

## **A Blasfêmia, o Sagrado e a Política: algumas reflexões sobre *Golgota Picnic***

Gabriele Sofia

Université Grenoble Alpes – Grenoble, França

**RESUMO** – **A Blasfêmia, o Sagrado e a Política: algumas reflexões sobre *Golgota Picnic*** – *Golgota Picnic* é um espetáculo dirigido pelo dramaturgo e diretor teatral Rodrigo Garcia, apresentado pela primeira vez em janeiro de 2011 em Madri. Devido ao uso recorrente da figura de Jesus Cristo, esse espetáculo provocou uma reação violenta de algumas associações católicas, que o consideraram como blasfêmia. A partir de uma análise do espetáculo, o estudo busca identificar como, no teatro, a presença de elementos obscenos e potencialmente blasfematórios pode revelar algumas tensões que servem de base, ainda hoje, à relação entre a produção artística e as instâncias de controle.

Palavras-chave: **Rodrigo Garcia. Golgota Picnic. Blasfêmia. Corpo. Dramaturgia.**

**ABSTRACT** – **Blasphemous, Sacred and Politic: some reflections on *Golgota Picnic*** – *Golgota Picnic* is a performance by Rodrigo Garcia staged for the first time in Madrid in January 2011. Due to the frequent use of the image of Christ, the performance has been attacked by some Catholic associations, which have considered it blasphemous. Starting from the analysis of the performance, this essay wants to identify how certain obscene – and potentially blasphemous – features of a performance could reveal some tensions between artistic production and control institutions.

Keywords: **Rodrigo Garcia. Golgota Picnic. Blasphemy. Body. Dramaturgy.**

**RÉSUMÉ** – **Blasphème, Sacré et Politique: quelques réflexions sur *Golgota Picnic*** – *Golgota Picnic* est un spectacle mis en scène par le dramaturge et metteur en scène Rodrigo Garcia, la première fois en janvier 2011 à Madrid. En raison de l'utilisation récurrente de la figure de Jésus-Christ, ce spectacle a provoqué la réaction violente de certaines associations catholiques qui l'ont considéré comme un blasphème. À partir d'une analyse du spectacle, cette étude cherche à identifier comment la déclinaison théâtrale de certains éléments obscènes et potentiellement blasphématoires peut révéler certaines tensions sur lesquelles se fonde encore aujourd'hui la relation entre production artistique et instances de contrôle.

Mots-clés: **Rodrigo Garcia. Golgota Picnic. Blasphème. Corps. Dramaturgie.**

## Introdução

*Golgota Picnic* é um espetáculo do diretor hispano-argentino Rodrigo Garcia, que estreou em Madri em 7 de janeiro de 2011 e foi apresentado pela primeira vez na França no teatro *Garonne* de Toulouse e, depois, em Paris, no teatro do *Rond-Point*, durante o *Festival d'Automne* de 2011.

Mesmo que esse espetáculo ainda faça parte do repertório do diretor, a peça ganhou fama, infelizmente, em razão dos protestos que provocou por parte de algumas associações católicas extremistas e em razão das tentativas de censura ou de boicote que ela sofreu. De acordo com seus acusadores, o espetáculo de Garcia deve ser considerado blasfematório e desrespeitoso contra a figura de Jesus Cristo<sup>1</sup>. No entanto, a complexa estética desenvolvida pelo diretor inscreve-se em uma dinâmica de provocação e de dessacralização cujos alvos não são especificamente as questões religiosas, mas, de forma implícita, uma série de potências econômicas que invadem nosso cotidiano: Google, Apple, McDonald's, etc.

Assim, ele dá forma a um quiasma simbólico no qual a utilização da iconografia sagrada fora de seu contexto torna-se, na verdade, um retrato cru e sem piedade da sociedade de consumo<sup>2</sup>. Nessa perspectiva, a própria definição de *blasfêmia* tem seu campo de ação dilatado<sup>3</sup>.

*Golgota Picnic* configurou-se, desde suas primeiras apresentações, como uma questão política e social<sup>4</sup>. Um grande número de artigos comentou e criticou o *caso Golgota* e, em razão disso, no campo dos estudos teatrais, criou-se uma falsa impressão de que uma abordagem mais precisamente teatrológica seria desnecessária. Porém, os seis anos que agora nos separam de sua primeira apresentação proporcionam um olhar diferente e permitem analisar a obra com certa distância histórica. Assim, a hipótese inicial deste artigo é a seguinte: independentemente das intenções do diretor, *Golgota Picnic* é um espetáculo profundamente político. Sua originalidade encontra-se na capacidade de deslocar o discurso para um plano que, sob uma aparência religiosa, possibilita refletir sobre a potência das imagens e sua ambivalência na sociedade contemporânea. Em função disso, o objetivo do artigo não é fazer uma análise exaustiva do espetáculo de Garcia, mas compreender por que certos elementos dramáticos – considerados habitualmente como obscenos, blasfematórios ou apenas vulgares – produziram uma verdadeira explosão de significados políticos e sociais.

## Entre Corpo Obsceno e Corpo Sagrado: o corpo blasfemo

Do ponto de vista estético, *Golgota Picnic* insere-se na trajetória das produções anteriores do diretor hispano-argentino. Trajetória, esta, caracterizada por uma clara recusa de certos elementos: não há história, não há personagens bem definidos, não há diálogo entre os atores. Além disso, estes últimos interpretam um texto sem relação explícita com as ações ou com as imagens produzidas no palco<sup>5</sup>. Os textos, escritos pelo próprio Garcia mas ditos em primeira pessoa pelos atores, configuram-se como uma série de monólogos de durações diferentes.

Em *Golgota Picnic*, a situação inicial é a de um piquenique surreal e grotesco. Com exceção do título da peça, o espectador não dispõe de nenhum outro elemento para identificar esse lugar como sendo o Gólgota (a colina do Calvário). Aliás, o espaço cênico apresenta-se como um campo de pães de hambúrguer. Recebido por um estranho odor de pão quando entra na sala, o público encontra-se diante de uma composição de objetos facilmente identificáveis: cadeiras de piquenique, caixas térmicas de poliestireno, recipientes para a comida e uma pequena câmera de vídeo amadora, sobre um tripé. Quatro atores entram em cena, um após o outro, sem nenhum figurino específico, os homens vestidos com calças jeans e camisetas, e a atriz com uma saia<sup>6</sup>.

O espetáculo começa. A atriz liga a câmera de vídeo, que projeta seu rosto em uma tela gigante que configura o fundo do palco. O primeiro monólogo começa: “Em verdade vos digo, aquele que não possui senso de humor não compreende nada da vida” (Garcia, 2011, p. 76)<sup>7</sup>.

Essa caricatura do incipit recorrente dos evangelhos (*Em verdade vos digo*) proporciona uma primeira ferramenta de leitura aos espectadores: simples, clara, direta, mas, justamente por isso, falsa. Desde o início, Garcia indica um caminho que ele não seguirá, buscando voluntariamente a ambivalência e a confusão. De fato, com exceção desta frase inicial, os primeiros monólogos não contêm nenhuma referência a Cristo, aos textos sagrados ou à religião. O texto alterna descrições breves da violência humana e narrativas de pequenos paradoxos cotidianos levados ao excesso. Como destacou Bruno Tackels: “Nas descrições mentais de Rodrigo Garcia, trata-se sempre de levar as lógicas às suas extremidades extremas” (Tackels, 2007, p. 43)<sup>8</sup>.

As ações dos atores seguem a mesma lógica. Elas podem fazer referência à iconografia sagrada, mas em uma evolução contínua de figuras, uma acumulação disforme de acontecimentos. Assim, por exemplo, uma postura que lembra a do Cristo na cruz torna-se uma dança em grupo. Os atores despem-se, dançam, tocam instrumentos, rolam na massa lamacenta de pão e tinta que, progressivamente, toma conta do palco. A nudez é exibida, os corpos fundem-se, mas evitam, de maneira meticulosa, qualquer tipo de sensualidade. Os atores servem-se deles mesmos como material orgânico, transformam os usos convencionais de seus corpos, tornando-os, dessa forma, obscenos.

Não é a nudez em si que torna esses corpos insuportáveis, mas, precisamente, o fato de que o ator nu não faça referência a nenhuma situação na qual a nudez é *aceita* de forma habitual. Seu corpo arrisca-se no território da banalidade obscena e, sobretudo, gratuita, ou seja, inaceitável.

No entanto, é, ao atingir o nível do *vandalismo obsceno*, no qual a descrição verbal da *putrefação contemporânea* serve de contraponto a um ser humano apresentado em seu embrutecimento, que a relação entre o texto e as ações torna-se perceptível:

Rodrigo Garcia conhece melhor do que ninguém ‘o vírus do poder’, esta coisa que anula qualquer liberdade e que gera no mundo uma epidemia de feiura e de mediocridade. Seu teatro satírico é, em grande parte, uma ontologia do sórdido. Sua escrita compulsiva nos oferece um diário da putrefação contemporânea que, com uma energia insana, termina apresentando-se como um vandalismo obsceno (Castro Flórez, 2014, p. 117)<sup>9</sup>.

O ator de Garcia não *representa*, ele apresenta-se, desvenda-se em sua própria obscenidade. A recusa de qualquer exigência representativa está na base da poética de Garcia. Mas, em *Golgota Picnic*, essa tomada de posição coexiste com um universo estético de imagens altamente representativas e de alusões à iconografia sagrada. Assim, o dispositivo simbólico do espetáculo surge da fricção entre um corpo (o do *performer*) que não *quer* representar e um universo de imagens que buscam representar o irrepresentável, ou seja, o divino.

Uma espécie de triângulo se forma, então, no qual, entre as duas pontas que são o corpo obsceno (o do *performer*) e o corpo sagrado (o da iconografia cristã), insere-se uma terceira extremidade: o corpo do espectador. Este último dá forma a todo o sistema. De acordo com sua sensibilidade, o

triângulo pode, ou não, assumir uma conotação blasfematória, sacrílega ou iconoclasta. Estabelecer esse conteúdo de forma independente do espectador não faz sentido<sup>10</sup>. Por essa razão, é fundamental especificar o estatuto particular do espectador no trabalho de Garcia.

### O Espectador no Piquenique

A relação espacial entre palco e plateia é bastante simples, pois se trata, de fato, de uma disposição frontal *clássica*. No entanto, a presença da câmera de vídeo no centro do piquenique cria efeitos de dilatação da presença dos atores. Como vimos, o dispositivo é bastante simples: a câmera de vídeo sobre o tripé é manipulada pelos próprios atores; as imagens filmadas pela câmera são projetadas na tela gigante que constitui o fundo do palco. Durante a primeira parte, o jogo dos atores dirige-se, algumas vezes, ao público e, outras vezes, para a câmera<sup>11</sup>. Um detalhe que não pode ser negligenciado é que a câmera encontra-se na mesma altura dos rostos dos atores sentados no piquenique, de modo que, mesmo quando eles não se dirigem diretamente à câmera (que continua transmitindo ao vivo as imagens filmadas), o que o espectador vê na tela reproduz o ponto de vista de um quinto convidado hipotético do piquenique, sentado com os outros. Dessa forma, o espectador encontra-se em uma espécie de ponto de vista duplo: por um lado, *externo*, o de testemunha, por outro, *interno*, o de participante. Esse ponto de vista duplo torna-se uma prensa na qual o espectador é forçado, inclusive pela violência perceptiva, a uma mobilização completa, que envolve diretamente seus sentidos e seu corpo. Assim, o vandalismo obsceno de Garcia desencadeia reações instintivas, como nojo ou repulsa, que impedem o espectador de desenvolver uma percepção exclusivamente distanciada ou conceitual da obra<sup>12</sup>. O espectador fica desconfortável, perturbado, mas, por isso mesmo, atraído e envolvido. A *provocação* torna-se, de certa forma, um pedido de cumplicidade lançado ao espectador:

E se, no fundo, a provocação fosse [...] a maneira mais autêntica de entrar em contato com o espectador, reconhecendo-o como um verdadeiro parceiro, como coprodutor do espetáculo que está sendo representado? (Macasdar, 2014, p. 142)<sup>13</sup>.

## A Dramaturgia das Direções Opostas e a *Blasfêmia Sagrada*

O que foi descrito até o momento diz respeito à primeira parte do espetáculo. Do tempo total de cerca de duas horas, esta parte dura uma hora e quinze minutos. Durante a primeira parte, e acompanhando o cruzamento de monólogos e ações progressivamente mais extremas por parte dos atores, podemos assistir a aparições esporádicas de um personagem enigmático, um ator vestido como um garçom do McDonald's. Esse personagem não fala, aparece em cena raramente e interage com os outros atores apenas para servir Coca-Cola ou hambúrgueres. Quarenta e cinco minutos antes do fim do espetáculo ocorre a transição entre a primeira e a segunda parte. No espaço cênico, que se tornou um amontoado de lixo, uma massa de pão e de tinta, é colocado um piano de cauda lustrado perfeitamente. O ator vestido de garçom começa a tirar suas roupas, olhando para a plateia, sem esconder sua timidez natural. Um após o outro, seus trajes são desvestidos até que se encontre completamente nu, com ar envergonhado, diante do público. Em seguida, senta-se na banqueta do piano e começa a tocar magistralmente *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (*As Sete últimas palavras de Cristo na cruz*), composta por Joseph Haydn em 1786 para a celebração da Sexta-feira Santa na capela de Santa Cueva de Cádiz. O ator é o pianista Marino Formenti, que, após abandonar suas roupas de garçom, interpreta uma homenagem ao divino. Homenagem, esta, escrita há mais de duzentos anos por um compositor imbuído, segundo seus biógrafos, de uma ardente e sincera fé católica. Os outros atores, sentados no chão, escutam em silêncio.

Assim, o espetáculo é claramente dividido em dois. Um diálogo, tão intenso quanto enigmático, instaura-se entre as duas partes, e é precisamente aí que se esconde o potencial explosivo da obra<sup>14</sup>.

Mais uma vez, Garcia estabelece esse jogo de deslocamento do sentido que vimos já nas primeiras frases do espetáculo: apresentar uma situação simbolicamente clara para, em seguida, desviar sua interpretação, para revelar seu oposto. Uma *dramaturgia das direções opostas*<sup>15</sup>, que atribui justamente àquele que encarna o nível mais baixo da hierarquia de uma superpotência capitalista (o garçom do McDonald's) o dever de louvar o divino.

No libreto do espetáculo, Garcia afirma: “A música é a única coisa que se aproxima da divindade nesta obra” (Garcia, 2014, p. 1)<sup>16</sup>. Uma frase pe-

remptória, que diz respeito não tanto à própria música, mas ao percurso através do qual o espectador chegou a ela. É possível compreender, desse modo, como, sobretudo durante a execução dessa obra musical, definida por Formenti como “uma composição de silêncios” (Formenti, 2011, p. 13)<sup>17</sup>, o espectador pode olhar para trás e observar os abismos abertos nele mesmo pelo dispositivo obsceno da primeira parte do espetáculo.

Em uma *dramaturgia das direções opostas*, o divino não poderia surgir de nenhum outro lugar além do fundo do obsceno:

As blasfêmias – quando não são apenas palavrões, que merecem tão somente serem proibidos da mesma forma que se pede para não cuspir no chão – são como relâmpagos e trovões. Elas permitem ver o sagrado que se encontra no fundo do vulgar. É a razão pela qual elas reativam o sagrado e não o vulgarizam (Taviani, 2010, p. 87)<sup>18</sup>.

Com essas palavras, o historiador Ferdinando Taviani explica como Luigi Pirandello – um homem extremamente católico, que nunca teria dito um palavrão em toda sua vida – pôde conceber um espetáculo como *La Sagra del Signore della nave (A Oferenda ao senhor do navio)*, no qual porcos são mortos diante de um Cristo coberto de sangue no fundo do palco. Podemos considerar que o espetáculo de Garcia está inserido em uma tradição cênica específica, para a qual o teatro – lugar onde, por excelência, a representação revela seu oposto, ou seja, a vida – torna-se o espaço ideal da *blasfêmia sagrada*, ou seja, uma blasfêmia que busca reativar o sagrado, colocar à prova (e, conseqüentemente, demonstrar) a solidez de uma crença<sup>19</sup>.

Atenção, não se trata aqui de afirmar que esse é o propósito principal de Garcia, mas trata-se, antes, de destacar que é justamente o dispositivo obsceno que abriu ao máximo o leque interpretativo do espetáculo.

### **A Traição das Imagens**

O espetáculo de Garcia constitui, assim, um sistema bastante complexo, no qual a leitura da primeira parte seria completamente distorcida sem a experiência da segunda<sup>20</sup>.

Dessa forma, torna-se evidente que o campo de batalha da primeira parte não é tanto a religião, mas a questão da própria representação, o limbo conceitual que se encontra entre a representação e a entidade.

Garcia utiliza a imagem de Cristo como tela sobre a qual ele projeta as misérias da sociedade, e não como alvo de suas críticas. É como se, a cada alusão a Cristo, o diretor nos lembrasse, continuamente: *Isto não é um Cristo*. O espetáculo inteiro configura-se como uma reflexão incisiva sobre a *traição das imagens*<sup>21</sup>. Tomemos, por exemplo, o início do monólogo central, que, não por acaso, foi o parágrafo mais criticado da obra:

Para começar, o Cristo na cruz toma nota do que se tornará sua imagem no futuro: como ele é Deus, ele tem este poder, esta é a sua praia (Garcia, 2011, p. 17)<sup>22</sup>.

A questão da infidelidade da imagem constitui o mecanismo narrativo da peça: sob a aparente descrição da vida cotidiana de Cristo, descreve-se, na verdade, a sucessão de pequenas torturas sofridas pelo indivíduo mergulhado em nossa contemporaneidade<sup>23</sup>. A imagem, o nome, o símbolo de Cristo tornam-se um pretexto para desenvolver a dramaturgia das aparências reveladas, para celebrar a impossibilidade de alcançar a verdade, sobretudo através da imagem. Os atores, continuamente nus, vestidos e despidos novamente, tornam-se os vetores da mentira das aparências, da impossibilidade da verdade:

Quero dizer com isso que a denúncia também é uma mentira. O véu foi retirado, ao que parece, para que tenhamos acesso à verdade oculta, mas não: o véu foi retirado para que encontremos outro véu, uma mentira sob outra mentira sob outra mentira (Garcia, 2011, p. 25)<sup>24</sup>.

Essa frase, visivelmente schopenhaueriana, torna-se o manifesto do espetáculo inteiro, no qual des-velar e re-velar o divino ocorrem em um mesmo movimento.

### **Imagens, Obscenidade e Poder**

Exatamente por se agitar no interstício entre entidade e representação, a obscenidade torna-se um revelador potente da relação atual entre imagens e poder, não mais religioso, mas econômico e comercial.

No espetáculo de Garcia, o poder é um vírus que contamina o cotidiano, penetra nos microcosmos do indivíduo e corrompe seus desejos (Tackels, 2007, p. 44-45). Os ídolos contra os quais o diretor revolta-se não são ídolos religiosos, mas ídolos comerciais, que não apenas tomaram o lu-



gar dos primeiros no imaginário de boa parte da população, mas que, frequentemente, reproduzem suas formas e sistemas proselitistas<sup>25</sup>.

Graças a esse deslocamento de alvo, bastante perspicaz, o espetáculo de Garcia e as reações enfurecidas que ele provocou revelaram uma engrenagem entre poder econômico e produção de imagens que está produzindo uma mudança antropológica no que diz respeito à percepção das representações visuais. Nesse sentido, é preciso, aqui, fazer um pequeno parêntese.

A multiplicação dos *smartphones* e dos *tablets*, que, atualmente, se tornaram objetos de uso comum, permite um acesso extremamente rápido a uma imensa quantidade de imagens. Ao mesmo tempo, a estratégia dos programadores das redes sociais é oferecer imagens que possam ser visualizadas e abandonadas rapidamente, ao invés de observadas com atenção. Essa lógica é puramente comercial, pois, quanto mais imagens *folhearmos*, mais fácil fica inserir publicidades entre as visualizações.

Os efeitos colaterais da difusão incontrolável dessas tecnologias concernem à dificuldade cada vez maior de *parar* em uma imagem. As imagens produzidas para serem visualizadas na internet abrem mão de buscar certa profundidade (estética, mas também conceitual), pois elas devem necessariamente possibilitar uma significação imediata, de compreensão rápida, sem muitos detalhes e que se adapta a uma exigência específica: caber na palma da mão.

As repercussões sociais desse mecanismo são primordiais. A propagação instantânea de informações rápidas e pouco aprofundadas oferece a um grande número de indivíduos a ilusão de ter uma ideia de um fenômeno muito complexo em um tempo muito curto. Por isso, uma foto ou uma frase são suficientes para formar uma opinião precisa sobre um acontecimento. Nesse contexto, uma imagem obscena (blasfematória, iconoclasta, etc.) torna-se a isca ideal para um julgamento rápido – e, conseqüentemente, superficial – sobre uma obra que, como buscamos mostrar, oferece diferentes níveis de profundidade e de análise<sup>26</sup>.

Tal situação fez com que *Golgota Picnic* se tornasse um poderoso detonador de certas tensões sociais, mais ou menos latentes até então. A maioria das pessoas que atacaram ou defenderam o espetáculo não o haviam visto; suas opiniões baseavam-se em informações fragmentárias, vindas da internet<sup>27</sup>.

Na situação francesa, na qual as instituições defenderam o espetáculo, a peça foi utilizada pelo extremismo católico como forma de ganhar visibilidade. Na Polônia, onde o espetáculo estava programado no festival MALTA, de Poznań, as autoridades não ofereceram nenhuma proteção ao festival, deixando os organizadores à mercê dos integristas católicos e obrigando-os, na prática, a anular a apresentação. Evidentemente, na análise dessa decisão, é preciso levar em consideração a profunda diferença entre os contextos polonês e francês no que diz respeito à laicidade das instituições. No entanto, houve uma grande mobilização social em defesa do espetáculo<sup>28</sup>.

Mesmo que as instituições desses países tenham adotado posturas diferentes, nos dois casos, *Golgota Picnic* mostrou sua capacidade de revelar certas fricções latentes entre sociedade e poder.

No entanto, é necessário fazer jus às diferenças de proporção entre as mobilizações entre os dois países. De fato, o impacto da peça sobre as mobilizações polonesas surpreendeu por sua intensidade e amplitude.

Como Jacek Zakowski afirmou durante um debate na Praça da Liberdade 'Nesta primavera, Golgota Picnic colaborou com o novo despertar da experiência democrática polonesa, há muito tempo adormecida'. A conclusão simbólica do caso Golgota Picnic foi a publicação do texto do espetáculo na edição do fim de semana da 'Gazeta Wyborcza' (de 28 de junho) que é o jornal mais influente do país, com uma tiragem de cerca de 300.000 exemplares. Nunca antes, na história da Polônia independente, um jornal havia publicado uma peça de teatro, e nenhum espetáculo jamais exerceu tanta influência (Płoski; Semenowicz, 2015, p. 12)<sup>29</sup>.

Após a anulação, uma onda de iniciativas em defesa do espetáculo atravessou a população polonesa, fazendo dele uma verdadeira questão política. Vários ativistas foram às ruas para ler fragmentos do texto, projeções de vídeo e encontros com os atores foram organizados. O espetáculo rompeu-se em uma profusão de iniciativas que se plantaram como espinhos em todo o território nacional. A apresentação foi anulada, mas o espetáculo foi decomposto, fragmentado, e transformou-se. *Golgota Picnic* tornou-se outra coisa. A peça sobre a relação entre realidade e imagem, também se tornou imagem, por sua vez. Imagem de uma luta contra a censura, bandeira de um *novo despertar democrático*.

As autoridades e os poderes religiosos poloneses que impediram a apresentação, apenas retiraram um novo véu, revelaram uma nova mentira. A

que consiste em conceber o teatro como arte da representação, esquecendo que se trata, antes de qualquer coisa, da arte das relações. A primeira pode ser anulada, a segunda, não.

Assim, com a queda de um enésimo véu, *Golgota Picnic* revelou-se em sua nova metamorfose, e a *traição das imagens* sobreviveu, traíndo até a si mesma.

## Notas

- <sup>1</sup> Jean-Pierre Cavaillé fez uma análise etnolinguística bastante interessante do discurso e da composição desses grupos (Cavaillé, 2013).
- <sup>2</sup> Ver também Baudrillard (1970).
- <sup>3</sup> Ao longo dos séculos passados, a particularidade da blasfêmia consistia precisamente em sua capacidade de revelar a dialética entre a sociedade e as instâncias de controle, sejam religiosas ou institucionais: “O estudo da ‘palavra ímpia’ revela rapidamente sua questão essencial: a das relações entre as sociedades e os poderes” (Cabantous, 1998, p. 11). Nota do tradutor: na versão em francês “L’étude de la ‘parole impie’ dévoile très vite l’enjeu essentiel: celui des relations entre les sociétés et les pouvoirs”.
- <sup>4</sup> Ver também Salino (2011); Heliot (2011).
- <sup>5</sup> A questão do jogo dos atores de Rodrigo Garcia é bastante complexa. Laurent Berger (2016) falou sobre esse assunto recentemente, em uma entrevista muito interessante: Lorient, Cunill, Navarro, Lloansi, Escamilla, Romero, Berger.
- <sup>6</sup> Os atores são Gonzalo Cunill, Núria Lloansi, Juan Lorient, Juan Navarro, aos quais se juntam, em um segundo momento do espetáculo Jean-Benoît Ugeux e o pianista Marino Formenti.
- <sup>7</sup> Nota do tradutor (N. T.): na versão em francês “En vérité, je vous le dis, qui n’a pas le sens de l’humour n’entend rien à la vie”.
- <sup>8</sup> N. T.: na versão em francês “Dans les descriptions mentales de Rodrigo Garcia, il s’agit toujours de pousser les logiques dans leurs extrêmes extrémités”.
- <sup>9</sup> N. T.: na versão em francês, traduzida pelo autor do artigo “Rodrigo Garcia connaît mieux que quiconque ‘le virus du pouvoir’, cette chose qui annule toute liberté et engendre dans le monde une épidémie de laideur et de médiocrité. Son théâtre satirique est, dans une bonne mesure, une ontologie du sordide. Son écriture compulsive nous offre un carnet de bord de la putréfaction

contemporaine qui, avec une énergie démentielle, finit par se présenter comme un vandalisme obscène”; e no original “Rodrigo Garcia conoce de sobra ‘el virus del poder’, eso que anula todas las libertades y genera en el mundo una plaga de fealdad y cutrez. Su teatro satírico es, en buena medida, una ontología de lo sórdido. Su escritura compulsiva nos ofrece un cuaderno de bitácora de la putrefacción contemporánea que, con una energía demencial termina por presentarse como obsceno vandalismo”.

- <sup>10</sup> Sobre esse tema, a intervenção da historiadora Jeanne Favret-Saada é interessante. De acordo com ela, o conceito de blasfêmia pode, de fato, ser estudado quase exclusivamente em sua dimensão sistêmica, ou seja, em relação à sociedade, e aos códigos que a definem como tal: “Um enunciado não é qualificado de blasfêmia em função de um conteúdo particular, mas através de uma operação de julgamento [...]. Não há blasfêmia sem julgamento” (Favret-Saada, 1992, p. 257). Nota do tradutor: na versão em francês “Un énoncé n’est pas qualifié de blasphème en raison d’un contenu qui lui serait particulier mais par une opération de jugement [...] Il n’est pas de blasphème en l’absence de juridiction”.
- <sup>11</sup> Às vezes, esse dispositivo provoca uma situação única para o espectador, na medida em que ele vê o ator em carne e osso dirigir-se à câmera, enquanto sua imagem, ampliada no fundo da cena, parece dirigir-se diretamente a ele. Paradoxalmente, neste momento é a imagem do ator, e não o próprio ator, que se dirige ao espectador.
- <sup>12</sup> Essa tentativa é expressa no próprio texto do espetáculo: “Ela já passou, a época em que se jogava a própria vida em nome de causas perdidas, a época em que se arriscava a própria pele. Agora, tudo é feito com distanciamento, à distância, com frieza e, ao que parece, inteligência. Não! Pouco importa que se trate de um prefeito ou de um artista conceitual: você faz movimentos, mímicas, e sua plateia esboça imediatamente este sorrisinho idiota que subentende ‘ah, entendi, captei, entendi a referência, você está fazendo alusão a Godard, não é?’. Uma comunidade especializada em referências. Em suma, toda sua vida é feita apenas de referências” (Garcia, 2011, p. 29). Nota do tradutor: na versão em francês “Elle est révolue, l’époque où on jouait sa vie pour des causes perdues, où on risquait sa peau. À présent, tout se fait avec de la distance, à distance, avec froideur et, paraît-il, intelligence. Tu parles. Peu importe qu’il s’agisse d’un maire ou d’un artiste conceptuel: vous faites des mouvements, des mimiques et votre auditoire esquisse illico ce petit sourire à la con qui sous-entend ‘je t’ai compris, j’ai pigé, j’ai saisi le clin d’œil, tu fais allusion à Godard,

j'imaginer'. Une communauté spécialisée dans les clins d'œil. En somme, toute votre vie n'est que clins d'œil”.

- <sup>13</sup> N. T.: na versão em francês, traduzida pelo autor do artigo, “Et si la provocation était, dans le fond [...] la manière la plus authentique d'entrer en contact avec le spectateur, en le reconnaissant comme un véritable partenaire, comme coproducteur du spectacle en train d'être représenté?”; e no original “¿Y si la provocación fuera, en el fondo [...] la manera más auténtica de entrar en contacto con el espectador, reconociéndolo como un verdadero socio, como coproductor del espectáculo que se está representando?”.
- <sup>14</sup> Laurent Berger escreve sobre esse tema, estabelecendo um paralelo com outro díptico de Garcia, *Muerte y reencarnación en cowboy*: “Como em *Golgota Picnic* [...], a força da composição reside na maneira como os sedimentos de memória recebem e interpretam à distância o segundo movimento do espetáculo, e na convicção de que esta interpretação pertence pessoalmente a cada um” (Berger, 2014, p. 158). Nota do tradutor: na versão em francês, traduzida pelo autor do artigo, “Comme dans *Golgota Picnic* [...], la force de la composition réside dans la manière dont les sédiments de la mémoire reçoivent et interprètent à la distance le second mouvement du spectacle, et dans la conviction que cette interprétation appartient a chacun personnellement”; e no original “Como en *Gólgota Picnic* [...], la fuerza de la composición reside en la manera en la que los sedimentos de la memoria recibe e interpretan en la distancia el segundo movimiento del espectáculo y en la convicción de que esa interpretación nos pertenece individualmente”.
- <sup>15</sup> N. T.: na versão em francês “dramaturgie des directions opposées”.
- <sup>16</sup> N. T.: na versão em francês “La musique est la seule chose qui se rapproche de la divinité dans cette œuvre”.
- <sup>17</sup> N. T.: na versão em francês “une composition de silences”.
- <sup>18</sup> N. T.: na versão em francês, traduzida pelo autor do artigo, “Les blasphèmes – lorsqu'ils ne sont pas de petits jurons, qui ne méritent rien d'autre que d'être interdits sur le même panneau où l'on invite à cracher dans le crachoir – sont éclairs et coups de tonnerre. Ils permettent de voir le sacré qui se niche au fond du vulgaire. C'est pourquoi ils le réactivent – le sacré – et ne le vulgarisent pas”; e no original “Le bestemmie – se non sono piccole imprecazioni, che non meritano niente più che d'essere vietate nello stesso cartello in cui si invita a sputare nella sputacchiera – sono lampi e scoppi. Permettono di vedere il sacro

che si annida nel fondo del volgare. Per questo lo riattivano – il sacro – e non lo volgarizzano”.

- <sup>19</sup> O próprio Cabantous refere-se à famosa cena do terceiro ato de *Dom Juan* (na qual o protagonista pede ao mendigo que diga uma blasfêmia em troca de dinheiro) para falar dessa modalidade paradoxal da blasfêmia: “A blasfêmia, além disso, não revelaria o ateísmo dos homens, ele apenas o confirmaria, na medida em que o ateu que a pronuncia não estaria tentando ofender um deus hipotético ou inexistente, mas, ao invés disso, estaria tentando provocar ou atingir um eventual interlocutor fiel para tirar dele uma reação de oposição, para medir a força de uma convicção” (Cabantous, 1998, p. 189). Assim, não é surpreendente que uma pesquisadora da *Università Cattolica di Milano*, Annamaria Cascetta, proceda a uma leitura similar da peça de Garcia: “No trabalho de Garcia, como no trabalho de outros artistas formados por uma educação cristã, que afirmam ter abandonado a fé há muito tempo, as referências a Cristo e ao Evangelho são frequentes (e mesmo, obsessivos). Por quê? Para estes artistas, o Evangelho e Cristo são um paradigma escandaloso e simbólico (como a salvação, para os crentes), que investe a experiência humana, um paradigma repleto da alma humana e de vitalidade” (Cascetta, 2014, p. 138). Nota do tradutor: na versão em francês, respectivamente “Le blasphème, en outre, ne révélerait pas l’athéisme des hommes, il le confirmerait simplement dans la mesure où l’athée qui le prononce ne chercherait pas à offenser un dieu hypothétique ou inexistant mais plutôt à provoquer ou à atteindre un éventuel interlocuteur fidèle pour susciter une réaction d’opposition, pour mesurer la force d’une conviction” e “Dans le travail de Garcia, comme dans le travail d’autres artistes formés par une éducation chrétienne, qui affirment avoir abandonné la foi depuis longtemps, les références au Christ et à l’Évangile restent fréquentes (même obsessionnelles). Pourquoi? Pour ces artistes l’Évangile et le Christ sont un paradigme scandaleux et symbolique (comme la salvation l’est pour les croyants), qui investit l’expérience humaine, un paradigme rempli d’esprit humain et de vitalité” (traduzido pelo autor do artigo); e no original “In Garcia, as in the work of other artists formed by Christianity, who claim to have long abandoned the faith, the references to Christ remain frequent (even obsessively so), as are the references to the Gospels. Why? To these artists the Gospel and Christ are a scandalous and symbolic paradigm (as salvation is for believers), one that invests human experience, a paradigm filled with the human spirit and vitality”.

- <sup>20</sup> O que seria evidente na descrição da maioria dos espetáculos deve ser destacado na análise de *Golgota Picnic*, pois a maior parte das críticas e resenhas ignorou completamente essa relação sistêmica entre as duas partes do espetáculo.
- <sup>21</sup> Um livro muito interessante para refletir sobre a relação entre a *traição das imagens* e a blasfêmia nas artes é o de Kyrou e Fatmi (2015).
- <sup>22</sup> Como em um jogo de espelhos, mais tarde, durante o monólogo, quando o ator se veste como a menina do filme *O Exorcista*. Nota do tradutor: na versão em francês “Pour commencer, le Christ sur la croix prend bonne note de ce qu’il adviendra plus tard de son image: vu qu’il est Dieu, il a cette faculté, c’est dans ses cordes”.
- <sup>23</sup> “Ele era inapto ao cotidiano. O melhor como o pior. Ele nunca confessou isso, mas sonhava em perder seu tempo como todo mundo, mas tinha uma grande dificuldade para se divertir. Ele era terrível quando se tratava de falar sobre futebol. Incapaz de sair para tomar cervejas, de falar sobre mulheres com um amigo e de perder o último ônibus” (Garcia, 2011, p. 20). Nota do tradutor: na versão em francês “Il était inapte au quotidien. Le meilleur comme le pire. Il ne l’a jamais avoué mais il rêvait de perdre son temps comme tout un chacun, sauf qu’il avait le plus grand mal à s’amuser. Il était nul dès qu’il s’agissait de parler de foot. Incapable d’aller boire des bières, de se lancer dans une discussion sur les filles avec un pote et de rater le dernier bus”.
- <sup>24</sup> N. T.: na versão em francês “Je veux dire par là que la dénonciation est aussi un mensonge. Le voile est levé, à ce qu’on dit, pour que nous ayons accès à la vérité occulte, mais tu parles: le voile est levé pour que nous tombions sur un autre voile, un mensonge sous un autre mensonge sous un autre mensonge”.
- <sup>25</sup> Sobre esse tema, assistir a um documentário bastante interessante, produzido pela BBC em 2011 e intitulado *Secret of Superbrands*, no qual o jornalista entrevista o arcebispo de Londres, que observa o quanto a estratégia estética e de exposição da Apple busca, justamente, emular os objetos sacros: cada produto é instalado em um lugar, com espaço suficiente ao redor, e colocado em um plano elevado, inspirado da dinâmica espacial de um altar. O documentário pode ser assistido no YouTube.
- <sup>26</sup> Ao comentar a decisão de aumentar as horas de educação cívica nas escolas, tomada no dia seguinte ao atentado contra *Charlie Hebdo*, o artista Mounir Fatmi, acusado várias vezes de blasfêmia em seus trabalhos, afirma: “A questão principal da escola não é, para mim, a volta da educação cívica, mas a pedagogia da imagem, o aprendizado do que é e do que não é uma imagem, como ela

é fabricada, manipulada, etc.” (Kyrou; Fatmi, 2015, p. 43). Nota do tradutor, na versão em francês “L’enjeu majeur de l’école n’est pas selon moi le retour de l’instruction civique mais la pédagogie de l’image, l’apprentissage de ce qu’est et de ce que n’est pas une image, comment on la fabrique, la manipule, etc.”.

- <sup>27</sup> O caso exemplar é o do protesto na Polônia: “Todas as arquidioceses manifestaram-se contra as projeções de vídeo do espetáculo. Ninguém tinha assistido à peça ou a uma gravação dela. Como os manifestantes admitiram, o que sabiam da peça vinha da internet, eles referiam-se a fragmentos da peça, fora de contexto, encontrados no YouTube” (Płoski; Semenowicz, 2015, p. 8). Nota do tradutor: na versão em francês, traduzida pelo autor do artigo, “Tous les archidiocèses se sont prononcés contre les projections vidéo du spectacle. Personne n’avait encore vu la pièce ou des enregistrements d’elle. Comme les manifestants l’ont admis, leur connaissance de la pièce provenait d’Internet, ils avaient fait référence à des fragments de la pièce, sortis de leur contexte, qu’ils avaient trouvé sur YouTube”; e no original “All of the archdioceses spoke out against the screenings. No one had yet seen the play or recordings of it. As the protesters admitted, their knowledge of the piece was sourced from the Internet, and they had made references to fragments of the play that had been found on YouTube and taken out of context”.
- <sup>28</sup> Para uma descrição detalhada dos acontecimentos (Płoski; Semenowicz, 2015).
- <sup>29</sup> N. T.: na versão em francês, traduzida pelo autor do artigo, “Comme Jacek Zakowski l’a affirmé pendant un débat sur la Place de la Liberté ‘Ce printemps, Golgota Picnic a aidé l’expérience démocratique polonaise, depuis longtemps endormie, à un nouveau réveil’. Le final symbolique de l’affaire Golgota Picnic a été la publication du texte du spectacle dans l’édition du weekend de la ‘Gazeta Wyborcza’ (du 28 juin) qui est le journal le plus influent du pays, avec un tirage de 300.000 exemplaires environ. Jamais auparavant dans l’histoire de la Pologne indépendante un journal n’avait publié une pièce de théâtre, et jamais un seul spectacle n’avait été aussi influent”; e no original “As Jacek Zakowski put it at the debate in Freedom Square, ‘Golgota Picnic helped Poland’s long-dormant democracy experience a new awakening this spring’. The symbolic finale of the Golgota Picnic affair was the publication of the script in the weekend edition of ‘Gazeta Wyborcza’ (June 28), the country’s leading and most influential daily newspaper, with a circulation of close to 300 thousand copies. Never before in the history of an independent Poland had a newspaper published a drama, and never before had a single play been so influential”.



**Referências**

BAUDRILLARD, Jean. **La Société de Consommation**. Paris: Gallimard, 1970.

BERGER, Laurent (Coord.). *Carte blanche à Rodrigo Garcia*, Dossier monographique. **Théâtre/Public**, Montreuil, n. 220, p. 4-130, Avril-Juin, 2016.

BERGER, Laurent. Materia y crepúsculo de la percepción. Muerte y reencarnación en cowboy. **Primer Acto**: Cuadernos de investigación teatral, Madrid, n. 346, p. 154-159, 2014.

CABANTOUS, Alain. **Histoire du Blasphème en Occident. XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> Siècle**. Paris: Éditions Albin Michel, 1998.

CASCETTA, Annamaria. 'Golgota Picnic' by Rodrigo Garcia. Starting again from man or drowning nothingness?. **Comunicazioni Sociali**, Milano, Vita e Pensiero Editrice, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, v. 36, n. 1, p. 129-138, 2014.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. Hasta la risa está enmierdada. Una aproximación al teatro indignado de Rodrigo Garcia. **Primer acto**: Cuadernos de investigación teatral, Madrid, n. 346, p. 114-119, 2014.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre. Les intégristes et le théâtre (France, octobre-décembre 2011): un conflit d'acceptabilité. In: MARINHO, Cristina; RIBEIRO, Nuno Pinto; TOPA, Francisco (Org.). **Teatro do Mundo**: teatro e Censura. Porto: Centro de Estudos Teatrais Universidade do Porto, 2013. P. 87-111.

FAVRET-SAADA. Jeanne. Rushdie et compagnie, préalable à une anthropologie du blasphème. **Ethnologie française**, Paris, n. 3, p. 251-260, 1992.

FORMENTI, Marino. Le piano est un cercueil. In: GARCIA, Rodrigo. **Golgota Picnic**. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2011.

GARCIA, Rodrigo. **Golgota Picnic**. Trad. fr. Christilla Vasserot. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2011.

GARCIA, Rodrigo. Texte du livret relatif à la pièce mise en scène du 28 au 30 octobre 2014 au théâtre Humain trop Humain – CDN Montpellier. Montpellier, 2014.

HELIOT, Armelle. Golgota Picnic ne vaut pas un scandale. **Le Figaro**, Paris, 7 décembre 2011.

KYROU, Ariel; FATMI, Mounir. **Ceci n'est pas un Blasphème**. La trahison des images: des caricatures de Mahomet à l'hypercapitalisme. Paris: Dernière marge, 2015.

MACASDAR, Philippe. Un espectador que no se escandaliza es un espectador muerto. **Primer Acto**: Cuadernos de investigación teatral, Madrid, n. 346, p. 141-145, 2014.

PŁOSKI, Paweł; SEMENOWICZ, Dorota. **Golgota Picnic in Poland**. An account of the events. May-July 2014. Malta Fundaja, 2015.

SALINO, Brigitte. Chez Rodrigo Garcia, le sauveur c'est le verbe. **Le Monde**, Paris, 08 décembre 2011.

TACKELS, Bruno. **Rodrigo Garcia**. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007.

TAVIANI, Ferdinando. **Uomini di Scena Uomini di Libro**. La scena sulla coscienza. Nuova edizione. Roma: Officina Edizioni, 2010. (première édition 1995).

Gabriele Sofia é professor do Departamento de Artes do Espetáculo na *Université Grenoble Alpes*. Doutor em cotutela pela *Sapienza Università di Roma* e pela *Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis*. Em 2006 ele iniciou uma pesquisa interdisciplinar sobre a neurofisiologia do ator e do espectador. Desde 2012 seu trabalho trata do ator Giovanni Grasso. Também foi o coordenador da publicação de seis obras coletivas e em 2013 publicou sua primeira monografia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno* (Bulzoni, 2013), com preâmbulo de Eugenio Barba e prefácio de Clelia Falletti.

E-mail: gabrielesofia@hotmail.it

Este texto inédito, traduzido por André Mubarak, também se encontra publicado em francês neste número do periódico.

*Recebido em 06 de novembro de 2016*

*Aceito em 14 de novembro de 2017*

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.