

Carmelo Bene, uma Máquina de Guerra Gaguejante

Silvia Balestreri

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

RESUMO – Carmelo Bene, uma Máquina de Guerra Gaguejante – O artigo apresenta uma das temáticas suscitadas pela pesquisa, ainda em andamento, da obra do artista italiano Carmelo Bene. A autora retoma uma relação que já havia feito, no início da pesquisa, entre o conceito beneano de máquina atorial e o conceito deleuze-guattariano de máquina de guerra, acrescentando-lhe elementos de uma abordagem da gagueira em Gilles Deleuze e de materiais e experiências colhidos em pesquisas de campo na Itália e na França nos últimos três anos. A pesquisa teve por objetivo inicial um estudo dos conceitos que Carmelo Bene criou em cena, buscando uma aproximação ao que havia de original em sua obra. A partir do conhecimento da multiplicidade de alianças teóricas e artísticas de Bene, impôs-se a necessidade de interrogar e contaminar os próprios modos de pesquisa e escrita, estabelecendo-se uma produção por fragmentos e aproximações, dentre os quais o presente texto é uma tentativa. Palavras-chave: **Carmelo Bene. Máquina Atorial. Máquina de Guerra. Máquina Gaguejante. Deleuze-Guattari.**

ABSTRACT – Carmelo Bene, a Stuttering War Machine – This article presents one of the topics raised by the research in progress on the work of the Italian artist Carmelo Bene. The author resumes a relation already made at the beginning of the research between the Benean actorial machine and the Deleuzian-Guattarian war machine, adding elements from an approach of stuttering in Gilles Deleuze, as well as from materials and experiences collected in the field research developed in Italy and France along the last three years. The initial goal of the research was to study the concepts that Carmelo Bene created in scene, seeking a closeness to what was original in his work. From the observation of the multiplicity of Bene's theoretical and artistic alliances, it became necessary to interrogate and contaminate the research and writing modes themselves, establishing a production by means of fragments and closeness, being this text one of them.

Keywords: **Carmelo Bene. Actorial Machine. War Machine. Stuttering Machine. Deleuze-Guattari.**

RÉSUMÉ – Carmelo Bene, une Machine de Guerre Bégayante – Cet article présente l'un des sujets soulevés par la recherche de l'oeuvre de l'artiste italien Carmelo Bene, toujours en cours. L'auteur reprend une relation qu'elle avait faite au début de sa recherche entre la machine actorielle bénéenne et la machine de guerre deleuze-guattarienne, en les ajoutant un abordage du bégayage chez Deleuze et par le biais de matériels et d'expériences recueillis lors de recherches de terrain menées en Italie et en France depuis 2014. La recherche avait comme objectif initial une étude des concepts que Carmelo Bene avait créés sur la scène, en cherchant ce qui était original dans son travail. La connaissance de la multiplicité des alliances théoriques et artistiques de Bene imposait la nécessité d'interroger et de contaminer les propres modes de recherche et d'écrite, établissant une production par fragments et approximations dont le présent texte en est une tentative.

Mots-clés: **Carmelo Bene. Machine Actorielle. Machine de Guerre. Machine Bégayante. Deleuze-Guattari.**

A pesquisa que gerou o presente artigo tem como foco a obra e a figura pública do artista italiano Carmelo Bene, na medida em que ambas – vida e obra – se apresentaram indissociadas ao longo de sua vida (1937-2002). A partir do acesso a materiais raros¹, a investigação inicialmente se desenvolveu como continuidade à minha tese de doutorado (Balestreri, 2004), tendo, nos últimos três anos, ganhado novos aportes, a partir de minhas pesquisas de campo realizadas anualmente na Itália e na França. Nelas, se estabeleceram ou, conforme o caso, se restabeleceram contatos com pesquisadores e artistas que conviveram e trabalharam estreitamente com Bene ou que participaram da organização de seus arquivos², visitei locais importantes de sua vida, locações de seus filmes, endereços onde funcionaram os teatros *alternativos* em que Bene atuou nos anos 1960, obras de arte que lhe eram inspiradoras, empreendi uma busca de material publicado de interesse da pesquisa em livrarias e sebos e consultas a arquivos de diferentes instituições, sendo o mais importante deles os arquivos pessoais do artista enquanto estiveram abrigados na Casa dei Teatri, instituição pertencente às Istituzione Biblioteche di Roma.

Pesquisar Carmelo Bene ou a tentativa de experimentar o quanto possível sua obra – um teatro que não mais se testemunha, mas cujos efeitos ainda se fazem sentir por variados meios – impõe uma política de aproximação e escrita que, em vários aspectos, se entrelaça e ressoa à obra de Deleuze-Guattari, no seu modo rizomático de unir pontos aparentemente distantes, emaranhar ideias e reverberar sensações. A aproximação à obra e às marcas deixadas por essa artevida em quem a testemunhou impõe a invenção de novos modos de pesquisar e de conceber o texto de pesquisa. Mas nem sempre se consegue – cada texto, cada ida a campo, torna-se uma tentativa de se deixar tomar pelos fluxos que pedem passagem.

A pesquisa foi, por bastante tempo, forçosamente exploratória, embora de um jeito muito particular, tal a amplitude das invenções cênicas e conceituais de Carmelo Bene. Ao mesmo tempo que há muito material publicado ao longo dos 40 anos de carreira do artista, em sua grande parte apenas no idioma italiano, por diversas razões praticamente nada chegou sobre essa obra ao Brasil. Nessa pesquisa exploratória, destacaram-se alguns temas e conceitos beneanos, que estão sendo trabalhados para publicação em livro. Alguns desses temas foram, recentemente, retomados à luz das pesquisas em campo. Conectados com outras percepções e informações, têm dado origem

a novos textos. O presente artigo retoma um elo traçado há alguns anos pela autora entre um conceito que aparece frequentemente em textos e pronunciamentos de Bene a partir de meados dos anos 1980 – a máquina atorial – e a máquina de guerra segundo Deleuze e Guattari, relacionando-o à abordagem deleuzeana da gagueira, propondo mesmo que a máquina atorial pode ser também uma máquina gaguejante.

Um furacão passou pela Itália, entre os anos de 1959 e 2002, e continua a produzir efeitos. 1959 foi o ano em que Carmelo Bene (1937-2002) estreou como ator, em *Calígula*, de Albert Camus, tendo obtido do autor autorização para fazer um *Calígula ao seu modo*. Em apresentações bombásticas nas *cantine* – porões de prédios residenciais³ – de Roma, entre 1961 e 1963, em seu Teatro Laboratório, no térreo de um pequeno prédio na região do Trastevere, a seguir, em um pequeno local da Piazza Cavour –, Carmelo Bene, nascido e criado no sul da Itália, na região conhecida como Salento, a parte mais meridional da Puglia, inventou um percurso artístico original e surpreendente. No levantamento mais completo de suas obras (Bene, 2004), contam-se 59 espetáculos teatrais – alguns dos quais são novas edições de uma mesma peça original – 9 filmes, entre curtas, médias e longa-metragens – 9 discos, 16 filmes para a televisão – versões televisivas de peças teatrais ou leituras de ficção ou poesia – 21 diferentes emissões radiofônicas, além de vários registros de seminários e entrevistas. Os números por si só não dizem a singularidade dessa obra, mas dão indícios de sua exuberância.

Como um fantasma ou uma assombração foi o modo sugerido pelo Prof. Piergiorgio Giacchè, de Perugia, na Itália, para que eu deixasse Carmelo Bene se aproximar de mim quando estive em viagem pelo sul do país, pela primeira vez, em busca dos rastros do artista, no ano de 2014. Ao que parece, essa pesquisa se esboça, pouco a pouco, em seu desenrolar. Se pesquisar é dar formas a um plano de forças (Rolnik, 2014), aqui se trata de ativá-lo e, aos poucos, encontrar palavras que sejam dignas dessas intensidades. O furacão Carmelo Bene, polêmico, escandaloso, provocador, humilde, parece fazer parte do tecido social da Itália, com respingos na França, onde se apresentou mais de uma vez.

Uma primeira aparição de Bene na França se deu através de seu primeiro longa-metragem, *Nossa Senhora dos Turcos*, que, premiado na Bienal de Veneza de 1968, foi exibido em Paris, em um cinema do Quartier Latin⁴, no mesmo ano. A aproximação do artista com Deleuze se deu em 1977, quando, em uma iniciativa do coletivo Dramaturgie, as peças *Romeo e Giulietta* e *S.A.D.E.* foram apresentadas no Festival de Outono, em Paris. Dramaturgie era uma instituição cultural e também uma editora e foi responsável pela ida de Bene e seu teatro a Paris. O professor Jean-Paul Manganaro, encarregado de toda a negociação com o artista, perguntou a ele se queria que convidasse alguém em especial para assisti-lo e conversar, e Bene lhe disse que queria se encontrar com Foucault, Lacan, Deleuze, Barthes e Pierre Klossowski. Segundo o Prof. Manganaro⁵, exceto Barthes, que se recusou a ir aos espetáculos de Bene, os demais gostaram muito do que assistiram.

Com Klossowski, o multiartista italiano desenvolveu, no final da década seguinte, o projeto de montagem da peça *Le Baphomet* para a Bienal de Veneza de 1989 a 1991, no setor Teatro, de que Bene era diretor, projeto que gerou um convívio intenso entre ambos, mas que não se realizou, devido ao afastamento antecipado de Bene do cargo. Klossowski teve participação em um livro-fluxo resultante do trabalho de Bene em Veneza (Bene et al., 1990). Mas foi com Deleuze que se deu um encontro mais duradouro, uma colaboração e uma grande amizade. Deleuze, que disse, em seu *Abece-dário*, não gostar de teatro, exceto de Carmelo Bene e de Bob Wilson, assistiu a ao menos cinco diferentes espetáculos de Bene, alguns deles na Itália. Encontrei, nos arquivos pessoais do artista, em Roma⁶, dentre livros de sua biblioteca, dedicatórias que demonstram amizade e admiração, como na dedicatória de Deleuze à edição francesa de seu *Imagem-Movimento*: “Para Carmelo Bene, saindo de um grandioso *Macbeth*, pensando na sua obra no cinema e no teatro, admiração e afeição, Gilles 1983”⁷. Ou a que li no volume Foucault, de Deleuze (Ed. Minuit, 1986): “Para Carmelo, de *Hamlet a Lorenzaccio*, homenagem a sua genialidade. Gilles”⁸.

Se Deleuze disse não gostar de teatro (Deleuze, 1997), exceto duas exceções, dentre as quais Carmelo Bene, Pier Paolo Pasolini (2010), por sua vez, na apresentação de seu texto *Bestia da Stile*, faz uma crítica ao, na época, “novo” teatro italiano, “um apodrecimento do modelo do Living Theater”, apreciação da qual exclui Carmelo Bene, “sempre autônomo e origi-

nal”⁹. Carmelo Bene: um *maldito*, que virou monstro sagrado do teatro italiano. O professor Piergiorgio Giacchè destaca o caráter mutante e inapreensível de Bene, que não teria uma obra esquadrihável em etapas evolutivas como outros grandes do teatro¹⁰. Percebemos isso no próprio Deleuze, que escreveu seu *Manifesto a Menos* em 1977 ou 1978 para, pouco tempo depois, assistir ao *Manfred*, de Bene, e reconhecer ali, mais uma vez, o novo – dessa vez, segundo Deleuze, instaurava-se uma outra relação com o sonoro: “a potência de um artista é a renovação; Carmelo Bene é a prova disso” (Deleuze, 2003, p. 173). As criações teatrais de Carmelo Bene foram se radicalizando cada vez mais ao longo dos anos, até a concepção do que ele próprio denominou *máquina atorial*.

Do que se trata quando Bene fala de uma *atorialidade como máquina*? Como aproximar os conceitos de máquina atorial, em Bene, e de máquina de guerra, em Deleuze e Guattari? E como falar, nesse caso, de uma *máquina gaguejante*?

Uma primeira pista da aproximação buscada aqui foi dada pelo próprio Deleuze, que, em seu texto *Un Manifeste de Moins* (Um Manifesto a Menos), fala do Ricardo III de Bene/Shakespeare como sendo a constituição, em cena, de um homem de guerra (com suas próteses, deformidades, defeitos, variações...).

O homem de guerra foi sempre considerado, nas mitologias, como sendo de origem distinta da do homem de Estado ou da do rei: disforme e torpe, ele vem sempre de outra parte. CB o faz aparecer em cena: à medida que as mulheres em guerra entram e saem, preocupadas com os seus filhos que choramingam, Ricardo III deverá se tornar disforme pra divertir as crianças e reter as mães. [...]. Ele se constituirá um pouco como Mr. Hyde, com cores, barulhos, coisas (Deleuze, 1979, p. 90-91).

Não se trata do engendramento de um homem de Estado:

E Ricardo III, por sua vez, está menos desejoso do poder e mais ávido por reintroduzir ou reinventar uma máquina de guerra, com o risco de destruir o equilíbrio aparente ou a paz do Estado (aquilo que Shakespeare chama o segredo de Ricardo, o ‘objetivo secreto’) (Deleuze, 1979, p. 90).

Para Deleuze, é este o propósito da encenação de Bene: o engendramento desse homem de guerra, a invenção de uma máquina de guerra. Outros autores também utilizam essa noção ao se referirem à máquina atorial

Carmelo Bene, como Manganaro – amigo pessoal e intelectual de Deleuze e Bene – que, ao referir-se não apenas a uma peça, mas à obra do artista como um todo, fala da “[...] elaboração precisa e rápida de uma obra que vai rapidamente funcionar como uma máquina de guerra”¹¹ (Manganaro, 2003, p. 10).

O que caracteriza a máquina de guerra é sua exterioridade em relação ao Estado; liga-se ao nomadismo – em deslocamento e velocidade –, instaurando um *pensamento do fora* (Sasso; Villani, 2003), o fora da representação. Eis o que Deleuze vai destacar no Ricardo III: a linha de variação contínua a que Carmelo Bene submete todos os elementos de seu teatro.

Nos anos 1980, Bene passa a ser, em muitos casos, o único artista em cena: assume quase todos os papéis. Em suas obras completas, na enumeração dos últimos espetáculos, é comum encontrarmos indicada a presença de uma orquestra e Carmelo Bene como *voz solista*. Em 1989, estreia *Pentesileia*, que tem como subtítulo a *máquina atorial-atorialidade da máquina*, proposição fundamental que coroa sua elaboração em teatro e que foi sendo desenvolvida por ele a cada peça, especialmente nas últimas. O ator não tem substância, tampouco o espetáculo. Carmelo vai, por exemplo, falar de *máquina atorial amplificada*, o que é bem diferente de um ator que usa um microfone para que melhor escutem suas palavras, não é um ator que fala um texto, é uma máquina que produz sons e é amplificada. O uso do *playback*, cada vez mais frequente, não é utilizado por comodidade ou para facilitar qualquer realização, mas é um instrumento de criação.

O ator não basta, tampouco o grande ator. É preciso ser uma máquina, que eu defini como ‘atorial’. O que é uma máquina atorial? Primeiramente ela será amplificada. Mas a amplificação – é uma coisa estranha – não é um *gonflage*, isto é, não é um aumento [...] é quando aproximo tanto, que os contornos se desfazem. Teatro é tudo que não se compreende (Bene, S.d.).

Como bem lembra o professor Giacchè, a máquina atorial é “a abertura de um novo capítulo da arte cênica” (Giacchè, 2007, p. 156) para aqueles que acolheram a atualização tecnológica, mas, contraditoriamente, como lembra o próprio Bene, em seu texto *Autografia d’un Ritratto*, investem muito na iluminação e ainda estão no século XIX no aspecto sonoro: “Dicotomia ridículíssima: zero decibel (acústica) e trezentos quilowatts (ótica)” (Bene, 1995a, p. XV).

Também em 1989, nomeado diretor do Setor Teatro da Bienal de Veneza, Bene propõe um Laboratório com artistas – músicos, atrizes, compositores, percussionistas, técnicos de som, etc. – e alguns acadêmicos. A proposta era experimentarem o vazio da cena, a atorialidade como máquina: “não se buscava este ou aquele modo de estar em cena, mas de sair dela” (Manganaro, 1990, p. 18). Manganaro atesta a impossibilidade desse intento, pois a técnica e o virtuosismo dos artistas convidados intensificava o espetacular; enquanto, com Carmelo Bene, o teatro se torna um não-lugar, “órfão do sujeito e da linguagem”. “A máquina atorial é intestemunhável” – Manganaro analisa as dificuldades de os artistas convidados experimentarem o vazio da cena, como propôs Carmelo Bene, ressaltando que se tratava de grupos extraordinários da Europa e de outras regiões. A dificuldade era que não se estava procurando um modo ou outro de entrar em cena, mas de *sair* dela. Bene faz um jogo com a expressão *mis en scène* e diz que o que faz é “remover, retirar de cena” (*ôter la scène*). A máquina atorial Carmelo Bene explode o espetáculo, o espectador-*voyeur*, a função da crítica, pois não há o que testemunhar, não há comentário possível, seu teatro é “errância no caos” (Manganaro, 2003, p. 18; p. 25).

Com Bene, explodem também o teatro de diretor, o ator, essas segmentaridades duras que definem as grandes referências do teatro ocidental, seu plano molar, visível e reconhecível. Deleuze diz que, com Bene, não há mais ator ou diretor, mas *operador* (Deleuze, 1979).

A noção de segmentaridade foi criada pelos etnólogos para dar conta das sociedades sem Estado centralizado, mas, como desenvolvem Deleuze e Guattari, as sociedades modernas também são segmentarizadas, com a particularidade de que o Estado faz ressoar as segmentaridades umas nas outras, remetendo tudo a um centro. Dizem Deleuze e Guattari (1996, p. 87):

Somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções. O homem é um animal segmentário. A segmentaridade pertence a todos os estratos que nos compõem. Habitar, circular, trabalhar, brincar: o vivido é segmentarizado espacial e socialmente. A casa é segmentarizada conforme a destinação de seus cômodos; as ruas, conforme a ordem da cidade; a fábrica, conforme a natureza dos trabalhos e das operações.

Será preciso, então, falar de segmentaridades flexíveis – que se fazem e desfazem ao sabor das afecções e dos devires, e de segmentaridades duras – em que os segmentos perdem a faculdade de brotar, pois são esquadrinha-

dos, sobrecodificados, predeterminados. Os dois processos são inseparáveis, toda sociedade e todo indivíduo são atravessados por ambas as segmentariedades, que os autores chamam também de *molar* e *molecular*. As organizações molares – os sexos, as classes, etc. – não excluem agenciamentos e combinações moleculares – “mil pequenos-sexos”, as “massas” – que os agitam permanentemente. Mais adiante, no mesmo capítulo, consideram insuficiente a diferenciação de segmentariedades duras e flexíveis e preferem considerar, por um lado, segmentariedades molares e, por outro, um outro processo, molecular, que é o dos fluxos mutantes e das linhas de fuga (Deleuze; Guattari, 1996, p. 83-84).

Simplificadamente, podemos dizer, com Zourabichvili (2004, p. 30), que linhas de fuga são “vetores de ‘desorganização’ ou de desterritorialização”, um regime de linhas do tempo que nos atravessam e fazem fugir mundos constituídos, pode-se chamá-las de linhas de desfazimento, sendo este desfazimento uma condição para a invenção de novos mundos, para a fabricação incessante de vida.

Em suas últimas peças, Bene radicalizou a proposta de *máquina atorial*. Manganaro explica que, no espetáculo Pinóquio, Carmelo começa a pensar as funções do ator como “boneco-marionete”, desdobra a atorialidade em “impossibilidade objetiva de ‘ser’ e de ‘crescer’” (Manganaro, 2003, p. 33):

É pela marionete que C.B. chega à formulação de um conceito novo para o teatro, o que ele chama *máquina atorial*, à qual ele interdita o papel, os sentimentos, a vocação de interpretação e de representação (Manganaro, 2003, p. 38)¹².

A máquina atorial não comporta historicização. No livro-fluxo *Il Teatro Senza Spettacolo – O Teatro Sem Espetáculo* –, também resultado do Laboratório veneziano, pode-se ler que, com Bene, não há mais a história de Romeu e Julieta ou de Ricardo III contadas por Shakespeare, “[...] mas um ‘acontecimento’ Ricardo III ou um ‘acontecimento’ Shakespeare que catalisa energias, potências e tensões” (Dumoulié; Manganaro; Scala, 1990, p. 18). Os mesmos autores, que assinam a primeira parte do livro, prosseguem: “[...] aqui se traça a diferença entre a direção, que distribui e designa a cada um a sua parte, e o ponto de não-retorno da máquina atorial, que capta as energias do ‘acontecimento’ e assume todas as suas vozes” (1990, p. 18)¹³. Ressaltam que a atorialidade como máquina faz fugirem a normativi-

dade do sentido do texto e a tríade do aristotelismo – tempo, ação e lugar –, que o teatro de diretor, de sua parte, venera: “*Contra todas as catarses, a máquina atorial se ergue agora como máquina de guerra*”¹⁴ (Dumoulié; Mangano; Scala, 1990, p. 45, em itálico no original).

Pode-se evocar aqui o acontecimento, segundo Deleuze, pois os autores explicitam sua aliança com esse campo teórico. Esse filósofo afirma que toda sua obra foi para trazer à luz o que vem a ser um acontecimento. Toma dos estoicos a noção de incorporais, para dizer, como explica Cláudio Ulpiano (1989), que o acontecimento é um efeito do campo das potências, um efeito do encontro de corpos. Daí se compreende que a Carmelo Bene não interessa o significado de um texto, de um gesto, mas essa captura do intensivo, que se pode chamar de acontecimento. Aproveitando as palavras de Tânia Galli (S. d., online), considera-se que:

Ao conceber a vida como acontecimento que se produz como um devir, um fazer-se, Deleuze vem nos desafiar com uma lógica do sentido, não com categorias entrincheiradas, fazendo abstrações dos acontecimentos num *a priori* já dado e já equacionado. Assim, a realidade proposta já está dada, de antemão. Os acontecimentos [...] são singulares e, como tal, não previsíveis na lógica de uma matriz identitária, na qual tudo está definido. Não se imita, pois, ao criar, se está abrindo passagem para outros processos que não o idêntico, o identitário. São modos de subjetividade coletiva sempre se fazendo, acontecendo. Ao tratar de Deleuze, lidamos com uma ética do acontecimento, em cuja internalidade se busca não o tempo constituído pela continuidade e eternidade, mas o aberto pelo intempestivo da atualidade, sem categorias fixas, pelo qual o sujeito torna-se diferente do que é, sendo ele mesmo.

O que se pode perceber, em alguns apaixonados por esse pensamento, é que, do lugar de quem lê e ensina o acontecimento em Deleuze, falta considerarem em movimento o próprio lugar em que estão, correr o risco do desfazimento dos próprios lugares e territórios existenciais. Furar a segurança das palavras e, quem sabe, gaguejar, o que Bene fazia muito bem, no teatro e fora dele.

Em Bene, então, não se trata mais de interpretar um papel – o teatro de diretor é comentário do texto, dizem os mesmos autores – ou de buscar o sentido de um texto, mas, dentre outras coisas, de fazer da voz matéria sonora. Se “a dramaturgia exclui a atorialidade”, fazendo do corpo do ator mera expressão textual, a atorialidade, por sua vez, é o “júbilo do inorgâni-

co” (Dumoulié; Manganaro; Scala, 1990, p. 14-15) e a busca do vazio da cena.

Em que consistem, afinal, as máquinas de guerra? Para compreendê-las, é preciso enfrentar três negativas: não se trata de metáfora, não dizem respeito exclusivamente às máquinas técnicas e não têm a guerra como objeto. Deleuze e Guattari abrem *O Anti-Édipo* afirmando que, por toda parte, o que há são máquinas, “e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões”. Enumeram: o seio é máquina de produzir leite, a qual se acopla outra máquina, a boca; já a boca do anoréxico “[...] hesita entre uma máquina de comer, uma máquina anal, uma máquina de falar, uma máquina de respirar (ataque de asma)”. E prosseguem: “É assim que somos todos ‘bricoleurs’, cada um com suas pequenas máquinas [...] Algo se produz: efeitos de máquinas e não metáforas” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 11). Como lembra Zourabichvili (2004, p. 35), a máquina é “[...] social antes de ser técnica, ignora a distinção entre sua produção e seu funcionamento, e não se confunde de forma alguma com um mecanismo fechado”.

Maurizio Grande, estudioso que participou como consultor científico do Laboratório A Pesquisa Impossível na Bienal de Veneza 89, afirma ser Carmelo Bene o “ator-máquina” ou “a máquina anti-linguagem da não-arte do ator”. E acrescenta: “Dos Elizabetanos a Lewis, de Shakespeare a Laforgue, de Musset a Kleist, Carmelo Bene reescreve o não escrito, o significante indizível do sujeito-sem-linguagem e do ator-sem-persona” (Grande, 1990, p. 105-106)¹⁵.

Giacchè disse¹⁶ ter visto Carmelo Bene ficar meia hora debruçado sobre uma única página de um texto. Disse também que, após Bene, o Pinocchio, texto clássico de Carlo Collodi, nunca mais foi o mesmo; disse ainda ter, com o trabalho cênico de Bene, captado/entendido alguns versos de Leopardi que, antes, não entendia. Carmelo Bene trabalhava muito com grandes textos e, com eles, fazia um teatro não-textual. Podemos pensar esses movimentos como incisões em uma banda de Moebius: produzem-se cortes nas formas, facilitando acesso às forças (Rolnik, 2014). Deleuze nos dá boas pistas para acompanhamento desses movimentos: em seu *Um Manifesto a Menos*, ressalta que Bene faz cortes cirúrgicos nos textos, retirando-lhes os elementos de poder, para, em variação contínua, fazer aparecerem as virtualidades (Deleuze, 1979).

Não é apenas no trabalho sobre os textos que Carmelo Bene provoca variações, todo seu teatro é de variação contínua. Com murmúrios, urros, amplificação e *playback*, assume sua variação como gagueira, apesar de ele mesmo não utilizar esses termos. Não à toa, o filósofo André Scala diz que Deleuze e Guattari pensaram provavelmente em Carmelo Bene quando escreveram o Platô número 3, *10.000 A.C. – A Geologia da Moral (Quem a Terra Pensa que É?)*. Assim, o professor Challenger, o estranho personagem de Conan Doyle, apropriado por Deleuze e Guattari nesse Platô, aquele que fez urrar a terra com suas metamorfoses vocais e sua voz tornada cada vez mais rouca, seria, segundo Scala, adequado às desarticulações promovidas por Bene em sua cena. Para Scala, “[...] ninguém melhor que Bene seria capaz de fazer uma leitura pública [desse Platô] com suas acelerações, seu teatro, suas metamorfoses vocais. Um eixo Tamerlano-Challenger, Teatro-Filosofia, prática e teoria da Desarticulação” (Scala, 1990, p. 76).

O *Tamerlano* (Tamburlaine), de Marlowe, foi lido por Carmelo Bene (1995b) para os estudiosos, como o próprio Scala, que participaram do Laboratório *A Pesquisa Impossível*, proposto e coordenado por Bene por ocasião da Bienal de Veneza de 1989. Segundo Jean-Paul Manganaro, o Tamerlano é “exemplo de uma modernidade que por si é tirânica subtração de sentido” (Manganaro, 1990, p. 19). O sangrento conquistador mongol Tamur Khan, cuja trajetória é mostrada por Marlowe nessa tragédia, é ali apresentado em sua tirania, mas também em sua grandeza: “É um campo de guerra, isto é, não é uma cena que representa um campo de guerra. A guerra é efetiva, mas qual? Aquela do ritmo contra a rima, do ritmo contra o compasso, aquela do verso branco contra a giga ternária” (Scala, 1990, p. 73). Ressaltando que Bene tem especial preferência pelos disformes, Scala chama a voz do artista italiano, elogiosamente, de “uma voz claudicante” (Scala, 1990, p. 72), aquela que, tanto através de Tamerlano como com tantos outros, realiza o que Deleuze chama de “Gaguejar, *mas* sendo gago da própria linguagem, e não apenas da fala...” (Deleuze, 1979, p. 106).

Diante da passagem em que todos abandonam Challenger e o deixam falando sozinho – “A maior parte dos ouvintes tinha ido embora” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 73) –, como não pensar em Artaud corporificando a conferência *O Teatro e a Peste* na Sorbonne, em março de 1933, se contorcendo, suando e sendo abandonado pelas pessoas presentes, exceto por uns poucos que ficaram, como sua grande amiga Anaïs Nin? Bene, entretanto,

em lugar da solidão, viveu sua loucura na cena e soube ocupar os espaços que lhe ofereciam, tornando-se muito conhecido e reconhecido em seu país, um *monstro sagrado*, sem, entretanto, deixar, como diz Deleuze, de viver constantes renovações.

A gagueira, lembra Parnet, ou um grito, ou o silêncio, “[...] seria como a linha de fuga da linguagem, falar em sua própria língua como um estrangeiro, fazer da linguagem um uso menor...” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 32). Tudo isso também está lá no primeiro texto de Deleuze sobre Bene (Deleuze, 1979): Carmelo Bene coloca tudo em variação contínua, ele retira os elementos de poder tanto da língua, quanto dos gestos, subtrai os elementos estáveis, a estrutura, a dicção, o diálogo, a ação. E, aos obstáculos que ele, através dos figurinos e dos objetos do cenário, impunha aos atores em cena, podem bem ser acrescentados os obstáculos que imputava à linguagem, na produção incessante de uma máquina de gaguejar, que não se opõe, mas perfura, escava, tropeça, gargareja, regurgita as palavras, produzindo também na fala linhas de fuga. Em texto posterior, sob o título de *Gaguejou...*, o filósofo retoma temas e exemplos presentes no ensaio inspirado em Bene: “crescer pelo meio, ou gaguejar” (Deleuze, 1997, p. 126), ser estrangeiro na própria língua. Quando fala de um estilo, que seria talvez um não-estilo, lê-se: “O estilo é a economia da língua. Face a face, ou face e costas, fazer a língua gaguejar e ao mesmo tempo levar a língua ao seu limite, ao seu fora, ao seu silêncio” (Deleuze, 1997, p. 128). Tais aportes ajudam a perceber alguns dos paradoxos de Bene: por exemplo, estudava os textos clássicos e fazia com eles um teatro a-textual, que também não era um teatro de gestos, destacando-se suas experimentações com a sonoridade dos espetáculos e especialmente com a voz. Assim, para além dos binarismos, ou voltando as costas a estes, buscam-se modos diversos de dizer a singularidade dessa obra e se pode, talvez, falar da obra de Bene como uma máquina de guerra gaguejante.

Notas

- ¹ No ano de 2003, em visita ao Professor Jean-Paul Manganaro, tradutor de Bene para o francês, grande amigo do artista e considerado um dos maiores conhecedores de sua obra, visita esta generosamente intermediada por um amigo brasileiro, o Prof. Daniel Lins, o Prof. Manganaro me presenteou com cinco

raros livros de e sobre Carmelo Bene e me pôs em contato com o Prof. Giorgio Passerone, outro admirador de Bene, que, antes de existir o Youtube, me emprestou suas fitas VHS com gravações antigas feitas diretamente da TV. Quanto aos livros que o professor Manganaro me doou, entendo hoje como uma espécie de curadoria e orientação de estudo, talvez uma provocação, que agora atinge um ponto de escrita possível.

- ² A lista de pessoas entrevistadas ou com quem conversei informalmente e que têm colaborado para a pesquisa é também uma lista de agradecimentos pela disponibilidade e generosidade em partilhar experiências e conhecimento ou facilitar o acesso a materiais: além dos já citados professores Manganaro e Passerone, os também professores Piergiorgio Giacchè e Camille Dumoullière, a figurinista Luisa Viglietti, a atriz Lydia Mancinelli, Luca Buoncristiano e as doutoras Francesca Oppedisano e Monica Palliccia, dentre tantos outros que têm deixado as portas abertas para minhas ações de pesquisa.
- ³ As *cantine – cave*, em francês – são uma espécie de grande depósito, utilizadas muitas vezes como adegas, ou para abrigar uma biblioteca pessoal, ou guardar objetos; no caso, devido ao aluguel barato, foram ocupadas eventualmente como pequenos teatros nos anos 1960, em Roma, conforme me explicou a atriz Lydia Mancinelli, em conversa em setembro de 2016, em Fregene, praia próxima à Roma.
- ⁴ Conforme entrevista não publicada com Jean-Paul Manganaro, em 28 de outubro de 2014, em Paris.
- ⁵ Em entrevista não publicada, concedida a mim em outubro de 2014 (ver nota 4). Em conversa posterior, em 13 de novembro de 2015, o professor Manganaro disse que o interesse de Barthes era por Brecht, por isso talvez ele não tenha se interessado pelo teatro de Bene.
- ⁶ Arquivos doados por Bene, em testamento, ao que deveria ser uma fundação para difundir sua obra, que ficaram parcialmente abrigados na Casa dei Teatri, sob direção da instituição Biblioteche di Roma, até dezembro de 2016. Foram abertos à consulta, mediante prévia autorização, mas as imagens do acervo não podem ser publicadas, por exigência das herdeiras, cujos direitos foram obtidos judicialmente. Tive oportunidade de visitar os arquivos em três diferentes ocasiões nos anos de 2015 e 2016. Tais arquivos foram transferidos para o Castelo Carlo V, no município de Lecce, Puglia, no início de 2017.
- ⁷ No original francês: *Pour Carmelo Bene, em sortant d'un si grand MacBeth, en pensant a son oeuvre au cinéma comme au théâtre. Gilles 1983*. As traduções dos

trechos referenciados em francês ou italiano são todas de responsabilidade da autora.

- ⁸ No original francês: *Pour Carmelo, d'Hamlet a Lorenzaccio, hommage à son genie. Gilles.*
- ⁹ A citação mais completa, no original, em italiano, é: *L'Italia è un paese che diventa sempre più stupido e ignorante. Vi si coltivano retoriche sempre più insopportabili. [...] Il teatro italiano, in questo contesto (in cui l'ufficialità é la protesta), si trova certo culturalmente al limite più basso. Il vecchio teatro tradizionale è sempre più ributtante. Il teatro nuovo – che in altro non consiste che nel lungo marcire del modelo del “Living Theatre” (escludendo Carmelo Bene, sempre autonomo e originale) – è riuscito a divenire altrettanto ributtante che il teatro tradizionale.*
- ¹⁰ Conversa em Paris, em outubro de 2014.
- ¹¹ No original francês: [...] *l'élaboration précise et rapide d'une oeuvre qui va vite fonctionner comme une machine de guerre.*
- ¹² No original francês: *C'est par la marionnette que C.B. parvient à la formulation d'un concept nouveau pour le théâtre, ce qu'il appelle la machine actoriale, à laquelle il interdit le rôle, les sentiments, la vocation d'interprétation et de représentation.* Ainda que se possam considerar a *supermarionete* de Gordon Craig (1872-1966), o uso de manequins em cena e uma busca do vazio em Tadeusz Kantor (1920-1990), Manganaro defende sempre a singularidade da marionete para Bene, acrescentando que a máquina atorial realizou sucessivas “superações [*superamenti*] [...] contra o teatro de diretor, mas também contra o teatro do ator”, não dissociando seus trabalhos de conceber um espetáculo e de realizar/atuar nele. É mesmo um trabalho de *operador* (Manganaro, 1995, p. 1514).
- ¹³ No original italiano: *Qui si tracia la differenza tra la regia, che distribuisce e assegna a ognuno la sua parte, e il punto di non ritorno della macchina attoriale che capta le energie dell'evento” e ne assume tutte le vocé.*
- ¹⁴ No original italiano: *Contro ogni catarsi, la macchina attoriale si erge allora come macchina da guerra.*
- ¹⁵ No original italiano: *Carmelo Bene è la macchina antilinguaggio della non-arte dell'attore. [...] Dagli Elisabettani, da Shakespeare a Laforgue, da De Musset a Kleist, Carmelo Bene riscrive il non-scritto, il significante indicibile del soggetto-senza-linguaggio e dell'attore-senza-persona.*
- ¹⁶ Conversa em outubro de 2014, em Paris.

Referências

BALESTRERI, Silvia (Silvia Balestreri Nunes). **Boal e Bene**: contaminações para um teatro menor. 2004. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica-SP, 2004.

BENE, Carmelo. **Essere nell'abbandono**: la lettura come non-ricordo. Roma: RAI Due/Rai Tre. S. d. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nd1aOzoZDQU>>. Acesso em: 29 mar. 2017.

BENE, Carmelo. Autografia d'un ritratto. In: BENE, Carmelo. **Opere**. Milano: Bompiani, 1995a. P. V-XXXVII.

BENE, Carmelo. Marlowe. In: BENE, Carmelo. **Opere**. Milano: Bompiani, 1995b. P. 1017-1023.

BENE, Carmelo. **Théâtre**: Oeuvres Complètes, Tome II. Paris: P.O.L., 2004.

BENE, Carmelo et al. **Il Teatro Senza Spettacolo**. Venezia: Marsilio, 1990.

DELEUZE, Gilles. Un Manifeste de Moins. In: BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. **Superpositions**. Paris: Minuit, 1979. Postface. P. 87-131.

DELEUZE, Gilles. Gaguejou... In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997. P. 122-129.

DELEUZE, Gilles. Manfred: un extraordinaire renouvellement. In: DELEUZE, Gilles. **Deux Régimes des Fous**. ed. par David Lapoujade. Paris: Minuit, 2003. P. 173-174.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 10.000 A.C. – A Geologia da Moral (Quem a Terra pensa que é?). In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**. v. 1 São Paulo: Ed. 34, 1995. P. 53-91.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 1933 – Micropolítica e segmentaridade. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**. v. 2. São Paulo: Ed. 34, 1996. P. 83-91.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O Anti-Édipo**. Tradução Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. C de culture. In: DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **L'Abécédaire de Gilles Deleuze**. Paris: Editions Montparnasse, 1997. (Vídeo. Editado no Brasil pelo Ministério de Educação, "TV Escola", série Ensino Fundamental, 2001).

- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- DUMOULIÉ, Camille; MANGANARO, Jean-Paul; SCALA, André. Il teatro di Carmelo Bene è evento... In: BENE, Carmelo et al. **Il Teatro Senza Spettacolo**. Venezia: Marsilio, 1990. P. 14-15.
- GALLI, Tânia. Apresentação do Grupo de Estudos Corpo, Arte e Clínica. Porto Alegre: UFRGS, S. d. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/?page_id=62>. Acesso em: 12 out. 2017.
- GIACCHÈ, Piergiorgio. **Carmelo Bene: antropologia di una macchina attoriale**. 2. ed. Milano: Bompiani, 2007.
- GRANDE, Maurizio. La macchina antilinguaggio. In: BENE, Carmelo et al. **La Ricerca Impossibile - Biennale Teatro '89**. Venezia: Marsilio, 1990. P. 88-113.
- MANGANARO, Jean-Paul. La Memoria del Futuro (Il Laboratorio Veneziano ovvero dei saggi "prescritti" e della ricerca "ritrovata"). In: BENE, Carmelo et al. **La Ricerca Impossibile - Biennale Teatro '89**. Venezia: Marsilio, 1990. P. 18-26.
- MANGANARO, Jean-Paul. La attorialità e il letto del critico. In: BENE, Carmelo. **Opere**. Milano: Bompiani, 1995. P. 1514-1517.
- MANGANARO, Jean-Paul. Homo illudens. In: BENE, Carmelo. **Notre-Dame-des-Turcs: roman; suivi de Autographie d'un portrait**. Paris: P.O.L, 2003. P. 9-41.
- NIN, Anaïs. **O teatro e a peste - Anaïs Nin**. Tradução Tomaz Tadeu. 2016. Disponível em: <<https://umbigodascoisas.com/2016/02/12/o-teatro-e-a-pesteanais-nin/>>. Acesso em: 29 mar. 2017.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Teatro 2: Porcile - Orgia - Bestia da Stile**. Milano: Garzanti, 2010. P. 219-220.
- ROLNIK, Suely. *Micropolíticas del Pensamiento. Sugerencias a quienes intentan burlar el inconsciente colonial*. Barcelona: MACBA, 2014. (Conferência apresentada no evento Descolonizar el Museo, realizado em novembro de 2014, no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, com organização de Beatriz Preciado). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V73MNOob_BU>. Acesso em: 07 mar. 2016.
- SASSO, Robert; VILANI, Arnaud (Org.). **Le Vocabulaire de Gilles Deleuze**. Paris: Centre de Recherches d'Histoire des Idées, 2003. (Les Cahiers de Noiesis. 3).
- SCALA, André. La voi boîteuse. In: BENE, Carmelo et al. **La Ricerca Impossibile - Biennale Teatro '89**. Venezia: Marsilio, 1990. P. 72-82.

ULPIANO, Cláudio. **Acontecimento e Sentido 2** – aula de 12 abr. 1989. Disponível em: <<https://acervoclaudiuolupiano.com/2017/09/19/aula-de-12041989-acontecimento-e-sentido-2/>>. Acesso em: 08 out. 2017.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Silvia Balestreri é mestre em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1991) e doutora em Psicologia pelo Núcleo de Estudos e Pesquisa da Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). É Professora Associada 2 no Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência nas áreas de Artes, com ênfase em Teatro e Psicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro e filosofias da diferença, Carmelo Bene, teatro do oprimido e teatro em projetos sociais. Foi coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS e do Fórum de Coordenadores de Programas de Pós-Graduação em Artes/Artes Cênicas no biênio 2011-2012. De 2015 a 2017 coordenou a Comissão de Pesquisa do Instituto de Artes da UFRGS.

E-mail: silvia@bnunes.com.br

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 31 de março de 2017

Aceito em 16 de outubro de 2017