre religião e teatro para fabricar a troca de olhares, tirando o máximo partido dos recursos de ambos, a fim de criar uma situação de contemplação. E, para tanto, é preciso pensar, isto é, elaborar, fazer o “trabalho do conceito”. Não é à toa que o espetáculo se chama ***Sobre o conceito de rosto no filho de Deus***. Com efeito, em meu entender não seria exagero dizer que assistimos a uma meditação sobre a possibilidade de contemplação na experiência contemporânea. Por outro lado, é preciso reconhecer que Castellucci não mediu esforços nem talento para enfrentar essa problemática - seu rigor e audácia acabaram lhe causando muita dor-de-cabeça, incompreensão, difamação, e injúria, em Paris, em Milão, e em outras partes...

---

3 A obra *Salvator Mundi*, do pintor italiano renascentista Antonello da Messina (1430-1479) surge reproduzida e ampliada no fundo do palco em *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus*.

A peça se apresenta como uma meditação sobre a contemplação. A meditação é de Castellucci; a contemplação, pelo menos em princípio, deve ser nossa, dos espectadores. Quando ia ser encenada num teatro milanês, e para desfazer os muitos mal-entendidos que a mídia acumulava sobre a peça, suscitando preconceitos e pré-conceitos, o diretor afirmou numa entrevista que o problema no coração do espetáculo era a contemplação muda da decadência da beleza e da dignidade do homem.

Tal enunciado, por sua precisão e acuidade, merece ser repetido, para ser bem ouvido: A contemplação muda da decadência da beleza e da dignidade do homem. Do ponto de vista do espectador sem rosto, do cão que aterrissou neste espaço, é preciso levar em conta esse enunciado, porque ele é a chave para quem quiser explorar o modo como foi, ou não, afetado pela peça, aquém e além do que pode pensar dela. A frase sugere que a intenção de Castellucci foi nos *fazer ver*, em silêncio, sem palavras, um estado de coisas: a decadência da beleza e da dignidade do homem. Ora, a enunciação de tal estado de coisas já comporta um juízo que liga indissolavelmente a dimensão estética à dimensão ética: a dignidade do homem se esvai *com* a decadência da beleza. Assim, o que Romeo quer nos *fazer ver* é uma perda, paradoxalmente dupla e única. E isso precisa acontecer não no intelecto, mas no plano da percepção.

Para tanto, foi preciso construir cuidadosamente um dispositivo capaz de maquinar o aparato perceptivo do espectador, de modo a produzir um deslocamento, um choque, vale dizer, uma violência, que suscite uma alteração de estado. Como escreveu certa vez Claudia Castellucci: “Com efeito, o espectador não deve optar ou compor as significações que encontra, mas ser atingido por um raio” (CASTELLUCCI C., 2003, p. 170). Portanto, o espectador deve perceber a perda e, ao fazê-lo, deve percebê-la através de uma experiência-limite.

Cabe, então, perguntar: Como Romeo constrói o dispositivo de captura do aparato perceptivo do espectador? A questão exige que se atente para o complexo sistema que ele fabrica, agenciando religião e arte através do acoplamento da máquina pictórica do *Quattrocento* à máquina teatral do século XXI. As duas máquinas são mobilizadas para conduzir o espectador da perda da beleza e da dignidade do homem à experiência do reencontro. Castellucci aposta que tal transformação, ou melhor, tal transfiguração, pode se dar através do acionar da potência que encerra o conceito de rosto no filho de Deus.

Pressupõe-se, portanto, que o retorno a esse rosto e ao seu conceito é o modo mais econômico e eficaz de criar o experimento. O pressuposto é judicioso, seria o caso de dizer que a operação é propriamente crucial, pois esse conceito designa, expressa e reflete o ponto máximo do sistema-Cristianismo - no centro desse sistema, o rosto de Jesus é a interface onde se opera a transmutação Deus-homem e homem-Deus, que possibilita e institui o ser cristão, vale dizer, o homem ocidental nos dois últimos milênios. O rosto de Jesus é o rosto por excelência, é o Rosto primordial, o arquétipo de todos os outros. Reativar a sua potência através de sua *mise-en-scène* - esse é o feito que se intenta.

Assim, o espetáculo repousa sobre dois pilares: o rosto de Jesus e o olhar do espectador. A trave que os une, como foi dito, é o contacto, concebido como performance visual constituída por *tableaux vivants* abstratos e simbólicos, cuja chave de interpretação deve ser fornecida pelo espectador.

Mas detenhamo-nos por um momento no que se entende por *performance visual*. Com efeito, nesse espetáculo, quem olha e quem é olhado? A circularidade do dispositivo é impressionante, pois não se trata apenas da relação palco-plateia. Esta olha o quadro de Antonello da Messina e os *tableaux vivants* evoluindo na cena; mas, por sua vez, o Salvador do Mundo vela sobre os homens que sofrem e encara os que assistem a esse sofrimento. O teatro se torna, então, o foco de intensos olhares cruzados, no qual todos são simultaneamente atores e espectadores, inclusive o ícone, o homem-Deus, presente-ausente, vivo e morto, a um só tempo rosto e espelho, onde todos desejam se mirar.

É claro que o dispositivo não é inocente. O retorno ao rosto de Cristo e ao seu conceito é um retorno ao grau zero, à matriz da significação e da subjetividade do homem ocidental. Castellucci efetua esse retorno com pleno conhecimento de causa, e quer nos levar consigo. Ele sabe perfeitamente o que há de sublime e de obsceno nessa empreitada; sabe que nesse terreno a iconologia se transforma o tempo todo em iconoclastia, e vice-versa; sabe que as inversões de papéis ocorrem sob um regime de perversão generalizada, de identidades encontradas e perdidas, trocadas, forjadas. Sabe porque é versado na semiótica que agenciou e agencia esse aparato de captura divino e infernal, que ativa todas as intensidades a partir do grau zero, conhece as configurações e as formas que delas resultam.

Castellucci descobriu por acaso a imagem do *Salvador*. Mas não o colocou ingenuamente como fundo da cena. Essa obra-prima do *Quattrocento* italiano é a quintessência do retrato. Lionello Venturi (1950) aponta que Antonello da Messina foi o primeiro artista a explorar completamente a combinação das formas geométricas dos renascentistas toscanos com a luz e as nuances de cor que eram a especialidade dos pintores flamengos. Mais ainda: segundo o historiador da arte, essa fusão de estilos tirava partido, por um lado, do que fora descoberto pelos flamengos para conferir à expressão uma certa “intimidade”; e, por outro, sublinhava a forma cilíndrica, o arredondado dos corpos, rostos e árvores para torná-los mais realistas. Ler o que Venturi escreve sobre seus retratos é esclarecedor:

Até hoje parece que vemos em cada um deles o ressuscitar da personalidade real, em carne e sangue. No entanto, não podemos deixar de observar como a forma dos olhos, por exemplo, é abstrata e geométrica em sua concepção. E, paradoxalmente, é precisamente essa forma que reconhecemos como essencialmente verdadeira; quase poderíamos dizer mais verdadeira do que a realidade. (VENTURI, 1950, p. 164)

Castellucci afirma ter visto, nos olhos do *Salvator Mundi*, uma dúvida que se inscreve entre dois enunciados bíblicos. No primeiro, se afirma: “O Senhor é meu pastor, nada me faltará.” No segundo, Cristo pergunta: “Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?” (Mt, 27:46) A dúvida abala a fé, cava a angústia entre o Filho e o Pai, põe em questão a relação entre o humano e o divino no coração de Jesus, humanizando-o completamente. Expressa no olhar, ela transforma, no entender de Castellucci, o retrato do filho de Deus no retrato do homem, de um homem, ou mesmo do próprio espectador. *Ecce Homo*.

A partir do olhar, dá-se a humanização do rosto de um Cristo que nos toca, porque deseja compartilhar conosco a sua dúvida humana, demasiado humana. Pelo olhar, Jesus nos interroga, assim como interpela, na cena, todos os que, como ele, sofrem a perda, o abandono do divino. Resulta que todos os olhares sucumbem ao *pathos*, à paixão, doravante comungada pelas vítimas, que ora protagonizam ora assistem à agonia mútua, tal uma infecção galopante, ou melhor, uma diarreia, que vai tomando conta de tudo.

O problema é que esse rosto não surgiu assim, sem mais nem menos, da dilacerante dúvida humana. Porque o pintor siciliano do *Quattrocento* bebeu na matriz medieval, e não renascentista, se inspirou no cânone bizantino, para figurá-lo. Por trás do olhar meigo, por trás do rosto manso desse *Ecce Homo* brilham os olhos chame-

jantes do *Pantocrator*. É este rosto que se impõe na história da pintura como a imagem que olha, em vez de ser olhada. É ele quem inverte a perspectiva óptica, transformando o espaço do espectador num campo esquadrihado por seu olhar soberano. Basta ver como Jean Paris descreve o rosto do *Pantocrator*, esse arquétipo do retrato, em seu livro *L'espace et le regard*:

Destacando-se de uma vasta auréola emoldurada por um círculo negro ou púrpura, uma cabeça enorme, cuja cabeleira se divide em cachos ou cai sobre os ombros, fixa os fiéis de frente. Ou do alto. Do zênite. Sob o velo, o crânio é uma esfera cósmica, mas os bigodes e a barba são tão luxuriantes que quase escondem a boca, emaciam o rosto, acentuam as maçãs, acusam o aspecto feroz do autocrata com quem seus duplos, Stálin inclusive, vão fazer questão de se parecer. Só se vêem os olhos: negros, febris, dardejando o fogo de um outro mundo. (PARIS, 1965, p. 148)

De que fundo emerge esse rosto? Atrás: o espaço vazio ou pleno de ser, onde nosso olhar se imiscui, viaja, sem se deparar com acidente algum, exceto essa irisação infinita. Trata-se de um espaço abstrato, inteiramente diferente do nosso, que sugere o espraiamento como profundidade, e cujo único atributo - a cor - mas é mesmo uma cor? - define a divindade. Ora, esse espaço insondável, inumano, é precisamente isso o que significam os olhos de Deus sobre nós: através deles, penetramos em Seu elemento próprio, através deles a substância celeste corre em nós, brotando de suas distâncias. “É preciso que o olho se torne semelhante ao objeto visto para dedicar-se a contemplá-lo. Jamais um olho veria o sol sem tornar-se semelhante ao sol, nem uma alma veria a beleza sem ser bela.” O que Plotino diz da contemplação vale para a óptica do *Pantocrator*. A olhar absoluto, espaço absoluto. Aqui não há distância nem distinção entre a essência e a aparência, pois nos encontramos no mais puro do ser: “o olhar parte reto do céu ilimitado como o sol através do qual o invisível nos considera e se oferece o mundo como espetáculo” (PARIS, 1965, p. 14). A superfície dourada ou azul dos bizantinos surge então como esse fundo informe e vazio do Gênesis: primeiro a luz com seu fogo e seu éter, depois o céu com sua imensidão. É sobre esse fundo que vai se inscrever o rosto ideal, como o duplo do Homem. É a partir dele que o *Pantocrator* vai olhar de frente, perpendicularmente à imagem. O raio parte do ouro para se fixar em nós - nós somos olhados.

Ora, como bem aponta Paris, esse rosto é um iconoclasma que nasce da inquietação extrema a respeito dos poderes da imagem. Pois pintar o Cristo, decreta o Papa Constantino V, é circunscrever o incircunscriptível. Assim, o rosto do Cristo só pode aparecer como uma heresia... É, portanto, interessantíssimo observar como a arte

bizantina, a primeira a se pretender metafísica, vai “resolver” uma contradição insolúvel: Como figurar o que, por essência, desafia toda figuração, uma vez que o divino é necessariamente incorpóreo?

Jean Paris aponta que, para esse conflito, a arte bizantina elabora “uma solução espantosa”, quando em 843 a Igreja admite que as imagens contenham “uma centelha de energia divina” e que contemplá-las é benéfico para a alma. Em seu entender, “um novo Deus vai nascer, uma nova pintura” (PARIS, 1965, p. 147). É a imagem colossal do Pantocrator na qual se afirmam duas propriedades que, para Deus, são uma só: no espaço, a Simetria; no ser, o Olhar.

A invenção do rosto exige, assim, que o espaço e o olhar se constituam num só e único movimento. Tenhamos um pouco de paciência e acompanhemos um pouco mais o argumento de Jean Paris:

A perspectiva [...] não é o forte dos bizantinos. É que ela caracteriza nosso mundo terrestre, nossa visão binocular, e seria um sacrilégio impô-la à extensão metafísica. Deus não tem nada em comum com a nossa óptica: sua silhueta plana sobre fundo dourado manifesta isso agressivamente, e todos os seres que participam de seu céu também são isentos de profundidade. Mas [...] a consequência, ou melhor, a condição de tal estética, é que a profundidade, excluída da parede, se encontra na frente da imagem, significada pelo Olhar divino. Por isso, esse Olhar, bem como a simetria que ele supõe, constitui a verdadeira perspectiva do quadro: perspectiva invertida, que contamina os próprios objetos. É em nossa direção que o espaço se projeta, pois é para nós que Deus projeta sua visão. Portanto, é evidente que, ao modificar um ou outro desses fatores, o artista também destrói o plano pictural de duas dimensões. Deixando de obedecer aos cânones sagrados, [...] a tarefa do pintor será doravante a de fornecer uma outra base de veracidade. Como? Reportando ao próprio quadro a profundidade que antes emanava dele, isto é fazendo recuar o dourado do fundo até inserir nele, à força, paisagens. À medida que o Olhar divino se distancia de nós, deixa de nos impor sua extensão, nosso próprio olhar se afunda nela, se substitui a ela, cava seus horizontes, e aí dispõe suas leis. Assim que Deus não se opõe mais à anexação de seu espaço, mas o abandona desviando os olhos, a terceira dimensão se inverte, volta lentamente para o dourado mural, aprofunda a superfície sagrada, fazendo de nós não mais objetos olhados, mas testemunhas que olham. A profanação dos temas se acompanha portanto, necessariamente, de sua inversão espacial: a perspectiva será o revolver da extensão celeste contra ela mesma, a vitória do olhar humano sobre o Olhar transcendente. (PARIS, 1965, p. 175)

A incursão nas pesquisas de Jean Paris se fez necessária porque encontramos ali a discussão relativa ao surgimento do rosto e de seu conceito na pintura. Isso é importantíssimo para o entendimento do dispositivo cênico de Castellucci, porque joga-se aí uma luz poderosa sobre a função que a iconoclastia cumpre neste espetáculo.



O teatro dos Castellucci sempre foi iconoclasta. No manifesto de 1985, assinado por Claudia Castellucci e intitulado: “O que havia antes, acabou”, encontramos uma definição do que se entendia por “teatro iconoclasta”:

Este é o teatro da nova religião: por isso, vinde apenas aquele que deseja ser discípulo das colunas do Irreal. Conhecemos o real, ele nos decepcionou desde que tínhamos quatro anos de idade [...] Um teatro iconoclasta: trata-se de abater cada imagem para só aderir à realidade fundamental, o Irreal anti-cósmico, todo o conjunto das coisas não-pensadas. (CASTELLUCCI C., 2003, pp. 15-16)

Então, nossa primeira preocupação foi destruir o que existia, não por necessidade de espaço vazio, mas por necessidade de romper com a representação do mundo tal qual nos era proposta. Tínhamos necessidade de recomeçar alguma coisa do zero. Com efeito, ainda que a iconoclastia aborde a diminuição das imagens, o termo não é de modo algum negativo, é positivo. Ele não tem um “a” privativo que nega a manifestação do fenômeno: “iconoclastia” não significa “an-icônico” nem “sem ícone”, mas “eu quebro o ícone”. Quer dizer: é preciso fazer alguma coisa que permaneça visível. Por isso, *a iconoclastia é sempre figurativa*. (CASTELLUCCI C., 2003, p. 23)

A iconoclastia é uma força que se inscreve em competição com uma força formidável - através de uma ruptura. A iconoclastia não mostra um muro branco, nem uma ruptura de alguma coisa que não sabemos o que é, mas sim uma imagem que porta o signo dessa ruptura e que está em competição, em potência, com a de “antes”. *O que havia antes não está mais aí*: é isso que a iconoclastia diz. (CASTELLUCCI C., 2003, p. 24)

[...] a iconoclastia não é uma anulação das formas, mas uma transformação figurativa, uma verdadeira transfiguração. A orientação iconoclasta do teatro é um movimento rumo à essência, não rumo ao essencial. A essência é o *bios*, a plena propulsão biológica da obra, seu ardor que fomenta e sua capacidade sedutora [...]. (CASTELLUCCI C., 2003, p. 32)

A sequência de enunciados do manifesto mostra como a questão da iconoclastia é central no trabalho teatral dos Castellucci, e não seria difícil mostrar de que modo está presente e atuante ao longo dos diversos espetáculos por eles montados. Por ora, basta lembrar que, doze anos depois da redação do manifesto, Romeo escreveu:

A palavra teatro ressoa realmente da maneira mais inesperada e distante. Para mim, é uma palavra que passa e repassa por uma outra palavra menos conhecida, mas não menos fascinante, uma palavra do patrimônio bizantino e inflexível: “iconoclastia”. Não me interessam o teatro e toda forma de arte que não se mede com sua própria possibilidade, factual, de não existir. A *volta* da figura como iconoclastia da cena é a questão que acompanha o teatro pleonástico da Societàs Raffaello Sanzio. Claudia Castellucci escreveu: ‘A iconoclastia foi uma palavra maternal e importante para nós’. (CASTELLUCCI R., 2003, p. 32)

A reflexão de Romeo, de 1997, é importante porque “amarra” um feixe de questões que parecem desaguar dramaticamente em *Sobre o conceito de rosto no filho de Deus*. Por isso, cabe prestar atenção em *como* a iconoclastia funciona nesta peça, para procurar entender o processo.

Sob o olhar de Jesus, vai se desenrolar o complexo *palco-colpa*, no qual pai e filho se debatem com o sofrimento cotidiano. Aqui, assiste-se à miséria crua da vida das vítimas, tingida pela neurose de ambos, pela culpa insuportável. O horror toma conta do corpo do espectador que contempla a cena. E ele é intensificado pela atuação magistral dos atores.

É conhecida de todos a exigência dos Castellucci no tocante ao trabalho do ator. Não é só que este precisa dar o máximo de si, o que já seria bastante. O diretor quer que ele dê tudo, que a entrega seja total. É preciso que ele se desnude, se despoje, que se torne um corpo que é pura afecção. Romeo escreve: “O corpo como *soma*, pobre-de-mundo; o corpo que busca o animal, seu ser exterior original que lhe permite entrar com a potência exata” (CASTELLUCCI R., 2003, p. 101). Assim, a atuação do ator está no corpo, e no rosto. A cena - continua Romeo – “implora o rosto do ator” (p. 109).

Encontrar-se em cena é um gesto de pura comunicação, é um gesto violento. Subir ao palco é um dos gestos mais radicais que um homem pode fazer. Sim, o problema medular do ator é a exposição. Oferecer seu rosto ao mundo, é pura exibição; com efeito, não há discurso algum que possa reagir à paixão de um rosto. (CASTELLUCCI R., 2003, p. 133)

Ora, nesta peça, é grande o sofrimento dos atores, porque a exposição é total - eles têm de suportar o olhar dos espectadores e de Jesus, têm de exhibir a condição degradante de seus personagens. E como estes são pura exterioridade, tudo se passa em seus corpos. Cria-se, então, o máximo de tensão: assumindo biologicamente a condição de seus personagens, os atores têm de se alienar inteiramente, de se tornarem eles mesmos outros, numa espécie de releitura católica do teatro da crueldade de Artaud. A transfiguração se dá pela via do atroz, *in vivo*, ao vivo! Mas, atenção: no fundo, no fundo esse sofrimento é gozoso, pois da abjeção do aniquilamento de si emerge o sublime, o secreto êxtase. De novo, estamos no terreno do *pathos*, da paixão do Deus que se aliena no humano e que, pela dor, encarna e oferece em espetáculo a perda e a salvação de cada um e do mundo.

O realismo do sofrimento atinge as raias do absurdo. Para poder suportar tamanha carga em cada performance, o ator precisa de um treino físico e psíquico rigoroso, que se efetiva através do que Castellucci chama de “exercícios délficos”, isto é práticas individuais de solidão que conduzem o indivíduo a situações extremas. Não há tempo para evocar aqui as orientações que lhe são dadas, pois são muito variadas e formuladas como máximas. Há uma, porém, que merece menção, por dar uma ideia precisa do objetivo a ser alcançado e por se aplicar diretamente à peça que assistimos. Ela

diz: “Ator, suje o palco. Como o cavalo, o estábulo. Como o porco, o chiqueiro. Como a criança, seu leito” (CASTELLUCCI R., 2003, p. 145).

Haveria, então, um devir-animal e um devir-criança no ator do teatro iconoclasta? Aparentemente, sim. Mas surge uma dúvida: Como pode haver esse devir, se o passado e o futuro se encontram no rosto do Salvador, no retorno do humano nesse rosto e para esse rosto?

Pai e filho expiam sua culpa diante do *Ecce Homo*, que veio visitá-los, conferir sentido às suas penas, à sua impotência, e consolá-los. Na sequência, garotos vão arremessar granadas de brinquedo no rosto humano-divino. Quem são eles?

Foi dito anteriormente que o quadro de Antonello da Messina foi o detonador da criação do espetáculo. Mas, na verdade, há uma segunda imagem que a ela se contrapõe na gênese da peça. Trata-se de uma fotografia de Diane Arbus, na qual um garoto magrelinho, flagrado num parque, manifesta pateticamente a sua ira, tanto no rosto retorcido quanto nas mãos - uma delas porta uma granada de brinquedo, a outra, com seus dedos retorcidos, tenta agarrar o vazio.

Castellucci viu nessa imagem um ícone da fome espiritual de nossa época, a expressão da impotência contemporânea. Apropriando-se dela, Romeo vai multiplicar o menino em cena: agora vários deles se põem a atirar suas falsas granadas de alumínio contra o rosto de Cristo. Mas seus gestos são ambíguos: mais do que uma verdadeira agressão, eles se constituem como uma provocação, uma espécie de grito, um chamado; vale dizer: uma forma de prece. Pois miram esse rosto para despertá-lo e redimi-lo.

Assim como o rosto do Salvador fulgurou suavemente, respondendo à súplica do filho, que o invoca, ele vai agora resplandecer para os garotos. Mas eis que já tem início a destruição da imagem. Por dentro, ao som da excelente composição de Scott Gibbons, a imagem começa a ser forçada, manchada, dilacerada, aniquilada. Assim, à iconoclastia que presidiu à emergência do rosto do Pantocrator, no início da peça, corresponde agora uma outra iconoclastia, que visa abater o ícone. Desaparecendo, a imagem se faz Verbo: “You are my Shepherd”. Mas, também: “You are *not* my Shepherd”<sup>4</sup>.

O Senhor é meu Pastor. O Senhor *não é* o meu Pastor. No registro bíblico, vale o primeiro enunciado, Nada me faltará. Mas em caso de negativa, me falta tudo, a começar de um rosto no qual me mirar, para saber quem sou. Ou seja: o sistema-Cris-

---

4 No espetáculo, a frase surge transcrita sobre a imagem de Cristo.

tianismo não comporta saída, porque não se pode existir fora dele. Nesse sentido, o rosto do filho de Deus é a produção perfeita de um incontornável aparelho de captura.

Cabe, então, evocar aqui, o capítulo do livro *Mil Platôs* (1980), de Gilles Deleuze e Félix Guattari, intitulado *Ano zero - Rostidade*. Pois ali encontramos um pensamento muito forte e consistente sobre o conceito de rosto, e particularmente o conceito de rosto do filho de Deus. Com efeito, o filósofo e o psicanalista começam considerando como um rosto é curioso: um sistema *muro branco-buraco negro*: grande rosto com bochechas brancas, rosto de giz furado com olhos como buraco negro. Cabeça de *palhaço, clown* branco, pierrô lunar, anjo da morte, santo sudário (DELEUZE et GUATTARI, 1980, p. 205). Em suma: Um sistema semiótico e, como tal, produtor de significação e de subjetividade. Assim, Deleuze e Guattari escrevem:

Não é exatamente o rosto que constitui o muro do significante, nem o buraco da subjetividade. O rosto, pelo menos o rosto concreto, começaria a se esboçar vagamente *sobre* o muro branco. Começaria a aparecer vagamente *no* buraco negro. [...] É certo que o significante não constrói sozinho o muro que lhe é necessário; é certo que a subjetividade não escava sozinho seu buraco. Mas tampouco estão completamente prontos os rostos concretos que poderíamos nos atribuir. Os rostos concretos nascem de uma *máquina abstrata de rostidade*, que irá produzi-los ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco, à subjetividade seu buraco negro. O sistema buraco negro-muro branco não seria então já um rosto, seria a máquina abstrata que o produz, segundo as combinações deformáveis de suas engrenagens. (DELEUZE et GUATTARI, 1980, p. 206-207)

De acordo com essa análise, o rosto faz parte de um sistema superfície-buracos, superfície esburacada. Mas tal sistema não deve ser confundido com o sistema volume-cavidade, próprio do corpo. A cabeça está compreendida no corpo, o rosto, não. O rosto - explicam Deleuze e Guattari - é uma superfície: traços, linhas, rugas, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa, ainda que aplicado sobre um volume, (...). Embora humana, a cabeça não é forçosamente um rosto. Segundo os autores:

O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando para de ser codificada pelo corpo, quando ela mesma para de ter um código corporal polívoco multidimensional - quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra descodificado e deve ser *sobre-codificado* por algo que denominaremos Rosto. É o mesmo que dizer que a cabeça, que todos os elementos volume-cavidade da cabeça devem ser rostizados. [...] Mas a operação não para aí: a cabeça e seus elementos não serão rostizados sem que o corpo inteiro não o possa ser, não seja levado a sê-lo, em um processo inevitável. (DELEUZE et GUATTARI, 1980, p. 208)

Em que circunstâncias essa máquina é desencadeada, produzindo rosto e rostização, se o rosto não é animal, tampouco é humano em geral? Para Deleuze e Guattari (1980), há algo de inumano no rosto. E o que há de inumano são os agenciamentos de

poder que *precisam* produzir o rosto num determinado momento, tendo em vista que ele não é um universal, não existiu desde sempre, sequer é o rosto do homem branco. Na análise deles, o rosto “é o próprio Homem branco, com suas grandes bochechas e o buraco negro dos olhos. O rosto é o Cristo” (p. 216).

Ano zero - Rostidade: Momento em que a máquina abstrata deslança o processo de produção que irá permitir e garantir a onipotência do significante, bem como a autonomia do sujeito:

Vocês serão alfinetados no muro branco, cravados no buraco negro. Essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é produção social de rosto, porque opera uma rostização de todo o corpo, de suas mediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios. A desterritorialização do corpo implica uma reterritorialização no rosto; a decodificação do corpo implica uma sobredecodificação pelo rosto; o desmoronamento das coordenadas corporais ou dos meios implica uma constituição de paisagem. (DELEUZE et GUATTARI, 1980, pp. 221-222)

Deleuze e Guattari observam que, se consideramos as sociedades primitivas, poucas coisas passam pelo rosto: sua semiótica é não-significante, não-subjetiva, essencialmente coletiva, polívoca e corporal, apresentando formas e substâncias de expressão bastante diversas. A polivocidade passa pelos corpos, seus volumes, suas cavidades internas, suas conexões e territorialidades. E para estabelecer a diferença delas com a do homem ocidental, baseiam-se nos estudos de Jacques Lizot, que viveu entre os Yanomami da Venezuela. O antropólogo mostra que as pinturas e marcas corporais na pele consagram a multidimensionalidade dos corpos, e que ali a cabeça pertence ao corpo, não ao rosto:

Não há dúvida de que profundos movimentos de desterritorialização se operam, agitando as coordenadas do corpo e delineando agenciamentos particulares de poder; entretanto, colocam o corpo em conexão não com a rostidade, mas com devires animais, especialmente com o auxílio de drogas. Sem dúvida não existe menos espiritualidade: pois os devires-animais referem-se a um Espírito animal, espírito-jaguar, espírito-pássaro, espírito-ocelote, espírito-tucano, que se apoderam do interior do corpo, entram em suas cavidades, preenchem os volumes, ao invés de lhe criar um rosto. Os casos de possessão expressam uma relação direta das Vozes com o corpo, não com o rosto. As organizações de poder do xamã, do guerreiro, do caçador, frágeis e precárias, são ainda mais espirituais porque passam pela corporeidade, pela animalidade, pela vegetabilidade. [...] Os “primitivos” podem ter as cabeças mais humanas, as mais belas e mais espirituais; eles não têm rosto e não precisam dele. (DELEUZE et GUATTARI, 1980, pp. 215-216)

Devemos reconhecer que tais comentários de Deleuze e Guattari são pertinentes. Conhecendo de perto os Yanomami do Brasil, posso assegurar que a diferença cabeça/rosto procede plenamente, por experiência própria. Aliás, a primeira coisa que pude perceber, com surpresa, quando estive pela primeira vez com eles, foi a impos-

sibilidade de encontrar um rosto nos seres que estavam à minha frente, e a sensação, estranhíssima, de começar a desconhecer minhas próprias expressões faciais porque, de repente, elas não faziam mais sentido para meu interlocutor... e, por contágio, nem para mim!

Essa questão é forte, palpável, e já foi tratada a fundo quando Stella Senra (2009) analisou o que acontecia nos “retratos” de Yanomami realizados por Claudia Andujar, e publicados no livro *Marcados*. Com efeito, ali se pode ver com clareza que, quanto mais aculturados os índios, mais suas cabeças vão se rostificando, mais seu modo de existência vai se enquadrando nos parâmetros do retrato.

Ora, esse exemplo permite perceber que a invenção do rosto se dá no ano zero do Cristo, mas pode também se inaugurar ainda hoje, lá onde povos ditos primitivos, selvagens, são cristianizados e incorporados ao desenvolvimento histórico do Homem branco. É possível, portanto, observar no contemporâneo a máquina abstrata do Cristianismo produzindo rostos lá onde existiam cabeças. Por outro lado, é preciso concordar com as observações de Deleuze e Guattari quanto à utilização que a pintura ocidental fez dos recursos do Cristo-rosto. Dizem eles:

De uma maneira mais alegre, a pintura utilizou-se de todos os recursos do Cristo-rosto. Serviu-se da máquina abstrata de rostidade, muro branco-buraco negro, em todos os sentidos para produzir com o rosto do Cristo todas as unidades de rosto, mas também todas as variações de desvio. Há um júbilo da pintura a esse respeito, da Idade Média ao Renascimento, como uma liberdade desenfreada. Não apenas o Cristo preside à rostização de todo o corpo (seu próprio corpo), à paisagificação de todos os meios (seus próprios meios), mas compõe todos os rostos elementares, e dispõe de todos os desvios: Cristo-atleta de mercado, Cristo-maneirista pederasta, Cristo-negro, ou pelo menos Virgem negra à margem do muro. As maiores loucuras aparecem na tela, através do código católico. Um único exemplo dentre tantos outros: sobre o fundo branco de paisagem, e buraco azul-escuro do céu, o Cristo crucificado, tornado máquina pipa, envia, por meio de raios, estigmas a São Francisco; os estigmas operam a rostificação do corpo do santo, à imagem do de Cristo; mas igualmente os raios que trazem os estigmas ao santo são os fios pelos quais este movimentava a pipa divina. É sob o signo da cruz que se soube triturar o rosto em todos os sentidos, bem como os processos de rostificação. (DELEUZE et GUATTARI, 1980, p. 219)

Coloca-se, então, a pergunta: Como sair do buraco negro? Como atravessar o muro? Como desfazer o rosto? No entender dos autores, trata-se de sair daí, não em arte, isto é, em espírito, mas em vida, em vida real.

[...] Muitas pessoas o tentaram depois de Cristo, a começar pelo Cristo. Mas o próprio Cristo falhou na travessia, no salto, ele *ricocheteou* no muro, e “como uma mola que se solta bruscamente, fez refluir toda a imundície do fluxo negativo, todo o impulso negativo da humanidade pareceu se condensar em uma massa inerte e monstruosa para dar origem ao tipo do

número inteiro humano, o algarismo um, a indivisível unidade” - o Rosto (DELEUZE et GUATTARI, 1980, p. 229).

É preciso desfazer o rosto, o que não é coisa à toa. Deleuze e Guattari advertem que corre-se aí o risco da loucura. E perguntam:

[...] é por acaso que o esquizo perde ao mesmo tempo o sentido do rosto, de seu próprio rosto e do dos outros, o sentido da paisagem, o sentido da linguagem e de suas significações dominantes? É porque o rosto é uma organização forte. Pode-se dizer que o rosto assume em seu retângulo ou em seu círculo todo um conjunto de traços, *traços de rostidade*, que ele irá subsumir e colocar a serviço da significância e da subjetivação. Se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é, engajando devires reais, todo um devir-clandestino. Desfazer o rosto é o mesmo que atravessar o muro do significante, sair do buraco negro da subjetividade. (p. 230)

Desfazer o rosto, todo um devir-clandestino. Que não se constrói tentando voltar atrás. Não há como criarmos uma cabeça primitiva. Mas devemos lamentar o ocaso do rosto na experiência contemporânea? A resposta de Deleuze e Guattari é diferente da de Castellucci. Para eles, do interior do rosto, do fundo de seu buraco negro e em seu muro branco devemos liberar traços de rostidade, como pássaros, agenciados de tal modo que escapem dos códigos. Inspirando-se nos pintores, que se serviram do rosto do Cristo em todos os sentidos e em todas as direções, deveríamos transformar as linhas do rosto em linhas de fuga.

É o que faz Castellucci? Sim e não.

No final do espetáculo, após a destruição da imagem, reluz o enunciado: You are my Shepherd. Discretamente, na sombra, um *not* transforma a frase em You are *not* my Shepherd. Ficamos com a ambiguidade. Mas nos últimos segundos da peça, um estouro, como um curto-circuito, apaga a palavra *not*, restaurando a afirmação bíblica.

Confesso que esse curto-circuito despertou em mim uma frase de Romeo, lá de 1997. O estouro soou como um alarme. É que o diretor se pergunta: “***O ícone elevado à potência, ao cubo... seria o sonho iconólatra de perversão do iconoclasta?***” (CASTELLUCCI R., 2003, p. 109)

A indagação, que parece emergir por dentre as colunas do Irreal, me fascina. Porque tem o poder de juntar num movimento extremado os dois opostos, em princípio impossíveis: a iconolatria e a iconoclastia. Mais ainda: estabelece uma prevalência incontestável da potência do ícone sobre a vontade destruidora. Ora, se isso for verdade, *Sobre o conceito de rosto no filho de Deus* seria a realização desse sonho. Mais especificamente, o triunfo do ícone sobre o teatro iconoclasta, ainda que de forma irônica e paradoxal, uma vez que este é concebido e agenciado por ideias, práticas,

métodos e procedimentos iconoclastas. E que ícone teria sua potência elevada ao cubo se não o rosto do *Salvator Mundi*?

Ouso afirmar que *Sobre o conceito de rosto no filho de Deus* é o sonho iconólatra que perverte o iconoclasta Romeo Castellucci. Com ou sem o seu consentimento - pouco importa. Retornando ao grau zero, num face a face com o Salvador do Mundo, Romeo sucumbe ao imperial Pantocrator. Que segue sendo o Senhor das regras do jogo.

### **Bibliografia**

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

DELEUZE, G. et GUATTARI, F. **Mille plateaux**. Paris: Minuit, 1980.

PARIS, Jean. **L'espace et le regard**. Paris: Ed. du Seuil, 1965.

SENRA, Stella. O último círculo. In ANDUJAR, Claudia. **Marcados**. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2009.

VENTURI, Lionello. **Italian Painting – The creators of the Renaissance**. Vol. I. Geneva-Paris: Editions Albert Skira, 1950.