

Gilles Deleuze-Carmelo Bene: uma leitura linguística gramsciana

(Gilles Deleuze-Carmelo Bene: a Gramscian linguistic reading)

Yuri Brunello¹

¹Faculdade de Ciências Humanas – Universidade “La Sapienza” de Roma (ULS)

ybrunello@hotmail.com

Abstract: The “theatre of absence” belongs to the last phase of Carmelo Bene’s theater. In the essay which Deleuze dedicates to Bene he evokes an artistic dimension defined as “minor”. Illustrating his notion of “major language” and “minor language”, Deleuze explains that the “minor” use of a language consists of many constants, transformation of structural homogeneities in heterogeneities, and deconstruction of that use that considers language as a state of power. The distinction done by Gramsci can help to focus on some points of the Deleuzian interpretation.

Keywords: language; power; theatre.

Resumo: O “teatro da ausência” pertence à última fase do teatro de Carmelo Bene. No ensaio que Deleuze dedica a Bene ele evoca uma dimensão artística definida como “menor”. Ilustrando as suas noções de “língua maior” e “língua menor”, Deleuze explica que o uso menor de uma língua consiste no descarrilamento das constantes, na transformação das homogeneidades estruturais em heterogeneidades, na desconstrução daquele uso que trata a língua como um estado de poder. A distinção efetuada por Gramsci nos *Cadernos do cárcere* entre gramática “normativa” e gramática “espontânea” pode ajudar no esclarecimento de alguns pontos da interpretação deleuziana.

Palavras-chave: linguagem; poder; teatro.

O “teatro da ausência” de Carmelo Bene

Carmelo Bene foi um dos maiores atores do século XX, razão pela qual Gilles Deleuze, em 1978, decide dedicar-lhe um amplo ensaio. Bene estreia em 1959 no Teatro das Artes de Roma, em *Calígula*, de Camus. No ano seguinte ele apresenta um trabalho autônomo intitulado *Espetáculo Majakovskij*. Logo depois surgem os experimentos mais radicais da sua carreira: *Pinocchio*, de Collodi (1961), *Hamlet*, de Shakespeare (1961), *Eduardo II*, de Marlowe (1963), *Salomé*, de O. Wilde (1964), *Manon*, de Prévost (1964), *Nossa Senhora dos Turcos* (1966), *Hamlet ou as consequências da piedade filial*, de Shakespeare e Laforgue (1967), *Arden of Feversham* (1968) e *Don Quixote*, em colaboração com Leo De Berardinis (1968).

Nos anos sessenta e setenta Bene apresenta uma linguagem estética baseada na atuação: é esta, e não o texto dramático, que representa o elemento estilístico dominante. A representação de Bene é baseada na contaminação de registros diferentes, prevalecendo uma expressividade acentuada e exasperada, grotesca, uma inclinação à caricatura, ao monstruoso e ao bizarro. A expressão do ator em cena se transforma em veículo de uma operação que, em alguns momentos, é de paródia e, em outros, é de celebração dos clássicos da dramaturgia e da recitação. Isso tudo numa recomposição de fragmentos nada harmônica.

Ao enumerar brevemente, numa síntese precisa, as características do primeiro teatro de Bene, Paolo Puppa fala de:

Recitação desarrumada, dicção ofegante em gritos agudíssimos e sussurros ininteligíveis, cenário muitas vezes destruído ao longo do espetáculo, coluna sonora enlouquecida, e todo o arsenal de fonemas, borborigmos, gestos repetidos e excessivos, luzes voltadas para a plateia; e, em relação ao texto dramático, sequências tumultuadas, personagens desdobrados ou unificados. Variedade futurista e pré-espetáculo, Petrolini e Macario, jogralismo e amaldiçoamento romântico, e tumefacências dannunzianas, em suma, um leque de maneirismos. (1990, p. 292)

Tantos estilos e tantas formas se alternam e se misturam sem uma solução de continuidade: aos momentos de improvisado lirismo – como quando estrofes de ópera ou de música sinfônica, com aleatória poesia suspendem ou acompanham ações e declamações – se seguem instantes de sarcástica zombaria, de blasfêmia escarnecedora destinadas a serem logo depois interrompidas por instantes de intensidade fulminante. O resultado é uma vertiginosa metástase estilística. Mas sobre essa ciranda de modos de preencher a cena, sopra o vento grotesco da crise. O teatro proposto por Bene, “pré-amplificado”, é um teatro que, refletindo sobre a linguagem dramática e sobre a capacidade que tem a palavra de incidir na realidade, denuncia a ineficácia e a impotência da escritura em uma época em que nada possui um fundamento ontológico. A multiplicação louca e incoerente dos estilos utilizados no palco é a consequência dessa condição de crise de uma cultura e de uma época. A única carta que resta à disposição do ator, em um mundo onde as palavras não correspondem mais às coisas, é, portanto a de carregar a linguagem, de uma expressão intensificada até a explosão hipertrófica, da expressividade desesperada e excessiva.

Não por acaso que Pier Paolo Pasolini em uma entrevista – mesmo se referindo ao problema da ignorância por parte dos homens de teatro quanto à inexistência de um italiano de uso médio mais do que à questão prejudicada entre linguagem escrita e linguagem cênica – reconduz Bene à vertente da “experimentação caricatural, expressionista” (AUGIAS, 1966, p. 6). Bene, de fato, cujo estilo Pasolini em um escrito programático de 1968 associou à vertente “do Gesto e do Grito” (1999, p. 2492), “nos momentos falsamente dramáticos faz uma caricatura da linguagem teatral, e em outros momentos rompe a língua, desarticula-a, lhe sobrepõe rumores, sons, a sussurra” (AUGIAS, 1966, p. 6). Essa expressividade ao cubo que é liberada em cena é voluntariamente em cima da pauta. O grotesco do primeiro Bene tem origem na consciência de um limite. É indispensável recorrer a tantas linguagens e a tantas citações quando nenhuma das formas empregadas tem força para afirmar-se. Se a tragédia é negada, é a comédia que vai arranhar com os próprios dedos. Todavia, quando nem o cômico consegue o efeito da realidade, então é só forçando os limites entre esses dois gêneros que o teatro pode refletir os espíritos de um presente ridículo e despedaçado. De tal dialética frustrada deriva o grotesco beniano.

Desde 1959 Bene mostra uma propensão pelos modos próximos àquela dicção dissonante e de várias cordas, articulada em gritos, borborigmos, sussurros, fonemas, sons imperceptíveis e cantilena infantil, que constituirá a sua cifra distintiva, voltada a uma produção cênica dos personagens e das situações próxima da estilização, a uma gestualidade decomposta e anti-naturalística. Esse gosto por um “clima de paródia” será proposto constantemente nos espetáculos sucessivos até a segunda metade dos anos Setenta. Alguns exemplos: em *Salomé*, espetáculo de 1964, a protagonista

[...] vocífera e roda pelo palco como uma gata rouca, sexy, petulante e irresistível [...]. Depois as coisas assumem um jeito menos rigoroso com o retorno do profeta Johanaan. Este é Franco Citti, o ator pasoliniano de *Accattone*. Fala em romanesco, não quer escutar a longa proposta amorosa de Salomé, tem falas cômicas, berra, some, não o veremos mais [...]. Carmelo Bene se encarrega do seu personagem, arrasta-o consigo como um baú cheio de remorsos e pressentimentos, monologando. A sua voz desce até o mais angustioso falsete e encontra também acentos de comovida estupefação. (FLAIANO, 1996, p. 187-190)

Em *Pinocchio*, de 1996, Bene mistura as cartas da estória, mostrando

[...] o grilo falante como um triste pedante de comédia, a fadinha que se joga em cima de Pinocchio [...], Geppetto absolutamente abobado quando Pinocchio o encontra no ventre da baleia [...]. É divertido ver a fadinha, de pernas pro ar, babando em Pinocchio com beijos não propriamente maternos; ver o sábio grilo falante transformado em um lúgubre perturbador, os cruéis monólogos desfiados com a vozinha sutil e acariciante do boneco de manteiga, até os burricos que também têm um ar de exagerada advertência com seus cabeções tristes. (DE FEO, 1972, p. 847-848)

Armando Petrini, no seu livro dedicado ao *Hamlet* de Carmelo Bene, vai direto ao âmago do problema e, corretamente, enquadra no modo assim descrito mais de quarenta anos de produção artística beniana:

É necessário distinguir um primeiro período que vai das primeiras apresentações até a metade dos anos Setenta, no qual prevalece um sentimento da arte que se reporta a uma poética de tipo alegórico e grotesco, e um segundo período datado desde o fim dos anos Setenta até a morte, no qual dominam os acentos mais líricos e simbolistas. (2004, p.18-19)

E ainda:

A arte de Carmelo Bene na verdade apresenta sempre uma riquíssima, complexa e magmática miscelânea de elementos estilísticos alegórico – grotescos e lírico- simbolistas, ainda que efetivamente venham a prevalecer uns, como se disse, no primeiro período e outros no segundo. (PETRINI, 2004, p. 19)

No fim dos anos setenta, tal estilo sofre uma ruptura, ocorre uma virada decisiva, já antecipada por algumas tensões presentes no sistema estilístico anterior, tanto no teatro como no cinema, a propósito do qual Ronald Bogue observa com perspicácia que Bene dá vida a “uma série de espaços ritualísticos, nos quais movimentos paródicos gradualmente se abrem a uma graça musical e abstrata” (2003, p. 156). Em *Manfred* – o espetáculo em que a nova maneira estilística se desdobra com mais força – Bene pronuncia monólogos e frases diante de um ou mais microfones, em um “*recitar salmodiando*, ora em tom paradevocional, ora peremptório ou ameaçador” (TURCHI, 1979, p. 19), e dialoga com a música que provém de um ou mais instrumentos orquestrais (como no caso também do *Egmont*), dos amplificadores (como em alguns momentos de *Hamlet Suite* ou de *Poesia da filha de Iorio*), ou também com a total ausência de som.

O que mudou em relação ao período anterior? A grande vantagem da Voz, que se faz elemento cênico preponderante, Bene reduziu o número dos atores, os objetos, presentes em cena e os movimentos através do palco, transformando assim o roteiro em uma partitura vocal, em um tipo de transcrição literária feita não tanto de significados,

mas, sobretudo, de significantes prontos para serem sussurrados e gritados, declamados com ritmos que variam do monótono e lento ao rápido e nervoso. Os espetáculos se tornam sinfonias, nas quais os ímpetus rítmicos e os gritos repentinos se alternam a outras tantas repentinas desacelerações, que acabam por apagar-se em um andamento artificial de oráculo.

Nos anos oitenta e noventa, a atuação de Bene vem se configurando cada vez mais como construída em duas velocidades diferentes, como uma enunciação rítmica que escorre sobre um par de binários paralelos e distintos, que muitas vezes convergem, confundindo-se entre si, e muitas vezes também se separam para depois voltar a unir-se, estruturando-se, porém, em torno de uma dominante que podemos chamar contemplativa.

A perda do eu e a fusão com o absoluto, manifestação do ser em detrimento da subjetividade do artista: o evento estético torna-se sede da contemplação do ideal, da essência, transpondo a identidade coletiva e histórica, a personalidade do seu artífice e a sua individualidade. A esfera artística torna-se domínio total do transcendente. Na expansão da mesma onda, se colocam algumas teorizações de Bene, sucessivas a 1979, e empenhadas em sondar e enuclear conceitos de derivação schopenhaueriana e nietzscheana, como a ausência do eu e a negação da subjetividade, por outro lado já abundantemente dissecados pelo simbolismo francês. Falando da união da voz e do vulto e, mais amplamente, do conceito tradicional e vulgo da criação artística – em polêmica direta com o modo de estar em cena prevalente entre os atores seus contemporâneos – Bene ironizava a incapacidade de muitos de seus “colegas” ao acolherem as inovações por ele propostas:

Que miséria! Que estranho: uma deterior – patética nostalgia do “eu”, e não um (ao menos um) só trejeito de insatisfação pela renúncia definitiva ao *tema* infantil (o ser-ter, o todo-nada) = *existo portanto não sou*, ao invés do *Não existo, portanto sou*. Este sentir-se defraudados da própria identidade é o insensato plebiscito do “sindicato autores de prosa” contra o abecedário do teatro. As reticências são, ai de mim!, mais miseráveis de quanto se possa adivinhar a primeira vista: o ator genérico “sente” que atenta ao seu “prestígio” o magistral abuso do *playback*, só enquanto a sua angústia mental o persuade que ser “possuído” por “outras” vozes estranhas ao conjunto da sua pessoa “dramática” equivale a uma prepotente dublagem inoportuna. E por que “inoportuna”? Porque – sem dúvida – tal abuso de *ser dito* compromete na verdade a *mediação*. Mas não é esta habitual mediação que é preciso aniquilar? Justamente. (1995, p. 1016)

O fato de “ser ditos” significa perder a identidade através da qual se compartilha o sentir e o pensar comum e, por consequência, significa a possibilidade de mediar, por meio do próprio “eu”, a transcendência e a imanência, de negar a subjetividade colocando em relação direta existência e essência. Introduzindo a ideia que o artista teatral autêntico é como se fosse possuído pelo transcendente e tomando sempre como ponto de referência os atores da tradição, definidos “atores-falantes”, Bene no ensaio apenas citado afirma:

Os atores-falantes referem outra coisa; falam e cantam de outra coisa, mais ou menos naquela “outra coisa” “emedesimando-se” na outra coisa ao dizer. Eles recordam, comemoram, celebram, comentam, absolutamente inconscientes do momento poético que, pelo contrário, da voz dele exige a *(re)formulação*. Eles exibem quase um virtuosismo – a maravilha da própria faculdade mnemônica (também ao ler) – de modo nenhum aflorados pela necessidade urgente da *memória* enquanto *escritura vocal*. Eles dizem e recordam outra coisa. Dizem e não são ditos. Não são falados. Falam. (1995, p. 1014-1015)

Eis-nos aqui no âmago da estética do último Bene: o palco adquire uma função contemplativa, se transforma em um lugar no qual domina uma disposição ao desfrute aconceitual em relação ao transcendente e ao suprassensível. Na base dos concertos de ator está o modo de pensar que pende fortemente do lado da intuição mais que para aquele da expressão.

O teatro beniano, a partir do *Manfred*, torna-se um teatro “ontológico”. A disposição cenográfica das leituras-*recital* inauguradas pelo *Manfred* fundamenta-se em uma estrutura que se repete, com algumas exceções; em suma, constante. O palco aparece envolto na escuridão e ocupado, em alguns momentos, por objetos cenográficos elementares; em outros momentos o espaço cênico aparece ocupado somente por Bene, que atua utilizando o microfone no meio de um grande cone de sombra que invade o palco e no meio de feixes de luz.

Como dominado por um delírio, o olhar de Bene, quando abandona a estante, vaga sem fixar nenhum ponto preciso, os olhos arregalados e febris vagueiam na penumbra que circunda a cena; no semblante, como em uma sequência de tomadas fotográficas, expressões de riso e desespero, de maldade e espanto, de amor e ódio, se alternam bruscas e desarticuladas; os gestos se limitam a uma série de poses (a cabeça que se inclina com poucos trejeitos rítmicos e imprevisíveis oscilações, como um pêndulo de um ombro para o outro, enquanto o braço de tanto em tanto se eleva no ar com tom declamatório). E é nessa atmosfera de trevas que se originam os cintilantes equilíbrios da voz que, em conflituosa dialética expressiva com os desconcelos e estilizados movimentos do corpo e as inflamações do olhar, rompem a obscuridade difusa. Num ensaio Piergiorgio Giacché observa, a propósito do “teatro da ausência” de Bene, que “*a possessão* no teatro tem no fundo só este valor e este objetivo para o ator: serve-lhe para evadir-se de si e do teatro” (1997, p. 166). Eis o “teatro da ausência”.

O “teatro da ausência”, segundo Gilles Deleuze

O que seja o “teatro da ausência” explica de modo detalhado Gilles Deleuze em um ensaio de 1978, dedicado a releituras shakespearianas de Bene. O “teatro da ausência” consiste na “subtração dos elementos estáveis de Poder, a qual libera uma nova potencialidade de teatro, uma força não representativa sempre instável” (Deleuze, 1995, p. 1435). Evoca-se então o poder, aliás “o Poder”. O teatro de Carmelo Bene em sua segunda fase – no entender do filósofo francês – é caracterizado pela subtração dos elementos de poder ao interior da criação teatral. Em *Romeu e Julieta*, é o personagem de Romeu que sofre o processo de desconstrução, que Deleuze lê como o representante do poder das famílias; em *S.A.D.E.*, é a figura do dono, enquanto que em *Ricardo III* é todo o sistema de reis e príncipes. Aonde se chega com isso? A uma dimensão artística definida como “menor”. Um autor menor, para Deleuze, é “sem futuro e sem passado, tem só um devir, um centro, através do qual se comunica com outros espaços” (1995, p. 1436). Villon, Kleist e Laforgue são reputados como “menores” porque capazes de “liberar devires contra a História, vidas contra a cultura, pensamentos contra a doutrina, graças ou desgraças contra o dogma” (DELEUZE, 1995, p. 1436).

Ilustrando as suas noções de “menor” e “maior” e continuando a contrapor a primeira noção à segunda, Deleuze evoca também a linguagem, efetuando a distinção entre “a língua maior” e a “língua menor”. A primeira é aquela caracterizada pelas invariantes,

enquanto a segunda é aquela das variantes contínuas. Escreve Deleuze: “não existe língua imperial que não seja escavada, arrastada dessas linhas de variação inerente e contínua, isto é, desses usos menores” (1995, p. 1438). O uso menor de uma língua consiste na desagregação das consoantes, na transformação da homogeneidade estrutural em desomogeneidade, na desconstrução daquele uso “que trata a língua como um estado de poder, um marco de poder” (DELEUZE, 1995, p. 1439). Mark Fortier, no seu feliz *Theory/theatre*, não esqueceu de relevar que

mesmo que o domínio do texto sobre o espetáculo equivale ao domínio da *langue* sobre a *parole*, de um modelo abstrato e imutável sobre o particular e o concreto, para Bene também a *parole* é inimiga, simplesmente porque as palavras têm significados fixos. (2002, p. 34)

É por isso que Bene “quer que o ator cante palavras incompreensíveis, articulando-as como um troglodita para tornar-se não uma fonte de significados, mas uma destrutiva ‘presença intolerável’” (FORTIER, 2002, p. 34). E eis que “Bene coloca isso em prática mediante a destruição dos elementos *standard* do teatro: a linguagem se torna rumor, o personagem, caos, o cenário se libera do controle do autor” (FORTIER, 2002, p. 99-100).

Lorenzo Chiesa, escrevendo recentemente sobre a relação entre Bene e Deleuze, assegurou que “entre as virtudes da interpretação deleuziana de Bene está o modo com que Deleuze caracteriza tal teatro, qualificando-o como um teatro anti-histórico do imediato” (2009, p. 74) e colocando em relevo o fato que Deleuze leia Bene “através de uma noção vitalística de subtração” (2009, p. 76). Entretanto, o caótico vitalismo gramatical que está na base do devir criativo que Deleuze identifica na arte do segundo Bene é desagregado e rizomático na forma. O que dá coesão à espontaneidade linguística propugnada pelo filósofo francês é, porém, a ideologia que o perpassa. Como diz José Luiz Fiorin:

O falante, suporte das formações discursivas, ao construir seu discurso, investe nas estruturas sintáticas abstratas temas e figuras, que materializam valores, carências, desejos, explicações, justificativas e racionalizações existentes em sua formação social. Esse enunciador não pode, pois, ser considerado uma individualidade livre das coerções sociais, não pode ser visto como *agente* do discurso. Por ser produto de relações sociais, assimila uma ou várias formações discursivas, que existem em sua formação social, e as reproduz em seu discurso. É nesse sentido que se diz que ele é *suporte* de discursos (2007, p. 43).

Ideologia e linguagem em Bene: uma interpretação gramsciana

A distinção traçada por Gramsci, nos *Cadernos do cárcere* – entre gramática “normativa” e gramática “espontânea” –, pode dar clareza à questão. Se Deleuze ilustra de modo lúcido como se dá a fragmentação de uma estrutura de poder – mesmo que circunscrita ao âmbito das estéticas teatrais –, os *Cadernos* de Gramsci ajudam a entender como a fragmentação formal, a mudança radical de hierarquias semânticas não chegue a superar as relações de poder. Tal processo, apesar do antihegelismo deleuziano, é mesmo assim um movimento de contradição dialética, e como tal não pode senão acabar em uma organização de novas relações de poder. Se considerarmos o devir que Deleuze postula – analisando a arte de Bene como ator –, devemos admitir que isso é por sua vez uma poética, e também um sistema expressivo, e portanto se situa *no interior* de relações de força que atravessam o corpo social.

Gramsci nos ensina que a linguagem nunca é politicamente neutra: uma vez decompostos, os fragmentos individuais do “discurso do poder” não se situam além do poder, mas são reordenados segundo uma ordem nova e novas relações de força – as quais podem também resultar progressivas, mas nunca privadas da sua organicidade na coesão de economia, política e ideologia – e continuam a configurar-se como traços das precedentes organizações políticas, ideológicas e econômicas. Escreve Gramsci:

Em geral quando uma nova concepção de mundo sucede a uma precedente, a linguagem precedente continua a ser usada, mas justamente de forma metafórica. Toda a linguagem é um processo contínuo de metáforas, e a história da semântica é um aspecto da história da cultura: a linguagem é ao mesmo tempo uma coisa viva e um museu de fósseis da vida e das civilizações passadas. (2008, p. 1438)

E oferece dois exemplos concretos:

Quando eu uso a palavra desastre ninguém pode acusar-me de crenças astrológicas, e quando digo ‘por Baco’ ninguém pode acreditar que eu seja um adorador das divindades pagãs, todavia essas expressões são uma prova de que a civilização moderna é um desenvolvimento também do paganismo e da astrologia. (2008, p. 1438)

Há sempre uma lógica que reconfigura e reorganiza segundo os interesses das classes hegemônicas – ou daquelas que operam para vir a sê-lo – os fragmentos estéticos e de sentido – os quais adquirem assim novos significados – presentes na linguagem que permeia o tecido social. É o que demonstra a posição deleuziana, espelhada na poética de Bene, que com a sua linguagem ferozmente pós-estruturalista torna-se perfeitamente funcional para a crescente hegemonia cultural, liberal individualista, já pronta na época do ensaio de Deleuze – *Um manifesto a menos* é de 1978 – para a explosão no Ocidente dos anos oitenta do neoliberalismo dos Reagan e das Thatcher.

Não se pode separar a linguagem e a ideologia, a linguagem e o poder, desde que tanto o poder como a ideologia representam a substância da linguagem, a qual não pode ser esvaziada da sua substância profunda, porque qualquer linguagem constitui “um conjunto de noções e de conceitos determinados e não só de palavras gramaticalmente vazias de conteúdo” (GRAMSCI, 2008, p. 1375). E não somente. O próprio devir “menor” se revela uma “gramática normativa”, ainda que Deleuze a apresente de modo exatamente oposto, vale dizer, como a liberação da espontaneidade que está dentro (e contra) da norma: “é preciso conseguir ser bilíngue em uma só e mesma língua, tenho que impor à minha própria língua a heterogeneidade da variação, desta tenho que tirar o uso menor, e retirar os elementos de poder ou de maioria” (DELEUZE, 1995, p. 1442). A espontaneidade, lembra-nos Gramsci, não é algo de abstrato, mas um evento historicamente determinado:

É preciso relevar que não existe na história a ‘pura’ espontaneidade: ela coincidiria com a ‘pura’ mecanicidade. No movimento ‘mais espontâneo’ os elementos de ‘direção consciente’ são simplesmente incontroláveis, não deixaram documento que se possa averiguar. (2008, p. 328)

Liberar o espontâneo que é normatizado pelo sistema linguístico dominante não quer dizer colocar em círculos fragmentos de liberdade que se sucedem segundo um fluxo incontaminado pelo poder, mas significa desvincular escórias de precedentes gramáticas

“normativas”, liberar resíduos de estilo e de expressão marcados em profundo por ideologias passadas neles sedimentadas, e das quais eles eram, no âmbito de uma linguagem passada, “conscientemente direcionados”.

Uma gramática normativa, explica Gramsci, não é uma negação absoluta das gramáticas espontâneas, mas uma negação dialética; é uma síntese entre as diversas gramáticas espontâneas, que nela continuam, mesmo que em formas renovadas, a conviver, constituindo uma reconfiguração sobre a base de novos interesses – interesses também em sentido econômico – dos falantes:

A gramática normativa, que só por abstração pode ser considerada como separada da linguagem viva, tende a fazer apreender todo o organismo, de determinada língua, e a criar um comportamento espiritual que torne capazes de orientar-se sempre no ambiente linguístico. (GRAMSCI, 2008, p. 2349)

Gramsci observa que os sentimentos “espontâneos” das massas se formam “através da experiência cotidiana iluminada pelo ‘senso comum’” (2008, p. 330-331). A linguagem é parte ativa de tal experiência cotidiana e a ideologia – estratificando-se nos seus graus, quantitativamente e não qualitativamente, de superioridade (filosofia), de extensão (“senso comum”) e de inferioridade (“folclore”), assim como na expressão concreta de visões do mundo, diferentes e plurais, que convivem, se confundem e se afrontam no interior do mesmo organismo social para o predomínio hegemônico – a informa de maneira capilar e sistemática. Ainda Gramsci: “todos são filósofos, seja ao modo deles, inconscientemente, também porque já na mínima manifestação de qualquer atividade intelectual, a ‘linguagem’, é contida uma determinada concepção do mundo” (2008, p. 1375). E,

se é verdade que cada linguagem contém os elementos de uma concepção do mundo e de uma cultura, será também verdade que da linguagem de cada um se possa julgar a maior ou menor complexidade da sua concepção do mundo. Quem fala só o dialeto ou compreende a língua nacional em diversos graus, participa necessariamente de uma intuição do mundo mais ou menos restrita e provinciana, fossilizada, anacrônica em confronto com as grandes correntes de pensamento que dominam a história mundial. (GRAMSCI, 2008, p. 1377)

A desagregação estrutural praticada por Bene e pregada por Deleuze pode ser lida como uma desagregação, mas com a condição de que seja considerado somente o nível linguístico; não pode ser uma desagregação, de fato, se considerada em uma ótica mais extensa, em relação, por exemplo, com a economia e com a política. A desagregação estética, na específica perspectiva Deleuze-Bene, nada tem de desvinculada e decomposta, mas vai integrar-se com aquela econômica e política em ascensão. O que faz pensar as críticas feitas por Gramsci a Gentile, quando este último manifestava uma nítida rejeição teórica, idealisticamente fundada, da gramática, e Gramsci recordava que, “se a gramática é excluída da escola e não é ‘escrita’, não por isso pode ser excluída da ‘vida’ real [...] se exclui só a intervenção organizada [unitariamente] no aprendizado da língua” (2008, p. 2349), mas “o senso comum é um agregado incomposto de concepções filosóficas, e aí se pode encontrar tudo aquilo que se deseja” (GRAMSCI, 2008, p. 1045-1046). Ele lembrava, outrossim, que a linguagem, concebida como um suposto fluxo em liberdade se destacada dos laços gramaticais, se enquadrava em “uma forma de ‘liberalismo’ das mais extravagantes e esquisitas” (2008, p. 2348).

A despeito das declarações de Bene e de Deleuze, os concertos beninianos, se se examinam com atenção e cuidado histórico, não representam uma novidade absoluta. Aliás, de fenômeno de primeira linha – a vanguarda europeia dos anos sessenta e setenta de que Bene participa – o teatro beniniano registra no fim dos anos setenta um recuo quanto a posições de retaguarda, decididamente reacionárias na essência. Se nas encenações pré-*Manfred* prevalecia a *Erlebnis* expressionista, que perseguia criticamente a sociedade de massa e que se entrincheirava positivamente na guerra de posição antiburguesa, agora o que predomina é a litania simbolista.

O fluxo de moléculas estilísticas desagregadas não constitui – mesmo que caótico, pulverizado, descentrado, “fora de coro” quanto se quiser – um material neutro, mas se configura como um agregado de fragmentos que reenvia a uma nítida matriz ideológica, bem definida, neste caso à dimensão do idealismo e do simbolismo. É verdade que no meio de um material semelhante aparecem também numerosos traços da inspiração expressionista anterior. Só que, em vez de colocar em crise criticamente um semelhante esteticismo de sabores decadentes e mallarmeano, eles terminam por reforçá-lo.

A partir do momento em que a condição de tais traços formais não é neutra, e que a visão do mundo em cujo âmbito foram produzidos, deixou sobre esses as próprias marcas, disso Bene se aproveita e, na economia da produção beniana que inicia no *Manfred*, é na verdade o simbolismo que vai constituir-se como linguagem dominante, aquilo que submete todos os outros sinais linguísticos, dando ao texto do espetáculo o tom geral, dentro do qual manchas expressivas tão desomogêneas conseguem encontrar comodamente a sua colocação. Um simbolismo pós-moderno, um simbolismo do desempenho, do refluxo. A desorganização expressionista no interior dessa ordem – o sistema da satisfação idealístico-parnasiana – é assim todo de fachada, rufianesco, gregário. O resultado que isso produz é somente um: o de ampliar a ressonância da língua do abandono estático, da flauta verlainiana, articulando-a sobre muitas cordas; de dar vida a antíteses funcionais para a tese, isto é, de produzir um leque de contrafortes dispostos como suporte do estilo hegemônico, que é abertamente simbolista.

Sobre o tom da *la musique avant toute chose* é afinada a linguagem da qual são impregnadas as moléculas estilísticas que Bene retoma da tradição do esteticismo decadente do fim do século dezenove e daquela, então minoritária, do próprio estilo grotesco. Moléculas que libera do “uso maior” que delas ele fazia na própria poética anterior, para usá-las na ótica do “uso menor” deleuziano. E eis a multiplicação desses fragmentos de estilo livres e “espontâneos”, até a transformação nas notas que exercitam supremacia sobre a forma no seu complexo: elementos propulsores, dirigidos a imprimir à produção beniana o movimento da fuga para cima, a direção de abstração da política e da sociedade. O poeta se fecha na própria torre de marfim longe da vulgaridade, e se ilude que a vulgaridade tenha desaparecido. Mas não percebe, ao contrário, que só ele desapareceu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGIAS, C. Amo troppo scrivere per il teatro. *Sipario*, Milão, n. 247, p. 6, nov. 1966.
- BENE, C. La voce di Narciso. In: _____. *Opere*. Milão: Bompiani, 1995. p. 991-1042.
- BOGUE, R. *Deleuze on cinema*. Londres: Routledge, 2003. 231 p.

- CHIESA, L. A Theatre of Subtractive Extinction: Bene Without Deleuze. In: CULL, L. (Org.). *Deleuze and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 71-90.
- DE FEO, S. *In cerca di teatro*. Milão: Longanesi, 1972. v. II. 935 p.
- DELEUZE, G. *Un manifesto di meno*. In: BENE, C. (Org.) *Opere*. Milão: Bompiani, 1995. p. 1431-1473.
- FIORIN, J. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 2007. 87 p.
- FLAIANO, E. *Lo spettatore addormentato*. Milão: Bompiani, 1996. 348 p.
- FORTIER, M. *Theory/Theatre*. An introduction. Londres: Routledge, 2002. 266 p.
- GIACCHÉ, P. *Carmelo Bene*. Antropologia di una macchina attoriale. Milão: Bompiani, 1997. 224 p.
- GRAMSCI, A. *Quaderni del carcere*. Turim: Einaudi, 2008. 3370 p.
- PETRINI, A. *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*. Pisa: Ets, 2004. 196 p.
- PASOLINI, P. P. Manifesto per un nuovo teatro. In: _____. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milão: Mondadori, 1999. v. II. p. 2481-2500.
- PUPPA, P. *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*. Roma-Bari: Laterza, 1990. 341 p.
- TURCHI, G. Carmelo Bene mattatore fra Byron e Schumann. *Corriere della Sera*, Milão, p. 19, 8 mai. 1979.