

# ARTAUD, ARRABAL E NÓS: ESTUDO DE PROCESSO CRIAÇÃO CÊNICA

*Narciso Telles<sup>1</sup>*

## *Resumo*

O presente artigo apresenta um estudo de criação cênica a partir do estudo do Pensamento/Prática de Antonin Artaud e Fernando Arrabal com três atrizes.

**Palavras-chave:** Antonin Artaud, Fernando Arrabal, exercício atorial

## *Abstract*

This article presents an analysis of a creative work in progress with three actresses that took as its point of departure thoughts and practices of Antonin Artaud and Fernando Arrabal, establishing a dialogue between actresses and these points of reference.

**Keywords:** Antonin Artaud, Fernando Arrabal, exercise actorial

O presente trabalho busca apresentar o caminho percorrido por Nós - Narciso, Carla, Michelle e Anamaria - no encontro com Artaud e Arrabal. Divididos em três momentos, que para efeito acadêmico aparecem separadamente são (e foram) articulados no processo de criação da cena. Aqui procuro mostrar os elementos, conceitos, metáforas que nortearam nosso processo investigativo, artístico e pedagógico no trabalho com as atrizes.

Tomo como atitude de criação o conceito de experiência. A explicação da experiência sempre se ancora em práticas experienciais, na observação de um dado fenômeno e na nossa leitura deste ato, pois a experiência ocorre no fazer. O que se faz, simplesmente acontece. Nesta explicação, múltiplos domínios de realidade são acionados, construindo um caminho explicativo a partir das coerências das práticas experienciais do observador, ou seja, a análise de um processo no qual estamos inseridos como partícipes é demarcada pelo conjunto de atividades vivenciadas por nós na experiência. Esta vivência é única para cada pessoa e possibilita que cada um possa fazer uma explicação diferenciada sobre uma dada experiência.

Como não poderia deixar de ser, iniciamos nossa reflexão navegando no pensamento de Artaud. Em seguida apresentamos aspectos da dramaturgia de Fernando Arrabal, especialmente, da peça *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*. E por fim, uma análise do processo de criação da cena (quadro II, ato II) da peça acima citada.

## Artaud

Antonin Artaud é um homem de teatro. Com esta afirmação iniciamos nossa jornada por seu pensamento sobre o teatro, sua definição de Teatro da Crueldade e

seus principais elementos constitutivos. Aqui apresentaremos nossa leitura sobre os princípios de Artaud, de forma a propor um diálogo com nosso processo de criação do quadro II, ato II da peça *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* de Arrabal.

O Teatro da Crueldade tem como princípio norteador a proposta de recuperar as características primais perdidas no decorrer da história do teatro ocidental. Artaud defende um teatro que (re)encontre o ritual, o encantamento, o mito, a metafísica e a alquimia. Um teatro que a cena seja o foco principal e o texto ganhe uma dimensão além dos significados linguísticos das palavras. Um teatro onde a magia seja algo visível na cena e promova o pestiamento de todo o público diante do apresentado. Diz ele:

(...) se o teatro é como a peste, não é apenas por atuar sobre importantes coletividades e por transtorná-las do mesmo modo como se faz a peste. Existe no teatro, como na peste, algo de vitorioso e de vingador ao mesmo tempo. (ARTAUD, 1987, p. 39)

Assim, o teatro deve revelar o fascínio que libere o espírito de quem participa dele como um ritual. Nessa direção nosso pensador destaca a importância da imagem e a força que esta tem neste processo de liberação. Por meio das imagens o imaginário suplanta a realidade cotidiana, dando-a um caráter mais transcendente e alquímico. Um duplo da realidade.

O conceito (ou metáfora?) do duplo está extremamente presente na obra de Artaud, para ele "(...) o teatro deve ser considerado como o duplo não desta realidade cotidiana e direta da qual ele aos poucos limitou-se a ser apenas uma cópia inerte, tão inútil quanto edulcorada, mas de uma outra realidade perigosa e típica (...)" (ARTAUD, 1987, p. 65)

Brito afirma: "o duplo do teatro representa para Artaud o encontro do teatro consigo mesmo, com sua própria identidade a partir da encenação da experiência da subjetividade, propiciada pela peste, metafísica, crueldade em

1 Ator, performer, diretor e professor do Curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Membro do Coletivo Teatro da Margem.(Uberlândia/MG).

explosão de energias primordiais e míticas." (2001/2002, p. 85).

O duplo retoma o caráter mítico, onde o homem é possuidor de uma natureza humana dupla - masculina e feminina. Através do mito o homem recuperaria sua identidade e a possibilidade da transformação alquímica. Neste sentido, a encenação seria, não o duplo da obra dramática, mas duplo de si no engajamento do homem na descoberta de si.

Com este espírito iniciamos nossas leituras da dramaturgia de Arrabal para a posterior montagem da cena.

## Arrabal

Fernando Arrabal, cidadão espanhol, nascido em Melilla em 1932, vive na França desde 1955. Contrário ao regime do general Franco, partiu para um exílio voluntário em terras francesas. Com a morte de Franco em 1975, muitos artistas retornaram à Espanha, menos Arrabal, "*persona non grata*" no país desde 1967 quando foi preso e enviado a penitenciária de Madrid acusado de ter escrito uma dedicatória sacrílega e antipatriótica em um livro. Os dramas familiares vividos por Arrabal - prisão e desaparecimento do pai, e rompimento com a mãe - permeiam suas obras.

Seu conjunto dramático figuram textos como: Os Dois Carrascos, Piquenique no Front, O Triciclo, Fando e Lis, Cerimônia para um Negro Assassinado, Oração, Jardim das Delícias, Cemitério de Automóveis, O Arquiteto e o Imperador da Assíria, Orquestração Teatral, Concerto dentro de um ovo, Guernica, a Bicicleta do Condenado, entre outros.

A dramaturgia de Arrabal espetaculariza a figura humana em seu aspecto mais selvagem, sem características cotidianas definidas e utilizando-se de uma linguagem que não faz parte do mundo real, seus personagens se repetem em diversas peças e giram em torno dos mesmos temas e situações. "São freqüentes os jogos de palavras, o nonsense, a violência instintiva, as imagens colhidas no inconsciente.

Arrabal diz que escreve tudo o que lhe passa pela cabeça, que não revê o que cria, nem se detém numa palavra ou frase para refazê-la." (ARRABAL, 1976, p. XII).

Uma ponte entre a poética de Artaud e a dramaturgia de Arrabal pode ser construída a partir do conceito de Teatro Pânico. O conceito de pânico foi elaborado nos meios intelectuais franceses com a participação de entre outros; Arrabal, Rolanda Topor, Alexandro Jodorowski e não se constituía num movimento estético. "Arrabal dizia que pânico não era um grupo nem um movimento, mas uma maneira de ser de acordo com uma ideologia que tinha por fundamento a exaltação da moral múltipla." Em seu texto Homem Pânico de 1963, o autor discorre uma anti-definição para o termo. "O pânico é uma maneira de ser regida pela confusão, pelo humor, o terror, o acaso e a euforia." (ARRABAL, 1973, p. 52). Trabalhando com duas palavras: memória e acaso, Arrabal constrói uma proposta poética e estética que caracterizariam as criações artísticas na visão pânico.

Do elenco de características do homem pânico apontadas, gostaria para esta nossa reflexão de assinalar: talento louco, entusiasmo lúdico, solidão, a anti-pureza. E dos fantasmas que o perseguem destaque: paranóia, inveja, mitologia, desespero, susceptibilidade. O herói na dramaturgia de Arrabal é apresentado em toda a sua ambiguidade: "tirano e escravo, bom e cruel, inocente e culpado, vítima e carrasco, vive sempre à margem de um mundo ordenado que ele não compreende. Seu espaço, a terra de ninguém; sua condição, a miséria. A maior ameaça que paira sobre ele vem do mundo exterior, expressa através da repressão brutal e anônima que surpreende seus valores anti-sociais sua liberdade, acabando por imobilizá-lo." (ARRABAL, 1976, p. XII)

No caso das personagens femininas, estas aparecem sempre sob a tríade mãe-criança-prostituta plena de instintos e intuição, escravas ou tiranas, elas sempre apresentam uma outra perspectiva de ação em relação aos personagens masculinos. O outro em toda a sua presença.

Estes aspectos pontuados acima, perpassam a produção dramaturgicamente de Arrabal e a conectam com as ideias de crueldade, metafísica, alquimia e duplo desenvolvidas por Artaud, comentadas anteriormente. Isto posto, escolhemos para a montagem da cena a peça *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*.

O ambiente onde se passa a história de *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* é uma ilha deserta. A trama é construída a partir de dois personagens: um, civilizado, único sobrevivente de um desastre aéreo. O outro, um primitivo. A peça inicia-se com precisamente com o encontro do civilizado com o assustado homem primitivo. Dois anos decorreram. Agora, eles são o arquiteto e o imperador da Assíria.

O sobrevivente, herdeiro do mundo civilizado, ressuscita como um hipotético Império, fez-se imperador e nomeia como seu absurdo arquiteto o homem primitivo. Nos dois anos que se seguiram ao acidente, o imperador ensinou o selvagem a falar e incansavelmente tenta ainda fazer com que seu aluno assimile os valores de sua cultura.

O arquiteto deseja tornar-se civilizado; o imperador aspira à barbárie, à inocência, à ignorância e ao poder sobre a natureza de que o arquiteto desfruta.

Mas o arquiteto é capaz controlar os elementos da natureza. Eles se temem e se odeiam e se necessitam e se amam - e estão condenados a viver juntos. O imperador no decorrer da história vai se transfigurando em seus duplos: a esposa, o irmão, um cego, as várias testemunhas de acusação. Já o arquiteto tem dois papéis dominantes: o de presidente do tribunal e o da vítima (a mãe). Após desfilar seus motivos Só que desta vez o sobrevivente é o arquiteto. E o jogo pode recomeçar.

Arrabal considera, *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* uma obra com "grande felicidade misturada com sofrimento e muita alegria". Para o exercício cênico em questão, a obra é uma demonstração do conceito de teatro pânico que proporciona já na escrita uma 'nova' possibilidade de

relação entre atores e espectadores "A cerimônia é devidamente orquestrada: todos os movimentos cênicos são indicados pelo autor e não há improvisos. Como todas as peças de Arrabal tocam o espectador pelo fascínio - e não pela razão -, seu objetivo é a purgação das paixões." (ARRABAL, 1976, p. XXII)

Para o exercício de cena o Quadro II, do Ato II, no qual o imperador exige que seja executado pelo arquiteto numa cerimônia de antropofagia. E, como num ritual de comunhão solene, o arquiteto come seu corpo, suga seu cérebro e descobre subitamente o inferno da consciência culpada e solitária que tanto atormentara o imperador.

## Nós

O processo de trabalho com vistas à montagem do quadro II, Ato II da peça *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* foi conduzido fundamentalmente pela questão do duplo. No primeiro momento nossa intenção era verificar a possibilidade de duas atrizes fazerem papéis masculinos - seus duplos que no decorrer da cena transfiguram-se em mulheres. Esta alternância de duplicidade, ao nosso ver, tornava o exercício atorial extremamente interessante. Com as leituras e discussões sobre a cena, fundamentados no pensamento artaudiano, fomos percebendo outros caminhos possíveis. Após a definição do elenco - as alunas de graduação Carla Martins e Michelle Cabral e de pós-graduação Anamaria Sobral - iniciamos nossos encontros para o preparo da cena. Nos primeiros encontros conversamos sobre a poética de Artaud, aspectos da dramaturgia de Arrabal e da peça escolhida. Solicitei que as atrizes lessem todo o texto, enquanto definia o trecho que seria apresentado.

Realizamos três encontros de trabalho prático onde propus exercícios de sensibilização. Nestes dias, desenvolvemos

a partir da ideia de duplo e do instinto fêmea, uma sequência de improvisações com movimentos livres. A partir de estímulos sonoros as atrizes improvisavam movimentos na busca da expressão primal, um possível caminho metafísico para a libertação do espírito, que fugisse dos estereótipos, da superficialidade. Comenta a atriz Michelle Cabral:

Em nosso primeiro encontro para ensaio, foi solicitado pelo diretor (Narciso Telles) que buscássemos através do corpo a representação do feminino. Este ser mulher- fêmea , como ela anda, age, sente, etc... Pareceu-me estranho o pedido, tendo em vista que o elenco era composto por mulheres. Durante o exercício percebi que há o ser feminino que é originário e a "mulher cultural", o mito construído em sociedade, do que seja a representação do feminino, e o quanto nós mulheres estamos inexoravelmente inseridas neste contexto. A partir daí, mostrou-se para mim o tamanho do nosso desafio como atores, mulheres que interpretam homens, que interpretam mulheres. O homem/ feminino, a mulher/feminina , o ator e seu duplo... o homem/mulher e suas máscaras... estava formado o quebra-cabeça. Iniciou-se então uma busca pelo primitivo, pela origem primeira, o instinto e a emoção. A fome.

Esta palavra permeou a minha busca, comecei a pensar que a origem do homem está na fome, desde o seu primeiro choro ao nascer, sempre a fome nas mais amplas fronteiras que a palavra alcançar. A fome de comer, de saber de sentir, a fome que nunca se aplaca, como um monstro que devora a todos e por fim a si mesmo.

Como resposta as atrizes ampliavam sua expressão corporal e com a respiração emitiam pequenos sons, sempre relacionados ao movimento. A integração entre a respiração e a gestualidade teve como fundamento a noção de atleta afetivo.

Artaud compreende que o ator deve voltar sua atenção para a respiração, pois esta é a base sobre a qual o movimento deverá ser construído. Para Quilice, *"pesquisar a respiração significa investir o*

*nascimento dos impulsos e as transformações sutis de estados interiores."* (2002, p. 98)

O ator tem seus sentimentos localizados na musculatura e é ela que libera os afetos. Neste sentido o conceito de duplo aparece também no trabalho do ator na medida em que duas dimensões são trabalhadas: uma de dentro ( suas emoções) e outra de fora (como um catalisador das forças da natureza).

Em nosso processo, estes aspectos apareceram nos exercícios de respiração conduzimos a liberação do instinto, principalmente nos duplos arquitetos.

Em seguida desenvolvemos improvisações tendo como guia a circunstância do trecho escolhido até chegarmos aos diálogos propriamente ditos. Deixo a palavra com as atrizes:

"A proposta, ao relacionarmos com a questão do duplo, era buscar o lado feminino (anima) dos personagens; pensando em fertilidade, fonte geradora. Entrar em contato com o feminino que pressupõe leveza, sensualidade, sensibilidade me fez recair na forma. A desconstrução tornou-se, então, necessária para que algo "novo" se materializasse, e duas dinâmicas me ajudaram a caminhar nesta direção: o exercício da fruta e as improvisações referentes a própria cena. A dinâmica da fruta abriu novas possibilidades de exploração de espaço e de relação. Um ponto interessante foi o de ultrapassar o mundo do humano para o puramente instintivo - quando o "animal" acaba vindo à tona - visto que a ideia seria comer a fruta "com todo o corpo", devorá-la mesmo. Isso fez com que os sentidos fossem ativados acarretando numa mudança corporal. O segundo exercício - o de improvisar a partir da cena em que o Arquiteto devora o Imperador - veio apenas para acentuar o primeiro, pois dentro da mecânica do improviso, acabamos levando à cena a "desconstrução" conseguida com o "devorar da fruta", criando uma situação análoga com o Imperador. Outro ponto fundamental do processo foram as conversas sobre o universo artaudiano: esclarecedoras para entendermos a necessidade em ritualizar a refeição, por exemplo." (Carla Martins) "Em seguida, eles me mostraram o que estavam construindo: uma espécie

de ritual que mostrava dois seres dançando e cheirando-se mutuamente; um, prestes a devorar o outro. Falei para Narciso que eu temia que a minha inserção quebrasse uma organicidade já trabalhada. Ele disse que estava pensando em mim para ser o Imperador que, no momento da cena escolhida, já era um cadáver. Nesse momento, as coisas começaram a fazer mais sentido, pois a própria condição da cena pedia que eu estivesse dentro e fora ao mesmo tempo. Imaginei que essa dubiedade poderia ser usada a nosso favor. Improvisamos. Comecei a fazer símbolos com referências ao sagrado: os mudras que Jesus faz com as mãos (ao menos na iconografia conhecida), os braços do crucificado; e com referências sexuais: um abrir e fechar de pernas, olhares maliciosos etc. Narciso pediu que isso fosse mantido, pois o texto fazia referência às religiões que proíbem a masturbação, entre outras coisas. Carla fazia uma respiração ruidosa que também entrou para a 'coreografia'." (Anamaria Sobral)

As improvisações possibilitaram a procriação de imagens e expressões gestuais que proporcionaram à cena ganhar uma estrutura ritualística. Muitas imagens e expressões produzidas vinham do caráter mítico presente na dramaturgia de Arrabal e incorporada pelos atores neste processo. Havia uma preocupação em comungar com a plateia, de forma que esta pudesse ser contaminada pela encenação. Tal como preconizava Artaud, tínhamos como meta dar a cena um caráter pestilento e metafísico, que contaminasse o público e criasse uma ebulição em seu espírito.

Cabe registrar que a condução das improvisações, com base no fragmento escolhido, foram também guiadas prioritariamente através do corpo e da respiração. O trabalho com o texto foi inserido a partir da ideia de uma palavra com encantamento, ou seja, a palavra deveria ultrapassar seu caráter meramente linguístico e adentrar, em conexão com o corpo, na via do ritual, como dizia Artaud: "(...) as palavras serão consideradas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico - por suas formas, suas emanações sensíveis e não apenas

por seus sentidos." (ARTAUD, 1987, p. 157)

Este sentido encantatório, também aparece no figurino do Imperador. A escolha do manto com figurino único do Imperador proporcionou ao elenco perceber novas possibilidades de criação de imagens, por exemplo: no final da cena quando os arquitetos são "devorados" pelo manto do Imperador, como algo cíclico, presente no mito do eterno retorno. É importante comentar que o manto já era elaborado com miçangas, colares, símbolos, o que também facilitava a instauração de um universo ritualístico. Buscamos com este exercício cênico o poder de encantação presente na linguagem do teatro da crueldade.

Dos inúmeros conceitos e metáforas que nos trazem o pensamento de Antonin Artaud e seu Teatro da Crueldade, e a partir destes trabalhados nos encontros e na cena, acredito ser o momento de um (re)pensar o lugar da poética artaudiana nas Escolas de teatro.

## Referências bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- ARRABAL, Fernando. *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. Coleção Teatro Vivo.
- \_\_\_\_\_. *Le Panique*. Paris: Union Generale d'Editions, 1973.
- BRITO, Maria Cristina. *O Diálogo de Nelson Rodrigues com Antonin Artaud na escritura do Teatro Desagradável*. O Percevejo, UNIRIO, n. 10/11. pp. 74-93, 2001/2002.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1997.
- QUILICE, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos*. Sala Preta, USP, n. 02. pp. 96-101, 2002.