



A Semente da Peste: uma reflexão acerca do teatro ritualístico na teoria e na prática

Daniel Rodas Ramalho¹

Orientador(a): Profa. Dra. Cristiane Agnes Stolet Correia²

Resumo: O presente artigo se propõe a refletir acerca do Teatro da Crueldade proposto por Antonin Artaud na obra *O Teatro e seu Duplo* (2006), relacionando-o com a concepção de tragédia defendida por Nietzsche (2006), o conceito de carnavalização proposto por Bakhtin (2010) e as reflexões teóricas de Bárbara (2017) e Lins (1999), elencando as possibilidades de impacto do teatro ritualístico a partir da prática vivenciada pelo Grupo Experleus no Cariri paraibano.

Palavras-chaves: Artaud, Teatro, Crueldade, Coletividade.

Introdução

O presente estudo se propõe a analisar elementos do Teatro da Crueldade proposto por Antonin Artaud, tendo como foco as possibilidades de transformação coletiva desencadeadas por ele. Para tanto, partiremos da relação teatro-peste tendo como base as seguintes indagações: a) como o impulso dionisíaco se constitui como a origem do

¹Graduando do Curso de Licenciatura em Letras-Português da Universidade Estadual da Paraíba – Campus - VI – Monteiro-PB. Bolsista do PIBIC-UEPB Cota: 2018-2019.

² Professora do Curso de Licenciatura em Letra-Espanhol da Universidade Estadual da Paraíba – Campus - VI – Monteiro-PB.

teatro ritualístico? b) Qual a relação entre teatro e peste no Teatro da Crueldade artaudiano? c) Como o teatro ritualístico se manifesta na prática?

Para responder a essas questões, temos como ponto de partida a obra *O Teatro e seu Duplo* (2006) de autoria de Antonin Artaud, além das pertinentes considerações teóricas elencadas por Barbara (2017) e Lins (1999), que refletem acerca do Teatro da Crueldade e seus desdobramentos e conexões com as obras de outros pensadores, a exemplo de Nietzsche (2007), ao propor a possibilidade de uma Arte transgressora que rompa com os padrões estéticos e comportamentais estabelecidos. Partiremos também do conceito de carnavalização proposto por Bakhtin (2010), com o objetivo de pensar a relação entre o espírito carnavalesco e o teatro da crueldade. Discutiremos as possibilidades de impacto levantadas pelo teatro ritualístico, tendo como exemplo prático o espetáculo *Rito de Passagem*, do Grupo ExperIeus, que procura trazer para o contexto do Cariri paraibano a essência do teatro ritualístico, tendo como temas a força da mulher e a presença simbólica de temas sociais, mas sem se limitar a um viés realista. Diante disso, nosso objetivo é refletir de que modo o teatro proposto por Artaud, renovador e provocador em sua essência, pode transformar os indivíduos de forma subjetiva e ao mesmo tempo coletiva, libertando-os das amarras sociais e possibilitando a construção de uma nova visão de mundo, onde a Vida, a Arte e a Liberdade estejam vinculadas de forma indissociável.

A Semente da Crueldade: o impulso dionisíaco como fonte do teatro ritualístico

Em sua obra *O Nascimento da Tragédia* (2007), Nietzsche propõe uma nova compreensão da arte grega e ocidental, remontando as origens da tragédia à dicotomia existente entre duas forças em constante conflito/fusão: o *apolíneo* e o *dionisíaco*.

Em linhas gerais, é possível definir os dois conceitos como contrapontos constitutivos da natureza do ser humano, o que, por conseguinte, acaba por definir também a natureza primordial da Arte, sendo esta um produto direto da ação humana. A face apolínea é, em resumo, a face da razão, da harmonia, do belo; é a face de Apolo, deus que encarna a força divinatória, a luz e serenidade diante do “caos”. A face oposta, a dionisíaca, consiste no contrário: na embriaguez, na orgia, na música, na rebelião cantante das massas; na reconexão do ser humano com as forças da natureza, com o seu Eu espontâneo, intenso, dançante e animalesco (NIETZSCHE, 2007).

Historicamente, afirma Nietzsche (2007, p. 30-35), a face apolínea surgiu do temor do homem grego diante da existência, do confronto com a verdade incômoda da

natureza, representada pelas forças instintivas “titânicas” de Dioniso; seria uma espécie de véu de racionalidade e beleza, criado com o objetivo de vedar a essência da Vida, por si só imbuída de prazer e sofrimento. Entretanto, por mais cômodo que tenha sido ao homem grego refugiar-se sob a capa do apolíneo, o dionisíaco continuou a pulsar no substrato de sua existência. Esses instintos primitivos, mesmo que limitados pela face apolínea, resistiam nas profundezas da alma humana, materializando-se através da Arte, pois “a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria” (NIETZSCHE, 2007, p. 52). Envolvido pelo poder do impulso dionisíaco, o espectador se vê diante da realidade tal como ela é, e torna-se parte de um rito, de uma passagem ritualística em direção à verdadeira essência das coisas. É justamente esse impulso dionisíaco que, conforme aponta Bárbara (2017), ao ser movido por suas forças instintivas, mais se aproxima da ideia de um teatro ritualístico, de um teatro capaz de conduzir os espíritos humanos a uma verdadeira transformação espiritual, constituindo-se, assim, na semente original desse teatro, cujas fronteiras se alargariam consideravelmente graças às ideias de Antonin Artaud e seu Teatro da Crueldade.

Artaud e a Crueldade

Em *O Teatro e seu Duplo* (2006), Artaud propõe uma forma de teatro capaz de romper com a imobilidade de sua época insensível, um teatro cruel, cru, desprovido de adornos, “que desperte nervos e coração” (ARTAUD, 2006, p. 93), de modo a produzir um efeito imediato, violento, capaz de penetrar na sensibilidade dos indivíduos e tirá-los do lugar-comum. O teatro artaudiano, ao contrário do teatro psicológico e distanciado predominante em sua época, dirige-se não à elite e sua fome por “obras-primas”, mas ao povo, às massas (ARTAUD, 2006, p. 94), buscando nas “forças convulsionadas” do coletivo a energia vital do teatro.

Podemos afirmar, portanto, que o teatro proposto por Artaud muito se aproxima de um espetáculo carnalizado. O conceito de carnalização, tal como posto por Bakhtin (2010), consiste numa junção ritualística entre o trágico e o cômico, na influência pungente do espírito carnavalesco sobre a literatura. Espírito este que, devido à sua força coletiva centrada na ação das massas, aplica-se igualmente ao teatro. Sendo assim, o carnaval, conforme definido pelo pensador russo, é uma “forma sincrética de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos

particulares” (BAKHTIN, 2010, p. 139-140). É um espetáculo onde não existe diferenciação entre o palco e o público, entre os atores e os espectadores, sendo todos parte indissociável do ritual carnavalesco. É um tipo de espetáculo-ritual onde as divisões são derrubadas, onde as muralhas das convenções são postas abaixo, e o que se sente é a força do coletivo a expandir-se e propagar-se como uma onda de vibrações pulsantes e enérgicas. É um teatro que explora os mais diversos tipos de linguagem (sonora, corporal, visual), rompendo com uma perspectiva textocêntrica típica do Teatro Ocidental – muito focado na palavra – provocando um impacto que se impregna no espectador como uma peste a encurralá-lo entre os abismos da vida e da morte, entre a rejeição dessas forças vitais e a total comunhão com a natureza.

Apresentando a peste como um dos “duplos” do teatro que propõe, Artaud destrincha, ainda em *O Teatro e seu Duplo*, os efeitos que a peste gera nos locais onde surge, descrevendo-a como uma força avassaladora que revolve as entranhas do povo e corrói as barreiras e hierarquias da sociedade (ARTAUD, 2006, p. 21). Ao pestífero, restam apenas duas perspectivas: a morte e a cura. Diante da imprevisibilidade dos efeitos, o doente é tomado por uma força que o conduz aos atos mais extremos. O corpo, massacrado e golpeado pelos efeitos da doença, vê seus órgãos apodrecerem expostos à crueza de energias estranhas que lhes são incontroláveis. Daí surge o Corpo sem Órgãos, o corpo desprovido de controles e restrições, o corpo sem travas, o corpo-vida, que age e que sente com toda a intensidade possível. É o corpo que, como afirma Lins (2017, p. 49), “é plenitude e vazio, é carne sofredora convertida em corpo-de-consciência-da-morte”.

A relação entre o teatro e a peste estabelecida por Artaud se justifica na própria proposta que o mesmo defende para a Arte teatral. O teatro deve ser capaz de revolver os indivíduos, de provocá-los. O teatro cruel é aquele onde não existem divisões entre os sentimentos, entre o ator e o público, entre o palco e a plateia: a própria noção de divisão desaparece. Ao afirmar que o teatro é o duplo da peste, Artaud quer dizer que o verdadeiro teatro é aquele que consegue penetrar no público a ponto de romper com as amarras de sua vida confortável e estática, devolvendo a essência vital perdida na normalidade cotidiana. Para tanto, é preciso que o ator se entregue de tal modo à sua atuação que consiga romper a barreira preexistente ator-público, levando essa energia à plateia de tal forma que lhe seja impossível escapar de seus efeitos. (ARTAUD, 2006, p. 23). É preciso, portanto, que o teatro avance para além das convenções, das perspectivas meramente racionais, apolíneas, e torne-se uma arte interjetiva, que não possibilite, no

momento da encenação, nada além do mais profundo impacto estético, capaz de produzir tanto no ator quanto no espectador a libertação transbordante dos sentidos.

Grupo ExperIeus: a transformação ritualística através do teatro

Tendo como objetivo criar uma experiência teatral capaz de provocar e impulsionar uma transformação individual e coletiva, conforme proposto por Artaud e outros grandes teóricos do teatro, o Grupo ExperIeus vem cada vez mais norteando seus estudos e experimentações na direção do teatro ritualístico.

Surgido em 2014 a partir do projeto de extensão *As artes cênicas e suas múltiplas linguagens: aportes à educação*, sob a direção da professora Dra. Cristiane Agnes Stolet Correia (UEPB-Campus VI), o grupo ExperIeus consiste no núcleo da Oficina de Teatro, da qual fazem parte tanto alunos e ex-alunos dos cursos de graduação da UEPB³, quanto moradores de Monteiro-PB e cidades circunvizinhas. A oficina acontece uma vez por semana, aos sábados, e inclui tanto um momento de discussão teórica, com estudo e reflexão acerca dos grandes pensadores do teatro, a exemplo de Artaud, Stanislavski, Grotowski, entre outros; quanto um momento prático, onde são desenvolvidas atividades que visam aplicar os conceitos teóricos estudados, comungando-os e transpondo-os diretamente para o fazer teatral. (CORREIA, et. al.)

Foi a partir das ideias e concepções defendidas pelo ExperIeus, baseadas na ideia de pluralidade refletida inclusive nos “eus” no nome do grupo, que se constituiu o cerne do espetáculo *Rito de Passagem*. Conforme explicitado no título, o espetáculo se propõe a promover uma passagem, uma transformação ritualística dos indivíduos através da reconexão dos seres com suas essências originais. Um elemento de destaque no *Rito de Passagem* é a forte presença do elemento *feminino*, tanto na direção, por ter uma mulher à frente do espetáculo, quanto na própria encenação, que retoma simbolicamente temas que vão desde o machismo e o feminicídio ao sagrado feminino; à morte e à ressurreição simbólica da mulher, num movimento de ruptura e superação das amarras do patriarcalismo.

³ Desde 2017, quando ingressei no Curso de Letras da UEPB, participo ativamente do Grupo ExperIeus e da Oficina de Teatro dirigida pela Profa. Dra. Cristiane Agnes, onde pude vivenciar na prática a aplicação dos conceitos teóricos aqui mencionados. A experiência como ator de teatro, além de proveitosa do ponto de vista intelectual, tem proporcionado a mim uma verdadeira transformação como pessoa, como ser humano, possibilitando o surgimento de novos laços e a consequente reconexão com minhas forças interiores, com meu eu interior, e melhorado minha relação com o mundo.

O espetáculo, que possui uma duração média de 30 minutos, foi construído a partir da transposição cênica dos seguintes textos:

1. Abertura Ritualística – Cristiane Agnes
2. Cântico Negro – José Régio
3. Eu sou um(a) agitador(a) – Daniel Rodas
4. Delírio – Cachalote Mattos
5. A Verdade – Daniel Rodas
6. Rito de Passagem – Cristiane Agnes

No processo de escolha dos textos para o espetáculo, levaram-se em consideração as sugestões do coletivo e a própria produção dos membros do grupo, de modo que, dos seis textos que compõem o esqueleto textual do *Rito de Passagem*, quatro foram escritos por membros do ExperIeus, com a exceção do “Delírio” e do “Cântico Negro”. A presença do texto, entretanto, não se sobrepõe em nenhum momento à presença do corpo⁴, pois é através deste que os atores, tal como defende Artaud, constroem a matéria-prima da transformação espiritual proposta pelo espetáculo.

Rito de Passagem se inicia com um diálogo, uma provocação inicial entre a atriz e o público, desafiando-o a fazer parte do ritual teatral. Instigados a ficarem de mãos dadas, os espectadores vivenciam o primeiro passo de uma comunhão coletiva, unindo suas energias de modo a construir um círculo ao redor do recinto. É a partir desse círculo que se inicia o processo de transfiguração da realidade, de quebra da barreira pré-existente entre os próprios indivíduos que ali se encontram, dando início a um processo de comunhão coletiva que avançará para uma transformação vivenciada conjuntamente por todos os presentes.

⁴ Referimo-nos aqui a um conceito de corpo que, dentro da concepção de Artaud (2006) não se limita apenas ao “físico” tal como o concebemos no cotidiano, mas também ao “metafísico”. No teatro ritualístico, o físico e o metafísico são um só, agindo em conjunto. Nessa noção de corpo, incluem-se os gestos, as indumentárias e os acessórios (o físico) em comunhão com os sons instrumentais, os ecos, as cores e as luzes que pulsam no palco (o metafísico), funcionando como uma extensão do ator, como parte indissociável da ação, potencializando as energias de modo a preencher todo o espaço do espetáculo.



Figura 1 - “Abertura Ritualística”: um chamado/provocação ao público

De início, há um aparente desconforto por parte do público diante da necessidade de se levantar, mas aos poucos esse desconforto é substituído por uma atitude de união, desencadeada pela ação da atriz ao conduzir os espectadores para junto do círculo. De mãos dadas, o público é iniciado na energia do ritual que está por vir.

Em seguida, os espectadores retornam para suas cadeiras e a ação se transfere para o palco, onde tem início o “Cântico Negro”. Ao som da “Misa Criolla”, de Mercedes Sosa, cuja sonoridade une o misticismo católico à música indígena, uma atriz trajada com um vestido preto entra em cena carregada por três atores, que a colocam deitada de costas no palco, imóvel e de olhos fechados. Outras duas atrizes, que já se encontravam no palco trajando chapéus de palha e saias rústicas, formam com os três atores um enquadramento ao redor da atriz deitada, observando-a com expressões de luto. A música cessa. Nesse instante, os atores posicionados no enquadramento adotam uma postura agressiva em relação à atriz “adormecida” e falam o texto “Vem por Aqui!”. A atriz se levanta. Ergue-se em posição de desafio e encara os atores; as outras duas atrizes se unem a ela formando uma tríade, como se constituíssem uma única personagem, uma voz coletiva de enfrentamento à opressão masculina representada pelos três atores. Desafiados, dois atores ainda gritam um último “Vem por Aqui!”, ao que são ignorados pelas atrizes em atitude de desdém; os dois atores saem de cena e o terceiro continua no palco, deitado e em posição submissa, onde se torna uma espécie de “brinquedo” nas mãos das atrizes, sendo logo em seguida abandonado em um ponto do palco. A ação continua com o fortalecimento dessa relação tríade entre as mulheres, que se unem e se fundem numa série de imagens que comungam performance corporal e, em determinados momentos, expressões sonoras animais.

Na imagem a seguir (Figura 2), é evidente essa força trina desafiadora do feminino. Temos três mulheres em clara atitude de desafio, de afirmação de sua força como seres independentes e dotados de vontade própria. A imagem, milimetricamente construída após meses de ensaios, constitui-se numa mistura de rupturas e desconstruções simbólicas se comparadas ao modelo de “beleza e recato” que nossa sociedade procura impor às mulheres. Ao invés de gestos delicados e submissos, temos gestos firmes, com os braços erguidos e os rostos altivos. Nesse momento específico da cena, as atrizes combinam um dos trechos do “Cântico Negro” (Tendes jardins, tendes canteiros/ Tendes pátria, tendes tetos/ E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios.../) à imagem de desdém e rebeldia contra a “moral e bons costumes” de uma sociedade fútil e decadente, que se vê desafiada a enfrentar a força de uma mulher independente, firme e empoderada, segura de si e de seu lugar múltiplo no mundo.

A postura das atrizes, com o corpo curvado para a frente e as mãos unidas, entrelaçadas umas às outras como os galhos retorcidos de uma árvore, denota uma posição de enfrentamento, de deboche contra a racionalidade castradora da sociedade patriarcal, postura que se conjuga com a expressão irônica no rosto das atrizes, de franco afrontamento às convenções sociais estabelecidas. A mulher frágil e submissa dá lugar à mulher forte, real e conectada com sua potência interior.

Em toda a cena do “Cântico Negro”, temos a vivência simbólica da “morte” e “ressurreição” da Mulher. O texto de José Régio comunga perfeitamente com a ideia de ruptura das convenções, ao negar constantemente as imposições sociais que tentam obrigar os indivíduos a seguirem determinados caminhos. As imagens corporais conseguem expandir a dimensão transgressora do texto, dotando-o de uma expressão imagética carregada de simbolismo. A energia que predomina na cena é a de uma força feminina alavancada por um impulso dionisíaco, por uma vitalidade ritualística que perpassa toda a ação, imperando o vigor dos instintos e das forças primitivas animalescas.



Figura 2 - Cena de "Cântico Negro"

Essas forças primitivas são perceptíveis na imagem a seguir (Figura 3). Em uma postura provocante, ao mesmo tempo selvagem e sensual, no que se demonstra pela presença dos detalhes animais nas indumentárias, as atrizes encaram diretamente o público, já não numa atitude de desdém ou apenas de desafio, mas numa expressão de sedução, de provocação dos sentidos da plateia, como predadoras a atrair suas presas à armadilha.



Figura 3 - Cena do "Cântico Negro"

A ação do “Cântico Negro” se encerra dentro dessa força dionisíaca, desse impulso que começa a embriagar o público, e que se eleva ainda mais na ação que se segue.

Na cena seguinte, “Eu sou um(a) Agitador(a)”, temos uma continuidade e consequente avanço desse impulso dionisíaco iniciado na cena anterior. Dois atores, caracterizados como duplos (o que nos faz remeter ao duplo artaudiano), carregados de certa comicidade desafiam o público a tomar parte do espetáculo, levando algumas pessoas da plateia para o palco, ação que por si só gera um misto de desconforto e bom humor, numa mistura de sensações próxima a ideia de carnavalização conceituada por Bakhtin. Nessa cena, os dois atores se utilizam de energias em contraponto: um dos atores com energia predominantemente forte, vigorosa (*Animus*) e o outro com energia suave, delicada (*Anima*)⁵. Essas energias em contraste produzem um efeito de oposição e estranhamento no público, que levado para dentro da cena acaba por expressar humor e desconforto diante de atitudes tão extracotidianas e ambíguas

É notável o perfeito contraponto formado pelos dois, não apenas do ponto de vista energético (masculino/feminino), mas também nas características físicas e nas indumentárias dos mesmos: um é moreno e o outro é loiro; um é mais “magro” e o outro é mais “gordo”; um usa um lenço preto na cabeça, o outro uma atadura laranja no

⁵ Com *Animus* e *Anima*, não nos referimos aos conceitos arquetípicos propostos por Jung, muito menos à noção limitada e engessada de “masculino” e “feminino”. Partindo do que nos fala Eugenio Barba (2012, p. 87), utilizamos estas expressões no sentido de qualidade energética, de dois “polos” energéticos distintos, mas igualmente presentes em todas as pessoas, independentemente do sexo. São energias que podem ser acionadas pelos atores na construção das personagens, rompendo com concepções ortodoxas e alavancado o potencial do teatro como arte libertadora, capaz de subverter paradigmas socialmente estabelecidos.

cabelo; um está em postura de desafio, o outro em atitude de desdém. Longe de constituírem uma ação de conflito entre si, os contrapontos funcionam como um elemento de quebra da normalidade, proporcionando maior agilidade e dinamismo à ação. Os “agitadores”, como o próprio nome remete, acabam por “agitar” o espetáculo, removendo qualquer possibilidade de imobilização por parte do público.

É precisamente nesta cena, no momento em que os atores levam o espectador para dentro da ação propriamente dita, potencializando a sensação de desconforto provocada desde o início da ação, que o impulso dionisíaco chega ao seu ápice nesse espetáculo, provocando um efeito que se assemelha ao da carnavalização proposta por Bakhtin. O espectador, uma vez removido fisicamente da plateia, se vê numa situação por si só embaraçosa: diante do palco, espremido entre dois atores cujas ações se mostram imprevisíveis, sem saber se deve rir, se deve se esconder, se deve fugir de volta para as cadeiras ou tentar se integrar com a ação.



Figura 4 - Cenas de "Eu sou um(a) Agitador(a)"

Nesse momento, não há espaço para racionalização; não é dada ao espectador a oportunidade de formular concepções filosóficas ou divagações psicológicas: o que tem diante de si é a ação, o movimento desencadeado pelos instintos. É um desconforto que remete à situação de impotência do pestífero descrito por Artaud. Uma vez encurralado entre a vida e a morte, entre a ação e a inação, entre o cômico e o trágico, numa mistura de sensações cujo resultado final é uma massa indefinível de sentimentos coexistentes, ao espectador/pestífero restam apenas duas opções: morte ou cura, resistir à ação ou entregar-se; à peste, ao teatro, à vida.

Essa mistura de sensações também se mostra evidente na terceira cena, “Delírio”. Logo após o encerramento do “Eu sou um(a) Agitador(a)”, os dois atores formam uma imagem no centro do palco (apenas os dois Agitadores permaneceram no palco na cena anterior, tendo o restante do elenco se retirado para fora do campo visual do público). Nesse instante, uma música mesclando influências da cultura oriental, que remete aos ritmos típicos do Oriente Médio e da Índia, preenche o espaço. Acompanhando o ritmo da música, uma atriz entra em cena com uma dança do ventre, marcadamente provocante e sensual, o que gera reações imediatas por parte do público, como gritos e aplausos; terminada a dança, a atriz se une à imagem iniciada pelos Agitadores. Ainda sob o ritmo da música, a segunda atriz surge de súbito no palco, movida por uma energia animal, com gestos firmes e selvagens, como uma leoa pronta para ataque; encara o público, produz alguns sons felinos em direção à plateia, e em seguida também se une à imagem. Por fim, fechando esse momento de entrada dos personagens, um ator sem camisa, trajando um lenço vermelho na cabeça, entra em cena também com uma dança, unindo-se aos atores que já se encontravam no centro do palco e concluindo a imagem. A música cessa. Tem início então o texto *Delírio*, de Cachalote Mattos, comungado com uma série de imagens corporais coletivas não comuns, não cotidianas, conforme é possível observar na figura a seguir:



Figura 4 - Cena de "Delírio"

Na ilustração, é perceptível o encaixe corporal dos atores para a construção coletiva da imagem. O ator de lenço vermelho serve como apoio, sustentando a atriz que se equilibra em seus braços e joelhos. Nas laterais, um ator e uma atriz em interessante contraste auxiliam na sustentação da imagem: o ator à esquerda exibe uma expressão de

força, quase agressiva, com a franja a lhe cobrir os olhos; já a atriz à direita encara serenamente o público, com uma expressão de seriedade. Mais atrás, fechando o enquadramento da imagem, o ator de cabelos loiros ergue as mãos e os olhos para cima, como que “louvando” algo fora de nosso campo de visão, encarnando em sua expressão parte do “delírio” que dá nome à cena.

Esse delírio a que nos referimos é muito mais do que um “surto” ou uma “alucinação”, mas compreende uma espécie de libertação dos sentidos, de expansão da percepção sensorial e conseqüente rompimento do entendimento dominante da realidade. Numa sociedade tóxica, marcada pela opressão e segregação dos valores humanos em prol da futilidade e hipocrisia, delirar e “enlouquecer” torna-se um ato de flagrante rebeldia. Uma rebeldia que se encarna no despertar do corpo e de sua própria consciência como sujeito. No texto de Cachalote Mattos, as falas dos personagens personificam essas sensações: “Sinto minha voz/ Ouço meu corpo/ Vejo minha mente”. É um olhar para dentro que transforma a compreensão do que há do lado de fora (“Caminho mundo adentro/ percebo mundo afora”). Aqui, o texto e a ação adquirem um tom político de contestação social, ao defenderem uma estética voltada para os excluídos, para os marginalizados (“Estética do pobre/ do louco/ das mulheres / do preso!”); uma estética voltada para as massas, para o coletivo em convulsão, superando os sentimentos egoístas e propondo uma comunhão total com a vida, tal como defendia Artaud. É a voz dos excluídos que se ouve ao final da cena, quando os atores se unem numa imagem e ecoam um grito de liberdade em direção ao público, propondo que sejamos Verbos, guiados à ação e à mobilização como sujeitos atuantes de nossas próprias vidas, ao invés de meros “adjetivos” a adornar uma sociedade decadente.

Na penúltima cena, “A Verdade”, os atores metamorfoseados em verbos proclamam a vinda de algo que trará a força necessária para se atingir a transformação necessária; algo que, como tudo o que existe de essencial na vida, só pode ser obtido através de muito empenho e sacrifício. A cena se inicia com o desmembramento da imagem final de “Delírio”, com quatro dos cinco atores formando imagens individuais, enquanto a quinta atriz retira-se para a plateia. Cada uma das imagens individuais expressa por si só um amálgama de sentimentos que vão da dor ao medo, da dúvida à certeza vindoura. Um dos atores parece estar atravessado por uma lança; uma atriz grita como que em trabalho de parto; outro ator gesticula com as mãos e os braços modelando formas diversas; um terceiro ator em posição retorcida afirma ser um “mensageiro” e daí adiante, sempre com alternância de imagens entre as falas.

O texto, em conjunto com as imagens, anuncia a vinda de um grupo, um bando, um coletivo unificado de forças indefiníveis, chamado apenas de “Eles”. São “Eles” que, trazendo consigo “o bem, o mal e o irreal”, munidos com suas “armaduras, cavalos e bazucas” virão à tona para provocar o despertar final. Em nenhum momento da cena fica explícito quem ou o quê seriam “Eles”, de modo que o espectador pode por si só identificá-los com qualquer sentimento, sensação ou objeto que lhe cause impacto. É importante destacar que, apesar de separados em imagens individuais, em nenhum momento os atores perdem sua conexão coletiva. Sendo um grupo, suas vozes e corpos constituem um efeito polifônico que ao final se une numa única voz, num único grito, no prenúncio da chegada de algo ao mesmo tempo prazeroso e insuportável, doloroso e libertador: a verdade.

É essa verdade anunciada na penúltima cena que se materializa na cena final, “Rito de Passagem”. Nesse momento, os atores descem do palco, atravessam a plateia em atitude provocativa, dirigem-se à entrada do recinto e lá constroem com seus próprios corpos um portal humano. Na imagem abaixo, percebe-se a forma como o portal foi construído adquirindo por si só uma simbologia específica dentro da ideia do espetáculo: três homens e três mulheres, duas tríades, dois números fechados num perfeito equilíbrio de energias, posicionam-se na porta de entrada do recinto, na passagem, no limiar entre o “dentro” e o “fora”, entre o estágio atual e o estágio de evolução. Assim equilibrados, todos juntos, num coletivo, erguem o portal com seus próprios corpos: os dois atores duplos de “Eu sou um(a) Agitador(a)” servem de “alicerces”, uma atriz e um ator da cena “A Verdade” encaixam-se como “pilares” e as duas atrizes restantes do “Cântico Negro” (a terceira é a que está em um dos pilares) fecham o “teto” do portal, sendo a atriz que está à frente a mesma que passou pela “morte” e “ressurreição” no Cântico Negro.



Figura 5 - O Portal do "Rito de Passagem"

.Uma vez formado o portal, tem início o último ciclo da apresentação: um ou mais representantes do público são convidados pela mesma atriz da cena inicial (“Abertura Ritualística”) a atravessar o portal, por onde devem passar da forma que bem entenderem. É nesse instante que o desafio iniciado na cena anterior alcança o seu ápice: quem terá coragem de se entregar à verdade, por mais impactante e dolorosa que ela seja? Quem poderá aceitar a vida em todas as suas nuances, em todas as suas alegrias e tragédias, ao estilo do *Amor Fati* de Nietzsche? Quem se dispõe a reconectar-se com suas forças primordiais, a reequilibrar seu lado apolíneo e seu lado dionisíaco, a entregar-se por inteiro à sua essência vital, em comunhão maior com todas as forças que nos circundam e nos atravessam, como propõe Artaud? Este é o sentido real por trás do desafio levado ao público nesse momento.

Os espectadores, ainda um pouco retraídos, mas já bem mais “destravados” do que no início da experiência, voluntariam-se espontaneamente para realizarem a travessia. Alguns o fazem de forma mais contida, outros improvisam cambalhotas e gestos menos usuais. Por fim, concluindo simbólica ou fisicamente o seu Rito de Passagem, os atores e o público vivenciam não apenas o fechamento de uma

apresentação, mas o início de um novo ciclo que se propaga indefinidamente através da transformação espiritual.

Considerações Finais

Com o presente artigo, procuramos relatar o desenvolvimento do nosso processo criativo, dentro da perspectiva de um grupo de teatro em constante trabalho de estudo e renovação. Aliando a teoria à prática e entendendo ambas como ações indissociáveis na construção do ator como indivíduo constituinte de um coletivo, refletimos acerca do teatro ritualístico e seu papel como instrumento de transformação do indivíduo e da sociedade.

Iniciamos nossa reflexão discutindo as origens do teatro ritualístico, remontando o conceito de tragédia proposto por Nietzsche a partir de fusão do apolíneo e do dionisíaco. Em seguida, relacionamos a ideia de um impulso dionisíaco com o Teatro da Crueldade proposto por Artaud, visando a demonstrar como essas duas concepções se unem na construção de um teatro-ritual, voltado para a reconexão do ser humano com a vida, com as forças primordiais da natureza, com a energia vital que perpassa a essência de todas as coisas.

No *Rito de Passagem*, procuramos levar à prática muito do que foi discutido na teoria, propondo um espetáculo que comungasse a força ritualística com a ideia de um teatro-vida, provocando o público em direção a uma transformação espiritual. Acreditamos, portanto, que o Teatro, tal como a Arte em sua totalidade, tem como função primordial gerar um impacto sobre os indivíduos, livrando-os das amarras e convenções impostas, de modo a reconectá-los com a verdade perdida pelo predomínio desmesurado da razão.

Lançar uma semente: esse é o papel do teatro que propomos. Uma semente que penetre no âmago dos seres, na essência crua e verdadeira do ser humano. Pois, como diz Dostoievski na epígrafe de *Os Irmãos Karamázov*, citando João 12:24, “em verdade, em verdade vos digo que, se o grão de trigo que cai na terra não morrer, fica infecundo; mas, se morrer, produz nova vida”. Assim também é o verdadeiro teatro- peste, aquele que “mata” para, a partir da morte do que é fútil, egoísta e desnecessário, fazer ressurgir a vida em toda a sua intensidade.

Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAKHITIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel: Tratado de antropologia teatral**. 3º ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio; Editora Dulcina, 2012.

BARBARA, Rodrigo Peixoto. (Des)Dobrando o Teatro da Crueldade: Nietzsche, Artaud, Deleuze e outros pensadores rebeldes. 2017. 127f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) –Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, da Escola de Música e Artes Cênicas-EMAC-UFG, Universidade Federal de Goiás.

CORREIA, C. A. S. et. al. **Grupo ExperIeus: a busca de novas abordagens estéticas do fazer teatral**.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud: O Artesão do Corpo sem Órgãos**. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PUCHEU, Alberto. **Pelo colorido, para além do cinzento: a literatura e seus entornos interventivos**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o Teatro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.