

# *Um túmulo para Michel Foucault\**

Jean Jourdheuil

Tradução de Viviane Araujo Alves da Costa Pereira / Universidade de São Paulo

O QUE FAZER quando você recebe a proposta de conceber uma noite de homenagem a Michel Foucault? Vinte anos após sua morte e no panorama de uma operação global de comemoração que, sabemos, ocupará durante algumas semanas as emissoras de rádio, a imprensa, as revistas, os meios intelectuais e uma parte do meio estudantil.

Responder a uma encomenda não definida, não formulada, aparentemente aberta e, no entanto, enquadrada pelo contexto comemorativo no qual intervém e, provavelmente, pelo aparato financeiro dessa operação de comemoração, implica colocar-se algumas questões relativas 1) ao estado da arte contemporânea, 2) ao objeto: a pessoa e a obra de Michel Foucault, e 3) ao contexto, neste caso, comunicacional e comemorativo, no cenário de um festival que preenche uma certa função na vida cultural parisiense há três décadas. Para

Tradução

\* “Um tombeau pour Michel Foucault”. In: GRÉSILLON, A.; BUDOR, D.; MERVANT-ROUX, M.-M. (Org.). *Genèses théâtrales*. Paris: © CNRS, 2010.

pastichar o título de um ensaio de Heinrich von Kleist<sup>1</sup>, é da elaboração progressiva desse espetáculo, ao longo de discussões de natureza variada segundo os interlocutores – instituições que contribuem para a produção, comissões que atribuem “ajudas ao projeto”, lugares de representação hipotéticos, artistas aptos a participar, herdeiros e donos dos direitos de Michel Foucault – que se tratará nesse texto que apresento *a posteriori*.

Aceitei a proposta, após ter brevemente conversado com o pintor Mark Lammert, com quem acabara de realizar *La Finta Giardiniera* de Mozart no Staatsoper de Stuttgart, porque se tratava de Michel Foucault e porque a proposta partia do Festival de Outono, o que solucionava imediatamente alguns problemas de logística: promoção, publicidade, público. Eu sabia que esse espetáculo se encontraria imerso em um fluxo de manifestações, e que, por isso, sua singularidade poderia muito bem não aparecer. Mas aceitei também porque disse a mim mesmo que um espetáculo desse tipo só poderia muito dificilmente ser produzido hoje em um Centro dramático nacional ou uma cena nacional.

Estou convencido de que se eu tivesse voluntariamente proposto a este ou àquele diretor de uma companhia teatral realizar este espetáculo, ele teria dito que o público de seu teatro não lhe permitiria hoje correr tal risco. A resposta teria sido: intelectual demais. Esta é a razão pela qual a proposta do Festival de Outono me pareceu uma oportunidade imperdível<sup>2</sup>.

1. Trata-se do ensaio “Da elaboração progressiva dos pensamentos na fala”, traduzido para o português por Carlos Alberto Gomes dos Santos. Publicado em *Floema* - Ano IV, n. 4 A, p. 75-80, out. 2008.
2. *Michel Foucault, Choses dites, choses vues* foi apresentado no Teatro da Bastilha de 13 de setembro a 8 outubro de 2004 na programação do Festival de Outono.

ROUSSEAU, MONTAIGNE, LUCRÉCIO

Não foi o que ocorreu com os espetáculos que dediquei a Rousseau e a Montaigne nos final dos anos setenta e no começo dos anos oitenta, e que estiveram entre os primeiros a utilizar no teatro textos “não dramáticos”. Eles puderam ser produzidos no que chamávamos então de a instituição teatral. *Michel Foucault, Choses dites, choses vues* [Michel Foucault, coisas ditas, coisas vistas] não podia. Esses espetáculos, dedicados a Rousseau e Montaigne, realizados com os pintores Lucio Fanti e Gilles Aillaud, foram seguidos de *La nature des choses* [A natureza das coisas], com base em Lucrécio, em um cenário de Titina Maselli, e de *Vermeer et Spinoza*, escrito por Gilles Aillaud. Tratava-se então de organizar um encontro entre a figura de um intelectual ou filósofo (o homem e sua obra: Rousseau, ou o homem na paisagem de sua obra: Spinoza, ou a obra sem o homem: Montaigne, Lucrécio), em um espaço, uma cenografia concebidos por um ou outro dos pintores que mencionei. O objetivo era dar a um texto filosófico-literário a oportunidade de habitar um espaço inabitual e de se estender<sup>3</sup>.

A questão que eu me colocava então era a seguinte: pode-se, de maneira quase pertinente, fazer ouvir, dar a imaginar, apresentar de maneira alusiva, evocativa e não ilustrativa, o modo de pensar, o tipo de associação de uma ideia a outra, o *Gedankengang* de Rousseau, de

3. O texto do espetáculo dedicado a Rousseau foi estabelecido por Bernard Chartreux e Jean Jourdeuil. Os espetáculos dedicados a Montaigne e Lucrécio foram realizados com a colaboração de Jean-François Peyret.

Montaigne, de Lucrécio e instituir assim um espaço, uma paisagem, uma paisagem em que a obra estaria, por assim dizer, em casa? (Spinoza, tornado um personagem da peça de Gilles Aillaud, colocava outros problemas). A obra e o espaço eram os dois polos a partir dos quais esses espetáculos foram elaborados pela direção e pelos atores.

De um espetáculo a outro, a estética mudava: 1) porque o texto era de outro autor (Rousseau, Montaigne, Lucrécio); 2) porque a poesia do espaço mudava (de acordo com as proposições espaciais e mais ou menos figurativas dos pintores Lucio Fanti, Gilles Aillaud, Titina Maselli); 3) em função do estilo do jogo e da pessoa dos atores que estavam colocados em uma situação a meio caminho entre a “performance” e a interpretação de uma “personagem” (Gérard Desarthe para Rousseau, Philippe Clévenot, Jean Dautremay e Olivier Perrier para Montaigne, Jorge Silva Melo, Benoît Régent, André Wilms, bem como as atrizes, a cantora Françoise Degeorges e a dançarina e coreógrafa Lila Greene para Lucrécio). O espetáculo dedicado a Rousseau se apresentava como um autorretrato: a confissão como performance. Para Montaigne, o monólogo não funcionava, o texto foi tratado de maneira polifônica, as transições entre as sequências tomadas de empréstimo do glossário da edição Garnier: três atores em um depósito de caixas de papel, ou seja, em uma metáfora da biblioteca (um achado de Gilles Aillaud).

#### FOUCAULT

O espetáculo dedicado a Michel Foucault, em certos aspectos comparável, é, no entanto,

fundamentalmente diferente. Rousseau e Montaigne fazem parte do patrimônio, Foucault, ainda não. Eles são escritores, no sentido estrito do termo, a literatura tem uma parte ligada a seu projeto, a suas obras. Foucault é um filósofo, um historiador, um intelectual, um arqueólogo, um genealogista que escreve formidavelmente, que provavelmente foi tentado pela escritura nos anos sessenta (época em que trata de Roussel, Blanchot, Beckett etc.), mas que nunca deu o passo, e que, nos anos setenta, até mesmo se desviou da literatura, opondo às ficções da literatura as “vidas dos homens infames”. Para ele, o pensamento controla o movimento da frase, mas com que vivacidade! Foucault não foi levado pela literatura aonde não queria ir. Às vezes, o tempo de uma página, de um parágrafo, qualquer coisa muito rápida se produz. Uma fórmula concreta e representativa que dá a ver. Tenho também a sensação de que seu estilo, seu discurso prima em levar o leitor ali aonde ele (o leitor) não queria necessariamente ir. O espectador é outra coisa, quero dizer, é mais difícil. O público tem um peso que o leitor individual não tem.

Há, no entanto, evidentemente, um mistério-Foucault, um estranhamento-Foucault, uma indeterminação sobre a pessoa, a identidade, a qualidade de Foucault, sobre o que ele é. De um livro a outro, ele não é o mesmo. Na França e nos Estados Unidos, quando ele fazia teatro em Uppsala ou quando ensinava, dia e noite, ele não era o mesmo. Ele escreveu: “Vários, como eu sem dúvida, escrevem para não ter mais rosto. Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado ci-

vil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever”<sup>4</sup>. Esta é uma das frases, uma das “citações” do espetáculo. Não é um aforismo.

A composição desse espetáculo foi diferente da composição dos dois precedentes (Rousseau, Montaigne) aos quais me referi. Essa diferença tem a ver com o contexto. Entre o final dos anos setenta e hoje, muitas coisas aconteceram: a queda do muro de Berlim, a queda do bloco do Leste, reunificação da Alemanha, Guerra do Golfo, atentados do 11 de setembro, guerras do Afeganistão e do Iraque, passagem da “sociedade política” funcionando no conflito e na luta de classes ao que se poderia chamar uma “sociedade da comunicação e da informação”, que supõe o *boom* das novas tecnologias e que privilegia os procedimentos e as lógicas consensuais, um tipo de teoria dos jogos aplicada aos comportamentos econômicos e militares, em suma, a entrada na era “pós-moderna”. Esta entrada na era pós-moderna se produziu no final dos Trinta Gloriosos, quando o mundo, ou pelo menos a Europa, saiu da época das guerras coloniais. Ela supõe a generalização do modelo do supermercado e o achatamento inexorável das estruturas de autoridade piramidais de essência teológico-política. Uma formidável mudança de sociedade que é, daí em diante, um estado de fato, o estado das coisas, e que foi acompanhado de uma renovação geracional. Tentei descrever e analisar, mais ou menos, essa mutação, no que concerne à prática do teatro, produção, difusão, função social, na França (um pouco na

4. FOUCAULT, M. *A arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 20.

Europa) nos seguintes textos: “Le théâtre immobile” [O teatro imóvel] (1987), “Théâtre ou spectacle” [Teatro ou espetáculo] (1994), dois textos publicados pelo jornal *Libération*, “Grandeur et décadence du ‘service public’ et après: quoi?” [Ascensão e queda do serviço público e depois: o quê?] (1997), texto que permaneceu por muito tempo inédito (mas que acaba de ser publicado pela revista *Frictions*), e, por fim, “L’archipel de la culture européenne” [O arquipélago da cultura europeia] (1999), publicado pelo *Frankfurter Allemeigne*.

*Michel Foucault, Choses dites, choses vues* é um espetáculo concebido e realizado nesse novo contexto, sobre esse novo “teatro de operações”. O próprio Foucault, assim como sua obra, seus livros, seus cursos, pertencem ao contexto anterior. Ele é provavelmente uma das figuras mais lúcidas dos anos setenta e oitenta e, no entanto, sua passagem às primeiras décadas do século XXI, sua inscrição no registro da posteridade, não foi alcançada. Ela acontecerá muito provavelmente. Mas tudo se passa como se os que sobreviveram a ele e seus sucessores lhe impusessem ficar algum tempo ainda em um purgatório, pelo menos em seu próprio país. Não posso me impedir de notar, nesse ponto, uma semelhança entre a atual recepção de Foucault na França e a de Heiner Müller na Alemanha. Tanto um, quanto outro se tornaram culpados por ingenuidade política nos anos setenta e oitenta, eles não proclamaram antecipadamente a doxa de hoje, mas essa ingenuidade não excluía algo que hoje parece ter desaparecido: o olhar frio. Mesmo que nenhum dos dois fosse desprovido de afeto.

É POSSÍVEL FAZER SURGIR UM ESPETÁCULO DOS TEXTOS DE FOUCAULT?

Seria preciso evocar a figura de Foucault, fazer ouvir seus textos (quais?) esforçando-se para tornar inteligível o contexto, os contextos nos quais foram escritos? Assim, por exemplo: os anos anteriores a maio de 1968 para *As palavras e as coisas*. Outro exemplo: como indicar que a noção de “sociedade de controle” em *Vigiar e punir* se opõe à ideia de “sociedade do espetáculo”, enunciada por Guy Debord alguns anos antes? No mesmo espírito, como indicar a que ponto o pensamento de Foucault, de livro a livro, desde *O nascimento da clínica* até *Vigiar e punir*, se constituiu como o caminhar da crítica do pensamento marxista e de busca de uma alternativa a este, alternativa ao discurso marxista de Althusser com quem mantinha relações de amizade? Como situar, representar sua atividade militante? A queda do bloco do Leste e a subida ao poder do liberalismo, no cenário do que se costuma chamar de “mundialização” ou “globalização”, não tornaram obsoletas várias questões estudadas por Foucault com a ambição de formular, a esse respeito, um diagnóstico na tessitura de uma atualidade? Seu projeto de uma ontologia do atual não se tornou obsoleto desde o momento em que a atualidade à qual ele se referia desapareceu?

Seria preciso fazer um espetáculo nostálgico evocando a pessoa cativante, fascinante, irritante, inquietante de Foucault? Um espetáculo para o círculo restrito de amigos? Ou colocar em cena um pseudo-Foucault dando aulas a um público que se tornou adulto depois da morte do autor? Ou a mesma coisa, mas sob



o modo da derrisão, derrisão da biblioteca, do curso, autoderrisão da personagem, em um tipo de cafarnaum que deveria evocar os anos de outrora? Fazer de Foucault Bouvard e de Deleuze Pécuchet? Ou ainda representar um Foucault privado, íntimo? Tendo me encontrado com ele apenas algumas vezes, na época em que eu trabalhava com René Allio na escrita do roteiro de *Eu, Pierre Rivière...* e quando levei Heiner Müller na casa dele em 1978... eu não tinha condições para me arriscar.

O contexto era para mim um obstáculo, um peso, um impedimento. Dar conta dele significava me condenar a ter que fazer obra documental: Michel Foucault em Poitiers, na ENS, na Tunísia, em Uppsala etc.: uma *success story* ou um *Schicksalsdrama* do intelectual. Parecia-me inapropriado imaginar uma evocação da pessoa e difícil inventar um espetáculo fazendo eco à obra completa, ou a uma ou outra obra em particular. O que fazer?

Uma montagem de textos me foi comunicada, uma tentativa de “dramatização de documentos de arquivo”. Tendo participado recentemente da escrita dos roteiros de *Eu, Pierre Rivière* e de *Le Médecin des Lumières*, dois filmes de René Allio, eu não via como o teatro poderia, assim como o cinema, deslocar-se da ficção cinematográfica usual para uma ficção quase etnológica (o que Allio faz em *Eu, Pierre Rivière*) ou para uma ficção meio histórica, meio documental (em *Le Médecin des Lumières*). As convenções no teatro são mais coercitivas, menos flexíveis. Estamos sempre no teatro, ou, pelo menos, em um teatro.

## BLANCHOT

A primeira ideia em que pensei foi utilizar não um texto de Foucault, mas o texto de Maurice Blanchot: *Michel Foucault tel que je l'imagine* [Michel Foucault como eu o imagino]. Esse texto escapa dos dois obstáculos que mencionei. Ele trata da obra de Foucault, livro após livro, segundo a cronologia, e se constrói, se escreve, a partir do fato que Maurice Blanchot e Michel Foucault, estranhamente, nunca se encontraram. Blanchot imagina Foucault, com quem tinha afinidades reais, ou o inverso, a partir dos livros de Foucault e sua reputação. Seu texto é um texto de leitor. Ele comenta os livros e procura dizer em que Foucault o intriga, procura desvendar o “mistério” Foucault. Mas, se o texto de Blanchot tem uma qualidade literária evidente, parece-me, no começo e no final, a parte central é menos interessante; tem-se a impressão de que Blanchot se abstém de cumprir o programa que tinha fixado; impressão de que se contenta em comentar os livros. Ele quase não imagina mais, Foucault não o intriga mais. Seria preciso verificar se minhas impressões são fundadas. Tal era a dúvida que me ocupava quando eu apresentava “meu projeto” a Alain Crombecque, a Marie Collin, do Festival de Outono, e a Daniel Defert. Essa dúvida, tive o cuidado de não expor. Nesse tipo de trabalho, por vezes, acontece de se estar pouco à vontade. É desgastante. Mas o anúncio de um projeto era necessário para que a “montagem” da produção pudesse ser feita.

## MESMER E A HARMÔNICA DE VIDRO

Em dezembro de 2003, eu encomendava a Mark Lammert a tradução alemã do texto de Blanchot. Estávamos em Stuttgart, onde tínhamos realizado *La Finta Giardiniera* um ano antes, para a reprise de um espetáculo musical intitulado *Im Spiegel wohnen*, a partir do texto de Heiner Müller *Bildbeschreibung*, espetáculo em que representavam dois atores não alemães, Marc Barbé e Jorge Silva Melo, um francês e um português, com idades de, respectivamente, 40 e 55 anos. Jorge Silva Melo tinha feito *Spinoza em Paris*, em 1987. Duas figuras muito diferentes (não falo da aparência, mas de algo mais íntimo, mais profundo): o marginal de jaqueta de couro, viril, e o intelectual, provavelmente homossexual, e careca. Jorge Silva Melo, criado também com os maristas, tinha mais ou menos a idade de Foucault quando este morreu; além disso, ele é careca. Mas não se parece com ele. Muito naturalmente, nos veio a ideia de que essa dupla poderia ser um tipo de cabeça de Janus fazendo eco à figura de Foucault, uma maneira de indicar que não existia apenas um Foucault.

Além disso, trabalhando na concepção de *La Finta Giardiniera* um ou dois anos antes, nós tínhamos pensado em Foucault. A pequena sociedade mozartiana de *La Finta Giardiniera*, separada do mundo, parecia ser como os pensionistas de um asilo (agrupadas em um mesmo lugar, pessoas que recebem cuidados por um traumatismo ou outro). Nós tínhamos pensado em Foucault em *Um estranho no ninho*. O trabalho posterior sobre essa ópera de Mozart nos tinha despertado um interesse pelo “magnetismo animal”, teoria e terapia desenvolvidas por Mesmer, primeiro em Viena,

Tradução

depois em Paris, teoria que, para um discípulo francês de Mesmer, o marquês de Puységur, virá a se tornar o “sonambulismo artificial” que conduzirá à hipnose no século XIX. Para resumir, direi que o “magnetismo animal” em *La Finta* governa as relações de atração-repulsão entre as personagens. Sem necessidade de recorrer à Psicologia do século XIX, o “magnetismo animal” basta. E o cenário de Lammert fazia alusão à “baqueta de Mesmer”. Ora, um instrumento musical é associado às terapias de Mesmer: trata-se da “harmônica de vidro”, instrumento para o qual o jovem Mozart, cuja família frequentava Mesmer, compôs alguns trechos. Foi portanto essa ópera do jovem Mozart que nos levou a fazer coexistir, finalmente, Foucault e Mesmer, o texto de Foucault em estado de citações e “fragmentos” da música de Mozart na “harmônica de vidro”. Na saída desse encontro em Stuttgart, a situação era a seguinte: dois atores e um instrumento musical (a harmônica de vidro).

De volta a Paris, as coisas se complicaram: acertar a produção, escrever os pedidos de “ajuda para a criação” para a DMDTS (Diretoria da música, da dança, do teatro e dos espetáculos do Ministério da Cultura), apresentar um orçamento plausível, trinta páginas de texto, os nomes dos atores, comprar uma harmônica de vidro. Confirmou-se que precisávamos de coprodutores. O Festival de Outono os encontrou: Strasbourg (o Maillon) e Tarbes (o Parvis), mas isso acabava por impossibilitar a participação de Jorge Silva Melo, que é não apenas ator, mas também autor dramático e cineasta e que trabalha em Lisboa como agente essencial de uma empresa interessante, um tipo de Factory de

teatro e de dança (e um pouco de cinema), os Artistas Unidos. Jorge poderia nos ceder apenas duas ou três semanas de ensaios e um mês de apresentações em Paris. Isso era concebível para um espetáculo feito como um pintor faz uma aquarela, mas não para um empreendimento mais pesado.

Tratando-se do texto, eu comecei por reler os grandes livros que eu tinha na mão: *O nascimento da clínica*, *As palavras e as coisas*, *Vigiar e punir*, algumas aulas do Collège de France. E paralelamente, os textos de *Ditos e escritos*, que confirmaram ser de manipulação e uso mais fáceis. Pouco a pouco, os textos de *Ditos e escritos* se impuseram. Eles eram mais maleáveis. Podia-se extrair daí sequências dialogadas, trechos de entrevistas, de palestras. Um texto mais falado do que escrito.

Tratando-se dos textos tomados dos livros de Michel Foucault, eu tinha tendência a privilegiar o início e o fim. Pensava fazer aparecer, para cada um desses livros, um tipo de “dramaturgia”, o esqueleto de uma dramaturgia, acerca da qual eu dizia a mim mesmo, sobretudo a respeito da análise das *Mennas*, de Velasquez, e do capítulo dedicado a *Don Quixote*, que tais textos procediam de uma “cenografia clássica”, que faziam representar de maneira “clássica” a metáfora do “teatro”. Pouco a pouco, fui tentado a reduzir essa metáfora do teatro: teatro da biblioteca, teatro da filosofia, teatro da verdade, teatro dos “homens infames” etc. Foi apenas no final do verão de 2004 e nos primeiros dias de ensaios (com o ator Marc Barbé e o pintor Mark Lammert) que eu decidi eliminar essa declinação da metáfora do teatro nos livros de Foucault, porque ela era universitária demais, não suficientemente artística.

Eu mantinha Daniel Defert informado da evolução do projeto; ele me entregou um dia a versão radiofônica de “Des espaces autres” [Espaços outros] e a conferência (exclusivamente radiofônica) sobre “Le corps utopique” [O corpo utópico]. Dois textos que têm um caráter oral. Eles se encontrarão finalmente – depois do período de trabalho que vou recuperar adiante – colocados no final do espetáculo. O primeiro, em estado de citações, de fragmentos curtos, como tantas heterotopias consideradas uma após a outra: o trem, o serviço militar, o tapete, a cama dos pais etc; o outro, como um texto de um só jato, de um só fôlego, de uma duração aproximada de dez minutos enquanto todos os outros fragmentos do texto eram curtos. Devido a esses dois textos que evocavam marcadamente as heterotopias do espelho e do cemitério, era possível fazer surgir *in extremis* a figura de Foucault, o texto mudava de organização, a forma começava a se tornar imaginável. No começo do espetáculo, um fulano, que não “representava” Foucault, multiplicava as citações breves; no final, após a passagem pelas heterotopias do espelho e do cemitério, esse fulano endossava a figura, o papel de Foucault e podia tomar para si a proliferação de um longo texto de um só golpe.

Durante algum tempo, entrevia a eventualidade de um espetáculo composto a partir de textos que não eram de Foucault, mas que Foucault tinha comentado ou poderia ter comentado: *A tentação de Santo Antonio*, de Flaubert, um capítulo de *Locus Sollus*, de Raymond Roussel, uma cena de *Vie de Gundling Frédéric de Prusse* *Sommeil Revê Cri de Lessing* [Vida de Gundling Frederico de Prússia Sono Sonho Grito de Lessing],

uma passagem de *Eu, Pierre Rivière que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*, uma passagem de *Thomas, o obscuro*, de Maurice Blanchot, um trecho do *Cativo apaixonado e alguns poemas*, de Jean Genet. Essa hipótese não me pareceu realizável dentro dos prazos que nos eram colocados. Além disso, ela também era provavelmente acadêmica demais, assemelhava-se muito a um programa de literatura comparada.

Quando eu e Mark Lammert nos encontramos em Stuttgart para a captação de *la Finta Giardiniera* (abril-maio de 2004), aproveitamos nosso tempo “livre” para discutir Foucault. Nesse intervalo, Lammert tinha lido o que podia em alemão. Ao longo de suas leituras, ele fizera, como é seu hábito, alguns croquis: alguns faziam referência ao panóptico. Ele também me contou o resultado de suas leituras, as passagens que tinha destacado nos textos de Foucault e em seguida fotocopiado. Uma coleção de citações dispostas em certa ordem e agrupadas por palavras-chave: uma organização, uma classificação que não era relacional, nem universitária, nem histórica, nem filosófica.

A atividade que consiste em recopiar textos sob forma manuscrita é uma das ocupações de Mark Lammert em seu ateliê, provavelmente sua maneira de ligar o escrito, o texto, a grafia, o desenho, as colagens e a composição ou o esboço de imagens. Tenho quase certeza de que em seus *Arbeitsbücher* dessa época, encontraremos muitos textos de Foucault. Recopiar é, para ele, ao mesmo tempo ler e desenhar. O resultado era o seguinte: Foucault, o labirinto, o panóptico, a cor azul, a harmônica de vidro. O centro de gravidade do projeto tinha se deslocado dos textos de Foucault e da própria pes-

soa de Foucault para alguma coisa que vinha das artes plásticas. Objeto da pesquisa, portanto, uma máquina, o plano (depurado) de uma arquitetura, um objeto do tipo Bauhaus podendo representar o círculo, o labirinto, o panóptico.

A solução foi: uma “rotatória” colocada em cena, e não o palco giratório encaixado na cena, que se tornou, há pouco tempo, desde Brecht e Piscator, um acessório usual da maquinaria teatral. Uma rotatória colocada no palco, panos azuis, mais um dispositivo, manivela e correia, para fazer girar a rotatória à distância (a possibilidade de transformar o ator em maquinista) e talvez uma instalação elétrica interna a essa rotatória. A instalação elétrica, a manivela e a correia foram por fim suprimidas (no começo dos ensaios). Só restava a rotatória e os panos azuis, uma centrífuga. O encaminhamento estético para o cenário e para o texto consistiu em suprimir tudo que fosse possível, tudo que ameaçasse tornar-se anedótico. Só deveriam permanecer os elementos que contribuíssem para a elaboração de uma forma. Toda uma série de textos desapareceu. Do mesmo modo, toda uma série de nomes de celebridades: Aristóteles, Hegel etc. O discurso foi depurado sob todos os aspectos: *name dropping* da história da filosofia. De um texto de uma centena de páginas, nós passamos a um texto de vinte páginas. Eliminamos quase tudo o que tinha a ver com a metáfora do teatro: o teatro da biblioteca (*Santo Antônio*) ou o teatro dos homens infames (*Pierre Rivière*). Restaram apenas duas ou três passagens sobre o teatro da filosofia e sobre o teatro da verdade. Esses cortes nos permitiram distinguir finalmente a problemática do



teatro e a do espaço, e de emancipar do teatro essa problemática do espaço. Duplicar a metáfora do teatro, dar-lhe um valor estrutural nos teria conduzido a “celebrar o teatro enquanto tal”. Ora, não queríamos isso. Essa metáfora do teatro, muito difundida no discurso dos intelectuais dos anos sessenta, parece-me hoje bastante desgastada, talvez porque o próprio teatro...

Desde o primeiro dia de ensaios, enquanto estávamos ocupados em cortar, tive a impressão de que o ator Marc Barbé e o artista plástico Mark Lammert, nascidos na época em que eu tinha descoberto e lido Foucault, interessavam-se por seus textos, por seu discurso, mas não pelo contexto dos anos sessenta e setenta. Descontextualizar, arrancar os textos, os fragmentos de texto, as citações, tirá-los, enfim, de seu contexto era um procedimento provavelmente não foucaultiano. Isso equivalia a colocar à prova o material verbal. As citações, tomadas essencialmente dos *Ditos e escritos*, geralmente curtas, pois não excediam meia página, correspondentes aos três primeiros quartos do espetáculo, foram ordenadas ao mesmo tempo tematicamente e segundo a cronologia (ver o texto do espetáculo publicado na revista *Théâtre/Public*, n. 176). O ator devia entrar pela sala após os espectadores, explorar o lugar, descobrir a cena, o espaço, a rotatória, ir à coxia buscar os panos azuis que instalaria sobre essa rotatória, o que marcava essa cena como sendo o espaço de trabalho de um pintor ou escultor. Essa instalação seria pontuada pelas intervenções da harmônica de vidro (Stéphane Leach). Trabalho terminado, o ator-escultor acionaria manualmente sua instalação, que tomaria a aparência de uma centrífuga, antes de pará-la em determinada

posição, como um escultor experimentando vários ângulos de visão. O objeto desse teatro devia ser o emergir, na cabeça dos espectadores dispostos a imaginar, a ver o que era apenas sugerido, o aparecimento de uma geometria dos olhares. Uma das posições evocaria, necessariamente, o panóptico. Em seguida, uma vez “fechado” o panóptico, o escultor seria prisioneiro de sua obra, que o mataria. É então que seriam utilizadas, primeiro sob a forma de citações, em referência às “heterotopias” do espelho e do cemitério, depois por um longo texto de um só fôlego, as duas conferências radiofônicas dos anos sessenta mencionadas anteriormente: “Des espaces autres” e “Le corps utopique”, e evocada a própria pessoa de Michel Foucault, um pouco como se a passagem pela heterotopia do cemitério tivesse permitido sua reaparição, sua “representação”, como por um desses “mimos fúnebres” que Jean Genet cita em *L'étrange mot d'...*

Os dois textos dos quais essas citações e o longo trecho foram tomados datam dos anos sessenta.

Dentre as questões anexas que se colocaram, há uma importante. A questão do lugar onde o espetáculo seria apresentado. Existem, com efeito, espaços de arte que contribuem de maneira não negligenciável, não apenas para a legitimidade, mas também para o caráter, a natureza artística das obras apresentadas, expostas. Pensamos primeiro na capela de la Salpêtrière, porque Foucault realizou algumas pesquisas no hospital de Salpêtrière e foi aí também que ele morreu. Nós achávamos que o contraste entre uma arquitetura religiosa e a arquitetura profana, se não ateia, do panóptico podia instaurar uma tensão especial eloquente.

Infelizmente (para nós) o Festival de Outono já tinha previsto reservar a capela de Salpêtrière para a apresentação das obras de Nan Goldin. Propusemos então apresentar o espetáculo no Palácio de Tokio, próxima no que refere à instalação concebida por Thomas Hirschhorn, a fim de que a coexistência e o contraste de duas obras apresentadas em um mesmo lugar supram a ausência previsível e provavelmente programada de diálogo no espaço público momentaneamente dedicado ao escoamento uniforme da “comemoração Foucault” na canalização comunicacional. A resposta foi que não era possível por razões de segurança. Assim, o espetáculo foi finalmente apresentado no Teatro da Bastilha, um lugar teatral aberto capaz de receber um espetáculo que, em relação ao teatro, pegava a tangente. Essa noite de homenagem a Foucault, que nos foi apresentada como uma encomenda não definida por nenhum comendatário, consistiu, enfim, sobre a cena de um teatro, em construir sob os olhos do público um possível monumento funerário para Michel Foucault.

*Tradução*