



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS
HUMANAS DEPARTAMENTO DE TEATRO

MARVI OLIVEIRA

MEMORIAL POÉTICO DISCURSIVO

ENSAIOS SOBRE A CRUELDADE

São Cristóvão/SE
2024

MARVI OLIVEIRA

MEMORIAL POÉTICO DISCURSIVO

ENSAIOS SOBRE A CRUELDADE

Trabalho de Conclusão de Curso (Memorial) apresentado ao Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe como requisito da obtenção do título de Licenciada em Teatro. Orientação Prof^ª. Dr^ª. Joana Angelica Lavallé de Mendonça Silva.

São Cristóvão/SE
2024

MARVI OLIVEIRA

MEMORIAL POÉTICO DISCURSIVO

ENSAIOS SOBRE A CRUELDADE

Trabalho de Conclusão de Curso (Memorial) apresentado ao Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe como requisito da obtenção do título de Licenciada em Teatro. Orientação Prof^a. Dr^a. Joana Angelica Lavallé de Mendonça Silva.

São Cristóvão, Sergipe, 18 de outubro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Joana Angelica Lavallé de Mendonça Silva

Prof. Dr. Carlos Cezar Mascarenhas de Souza

Prof. Dr. Gerson Praxedes Silva

Prof. Ms. Lucas Wendel Silva Santos

RESUMO

Trata-se de um memorial do processo de criação do experimento cênico *Ensaíos sobre a Crueldade*. O trabalho em questão é uma adaptação dos conceitos do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud (1896-1948) ao contexto do teatro produzido na Universidade Federal de Sergipe no curso de licenciatura em teatro, por meio de investigações práticas focadas na sensibilização do espectador e na poesia visual.

Palavras Chaves: Teatro da Crueldade; Experimento Cênico; Poesia visual.

ABSTRACT

It is a memorial to the process of creating the scenic experiment *Essays on Cruelty*. The work in question is an adaptation of the concepts of the Theater of Cruelty by Antonin Artaud (1896-1948) to the context of the theater produced at the Federal University of Sergipe in the theater degree course, through practical investigations focused on sensitizing the spectator and visual poetry.

Keywords: Theater of Cruelty; Scenic Experiment; Visual poetry.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

- Fotografia 1: Primeiras investigações do corpo cruel
- Fotografia 2: O despertar da Crueldade
- Fotografia 3: Ganzá
- Fotografia 4: Os instrumentos na sala
- Fotografia 5: Discutindo Artaud
- Fotografia 6: As cores da luz
- Fotografia 7: Benção da sombra
- Fotografia 8: Distorções das sombras
- Fotografia 9: Concentração
- Fotografia 10: O ovo em movimento
- Fotografia 11: A marcação do tempo
- Fotografia 12: Chocados no ninho
- Fotografia 13: Dentro do ovo
- Fotografia 14: Fora do ovo
- Fotografia 15: As larvas
- Fotografia 16: Limitações
- Fotografia 17: Costurando bichos
- Fotografia 18: A Maldita
- Fotografia 19: O Profano
- Fotografia 20: Fusão
- Fotografia 21: O banquete obscuro
- Fotografia 22: O Parto do novo ciclo
- Fotografia 23: A Rasga-Mortalha
- Fotografia 24: A nova sala
- Fotografia 25: A Sala
- Fotografia 26: O Centro
- Fotografia 27: Vestindo o espectador
- Fotografia 28: O espectador inserido na encenação

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. DIÁRIO DA CRUELDADE.....	11
Dia 1 - A Crueldade no corpo do ator.....	11
Dia 2 - Ritmo e Música.....	14
Dia 3 - A luz e os bichos nas sombras.....	17
Dia 4 - Ato I: O Ovo.....	21
Dia 5 - REGRESSO.....	25
Dia 6 - Remonta.....	28
Dia 7 - A pele de bicho.....	31
Dia 8 - O Profano e a Maldita.....	33
Dia 9 - Ato II: Sob o Olho dele.....	36
Dia 10 - Ato III: Rasga-Mortalha.....	39
Dia 11 - A sala.....	41
Dia 12 - O espectador.....	44
3. CARTAS SOBRE OS ENSAIOS.....	46
CARTA SOBRE A LINGUAGEM.....	46
CARTA SOBRE AS IMAGENS.....	47
REFERÊNCIAS.....	50
APÊNDICES.....	52
ROTEIRO ENSAIOS SOBRE A CRUELDADE.....	52
ROTEIRO DE LUZ ENSAIOS SOBRE A CRUELDADE.....	53
CARTAZ DA APRESENTAÇÃO.....	55
ANEXOS.....	56
RELATOS DOS PARTICIPANTES DA ENCENAÇÃO.....	56
REGISTROS DA APRESENTAÇÃO.....	61

1. INTRODUÇÃO

O Teatro da Crueldade, concebido por Antonin Artaud (1896-1948) na década de 1920, critica a cultura do entretenimento e a visão de mundo da sociedade ocidental. Influenciado pelo dadaísmo e pelo surrealismo, Artaud publicou o primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade em 1932, posteriormente incorporado em seu livro *O Teatro e Seu Duplo* (1938). Poucas foram as experimentações práticas do teatro artaudiano, com destaque para as experiências do Teatro Oficina,¹ no Brasil. Artaud propõe nesta obra, uma nova forma de fazer teatro e uma nova compreensão da arte e do mundo, conectada ao nível pré-verbal da mente humana. Ele acreditava que o teatro deveria perturbar as certezas da sociedade.

O primeiro contato que tive com esta obra aconteceu em 2022, na disciplina de Expressão Vocal I do curso de licenciatura em teatro da Universidade Federal de Sergipe (UFS), ministrada pela professora Márcia Baltazar. No primeiro dia de aula, ela exibiu o trecho final da emissão radiofônica de Artaud intitulada *Para acabar com o julgamento de Deus* (1948). O título já me parecia atraente, mas foi ao ouvir a forma como as palavras eram pronunciadas e entrelaçadas com os sons de instrumentos musicais que realmente fui capturada. Logo em seguida, Márcia nos apresentou uma versão dessa obra, traduzida por Zé Celso e lançada durante a pandemia de COVID-19, também em formato de áudio nas plataformas digitais do Teatro Oficina. Nos dias seguintes, escutei repetidamente as duas versões. Descobri *O Teatro e Seu Duplo* (1938) e, conseqüentemente, o Teatro da Crueldade. Assisti a três gravações de apresentações do Teatro Oficina em suas duas montagens de *Pra dar um fim no juízo de Deus* (1996, no Teatro do MASP; 2015, no Teatro Oficina; e 2016, no Teatro da Caixa em Brasília). Realizei um seminário com uma análise poética dessas três apresentações na disciplina de Cenografia e Iluminação, ainda em 2022, sob a orientação da professora Joana Lavallé.

Quanto mais pesquisava, maior era a inquietação. Há tempos já não conseguia me conformar com a monotonia do teatro que conhecia até então. A

¹ **Teatro Oficina:** Fundado em 1958 por estudantes da USP e dirigido por Zé Celso até o seu falecimento em julho de 2023, o Teatro Oficina é um ícone da cena teatral brasileira, conhecido por seu compromisso com questões sociais e políticas. Teve destaque na revolução cultural dos anos 60 com "O Rei da Vela" e enfrentou desafios durante a ditadura militar. Reestruturado por Lina Bo Bardi, re-fundou-se em 1993 como Teat(r)o Oficina Uzyrna Uzona, produzindo obras como "Os Sertões" de Euclides da Cunha.

carece parecia ser a única fórmula para se fazer teatro em um curso de licenciatura. No entanto, percebi que o problema estava enraizado; o mal era muito maior. Estamos acostumados com um teatro passageiro que entretém, mas não deixa marcas, muitas vezes utilizado como ferramenta para outros propósitos, ignorando sua própria importância. Essas reflexões me motivaram a buscar formas alternativas de fazer teatro e a escrever este trabalho.

Em maio deste ano, me matriculei na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso, mas, nesse mesmo período, os professores decidiram aderir à greve nacional. Para não interromper a pesquisa, organizei encontros online que chamei de *Ensaio sobre a Crueldade*, com o intuito de realizar leituras coletivas e discutir *O Teatro e Seu Duplo* (1938). A proposta era traçar um caminho para experimentar os conceitos do Teatro da Crueldade na prática, assim que as aulas voltassem. Participaram desses encontros: Emma Oliveira do Departamento de Artes Visuais e Design (DAVD), Eric Pimentel, Leticia Franco, Lito, Marcos Alves e Pedro Cruel do Departamento de Teatro (DTE) e Vitória Oliveira do Departamento de Letras Vernáculas (DLEV). As reuniões aconteceram às segundas-feiras, via Google Meet, durante todo o mês de junho e o início de julho deste ano, totalizando cinco encontros. Conseguimos ler e discutir os capítulos: "Acabar com as obras-primas", "O teatro e a crueldade", "O teatro da crueldade (Primeiro manifesto)" e "O teatro da crueldade (Segundo manifesto)".

Muitas discussões e levantamentos de possibilidades surgiram para a criação do experimento cênico na UFS, utilizando os conceitos artaudianos do Teatro da Crueldade como base. Vitória Oliveira contribuiu significativamente para o desenvolvimento dessas discussões, por já estar inserida em uma linha de pesquisa que investiga a estética da Crueldade na literatura e no cinema, através do Núcleo de Pesquisas Literárias e Cinematográficas (NUPELC), sob a orientação do professor Jean Paul Silva. Algumas dessas reflexões estarão no *Diário da Crueldade*, junto aos relatos poéticos dos ensaios.

Durante os encontros online, foram tomadas algumas decisões para a execução deste trabalho na prática: os encontros seriam às sextas-feiras, na sala preta do Departamento de Teatro, das 19:30 às 21:30, até o dia da apresentação do experimento cênico. A partir dessa definição, alguns atores que participaram das

discussões online não poderiam ser incluídos nos ensaios e, conseqüentemente, na apresentação final. Apenas Emma Oliveira e Eric Pimentel seguiram para os ensaios práticos. Vitória Oliveira decidiu acompanhar os encontros para criar registros fotográficos do processo. Por fim, Antônio Ramon (DTE), que não pôde participar dos encontros online, se dispôs a participar dos ensaios práticos. Foi estabelecida a duração de três meses para o desenvolvimento do processo, a partir de oficinas de extensão. O objetivo principal de toda a pesquisa é investigar o Teatro da Crueldade, proposto por Antonin Artaud, e adaptá-lo ao teatro produzido na Universidade Federal de Sergipe no curso de licenciatura em teatro, com o intuito de apresentar ao público e aos estudantes do curso uma forma de se fazer teatro que se baseia no conceito exclusivo da Crueldade, focada na sensibilização do espectador e na poesia visual.

A proposta de apresentação do experimento é criar um diálogo que transcenda as barreiras tradicionais do teatro para todos os participantes, independentemente de sua familiaridade com o Teatro da Crueldade ou com os conceitos explorados. Nesse sentido, a pesquisa busca não apenas explorar uma forma de expressão artística, mas também desafiar os padrões estabelecidos de percepção de uma obra, estimulando a reflexão sobre o corpo, a mente e as emoções humanas.

Este trabalho busca provocar transformações internas ao instigar nos participantes e espectadores uma outra maneira de ver e sentir o mundo ao seu redor. A encenação convida a uma reavaliação crítica das normas sociais, dos valores culturais e das formas de comunicação, promovendo uma mudança significativa na forma como o teatro e a arte em geral são percebidos e experimentados, o que é essencial em um contexto social que frequentemente valoriza a razão enquanto subestima a sensibilidade e a emoção. Essa pesquisa pode contribuir significativamente para os estudos práticos do Teatro da Crueldade, além de incentivar essa prática no curso de licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe.

2. DIÁRIO DA CRUELDADE

Dia 1 - A Crueldade no corpo do ator

Para desenvolver o trabalho do ator no experimento, decidi tomar como base o conceito artaudiano do *Corpo sem Órgãos*. Nessa proposta, o ator deve buscar a liberdade de seu corpo por meio do rompimento com as organizações promovidas pelo moralismo que o aprisiona. Essas organizações correspondem à lente pela qual enxergamos o mundo, construída a partir de uma ordem tão preestabelecida que, muitas vezes, é difícil percebê-la. Para manter nossos corpos sob juízo, a humanidade se mobilizou para que as formas de existência servissem ao propósito de nos manter aprisionados em nossa própria pele e, assim, dominados pela razão.

Um corpo sem órgãos seria, então, um corpo livre de automatismos, que se movimenta em busca de pulsão pela vida, ligado à Crueldade e ao estado de vigor máximo. É um corpo sensível, afetado. Para alcançá-lo, é necessário explorar uma linguagem anterior à palavra e à escrita, uma linguagem que emerge de dentro para fora, promovendo uma espécie de revolução interior. Além disso, o ator do teatro da Crueldade deve buscar novos significados para os códigos da linguagem já existentes, desviando ao máximo das vias da razão e da lógica tradicional, a fim de transformá-la em uma linguagem capaz de afetar o espectador por vias do sensível.

Para evitar uma encenação que seja meramente uma ilustração da literatura, proponho que os atores busquem se conectar com suas próprias energias criadoras, observando-se inteiramente de dentro para fora. Incentivo os atores, deitados no chão, a tomarem consciência do funcionamento de seus corpos: a circulação do sangue nas artérias, o ar nos pulmões, o movimento constante das vísceras e os pequenos sons que o corpo produz para se manter funcionando. Acredito que esse exercício de atenção facilite a próxima etapa: um mapeamento dos pontos de concentração de energia criadora. Artaud nos revela em sua transmissão radiofônica *Para acabar com o julgamento de Deus* (1948) que, quando não contidos, somos animais eróticos, e que dentro de nós reside uma tremedeira inspirada, uma pulsação produtora de inumeráveis bichos sem nome. Essa tremedeira é a pulsão pela vida, o princípio base da Crueldade.

Proponho, então, que os atores busquem os pontos de energia no corpo que concentram essa tremedeira, mantendo a consciência corporal. Logo em seguida, peço que comecem a se movimentar, buscando estimular esses pontos. O teatro deve ter a capacidade de afetar tanto artistas quanto espectadores. Ao estimular no ator aquilo que o movimenta, busco atingir o espectador na mesma frequência, criando uma espécie de transe no qual a poesia possa retornar ao seu estado original de sensibilidade. Para que essa conexão aconteça, é preciso criar uma sequência rítmica desses movimentos, eles não podem se perder. Nenhum movimento é em vão. O corpo do ator, no teatro da Crueldade, é um instrumento produtor de magia. Isso só é possível se os movimentos, os sons e a poesia visual estiverem em sintonia, criando uma orquestra dos sonhos.

Portanto, peço aos atores que comecem a adicionar um ritmo aos movimentos que estimulam suas pulsões, para que possam produzir seus bichos. Por fim, solicito que comecem a adicionar sons, não necessariamente produzidos pela boca. Proponho que busquem produzir esses sons com seus corpos em sua totalidade. Assim, surgem as palmas, os sons da pele se esfregando no chão, as partes do corpo se encontrando e a respiração em inúmeras frequências. É a partir desse estudo que continuaremos em nosso próximo encontro, tentando decifrar os sons e ritmos de um corpo cruel.

Atores presentes nessas experimentações: Antônio Ramon, Emma Oliveira e Eric Pimentel.

Fotografia 1: Primeiras investigações do corpo cruel



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

Fotografia 2: O despertar da Crueldade



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

Dia 2 - Ritmo e Música

Tenho constantemente voltado a *O Teatro e Seu Duplo*, em busca de novas respostas, sabendo que não encontrarei nada óbvio. A obra de Artaud possui um teor poético e jamais poderá ser lida com a intenção de encontrar uma receita pronta para alcançar o teatro que ele propõe. O que se pode fazer é interpretar suas palavras como quem degusta a poesia. As respostas que procuro são conclusões pessoais, e afirmar isso para mim, me faz desprender da ideia de que, ao longo do caminho, posso contradizer o próprio Artaud.

Nos encontros com a poética de *O Teatro e Seu Duplo*, sempre me deparo com o ritmo, apontado como elemento fundamental do desenvolvimento do teatro da Crueldade. Os elementos teatrais precisam seguir um ritmo capaz de criar uma atmosfera propícia ao transe. Esse estado de êxtase deve ser alcançado para que haja a conexão necessária entre o público e os atores, permitindo que ambos sejam verdadeiramente afetados pela encenação.

Nesta experimentação cênica, utilizarei alguns conceitos básicos da música, como melodia, harmonia e ritmo, para estruturá-la. Decido seguir por essa perspectiva, pensando na linguagem cifrada apontada por Artaud em seu primeiro manifesto. Ele defende a ideia de um abstrato que deve ser cuidadosamente executado. Os elementos sonoros e a poética visual precisam dialogar em ritmo, a fim de produzir uma nova linguagem capaz de afetar o espectador sem necessariamente usar as palavras. A música é matematicamente construída para criar harmonias encantadoras, mesmo para quem não conhece sua natureza, e é essa ideia de estrutura rítmica que pretendo adotar nesta encenação.

O primeiro exercício que proponho aos atores, retomando o que já havíamos compreendido, é utilizar o próprio corpo como criador de sons, uma espécie de percussão corporal. Em quatro tempos, contados com o som do triângulo, peço que desapareçam um som, buscando obedecer a esse ritmo. Sugiro que atentem também à duração dos sons, pois ela exerce um papel importante na estrutura. Rapidamente, é possível perceber a dificuldade em executar os sons na ordem proposta, caso não haja extrema concentração. É preciso estar atento ao ritmo, que está por toda parte, principalmente na respiração. Segundo Artaud, o tempo teatral se apoia na

respiração. A dosagem do ar e a duração que ele permanece nos pulmões guiam nossos movimentos. Estar atento a isso nos aproxima da capacidade de criar emoções verdadeiras, tão escassas no teatro tradicional.

Para ampliar ainda mais a atenção dos atores, peço que utilizem objetos diversos para produzir sons dentro desse mesmo ritmo. Surgem, então, os sons de taças de plástico se chocando em diferentes pontos, de miçangas sendo lançadas numa frigideira, de lixas de parede se esfregando. As possibilidades de produzir sons e organizá-los em ritmos são imensas. O trabalho é de pesquisa sonora, de escuta. Ainda em seu primeiro manifesto, Artaud destaca a necessidade de buscar novas qualidades sonoras e vibrações de sons absolutamente incomuns. Isso nos abre para a possibilidade de transformar qualquer objeto que produza sons, do mais suave e quase inaudível ao mais estridente, em instrumentos musicais. Esses objetos também fazem parte da cena e não precisam ser ocultados quando não estão sendo utilizados em sua função sonora. O que queremos alcançar é a sensibilização a partir do contato com novas combinações de sons—ruídos insuportáveis, lancinantes.

Partimos, então, para os instrumentos de percussão já conhecidos, como caxixi, ganzá, castanhola, agogô, triângulo, etc. Novamente, o objetivo é combinar esses sons em um ritmo harmônico. Nesse ponto, já é possível observar um avanço da escuta que reverbera diretamente na execução da música. Por fim, proponho que os atores comecem a transmutar os sons em seus corpos. Que dançam como bichos, deixando o som guiar os movimentos, mas também fazendo com que seus movimentos guiem o som. Em roda, como em um ritual, a harmonia é estabelecida entre os sons e os movimentos dos atores, tanto aqueles que respondem ao som quanto aqueles que existem para criar o som. Assim, temos um corpo vivo, afetado, um corpo sonoro capaz de alcançar novamente o sensível.

Atores presentes nessas experimentações: Antônio Ramon, Emma Oliveira e Eric Pimentel.

Fotografia 3: Ganzá



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

Fotografia 4: Os instrumentos na sala



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

Dia 3 - A luz e os bichos nas sombras

Certamente, quando Artaud escreveu que os aparelhos luminosos utilizados nos teatros não eram suficientes para o teatro que ele imaginava, referia-se à iluminação produzida até os anos 30. Quase um século se passou, e é claro que a tecnologia avançou bastante. Contudo, acredito que ele manteria sua afirmação. A questão que se coloca não é necessariamente a sofisticação dos aparelhos, mas sim a sua utilização. Não adianta produzir a mais alta tecnologia se ela não for utilizada para trazer ao teatro a essência poética defendida por Artaud. É muito mais valioso visitar o que já possuímos, a fim de modificar a forma como é usualmente reconhecido. Assim, é possível criar qualidades de tons e texturas mais próximas daquelas que encontramos nos sonhos.

Para iluminar este experimento, vou me apropriar de alguns conceitos do abstracionismo que acredito estarem em diálogo com a Crueldade. A arte não precisa ser representativa. A realidade é subjetiva e cabe ao espectador defini-la. O espírito acredita no que está diante de si, e, portanto, a realidade pressuposta é dispensável. Por isso, preocupo-me muito mais com as emoções desbloqueadas após o contato com determinada incidência de luz do que com qualquer significado "útil" que ela possa ter em uma narrativa que busca explicitar os fins de uma obra. O trabalho com a iluminação requer pesquisa—teórica, mas sobretudo prática. Não é possível apenas tomar decisões estéticas; é preciso experimentá-las na pele. A luz pode ampliar a percepção de um aspecto da encenação ou simplesmente ocultá-lo. Sendo assim, é necessário, além do olhar poético, atentar-se à técnica.

Cibele Forjaz, em seu artigo “À luz da linguagem - um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica”, aponta as possibilidades que o teatro adquiriu a partir do uso da iluminação artificial e ressalta uma curiosidade que pode parecer óbvia, mas nem sempre é percebida: a exploração da não-luz, da escuridão total. Esse aspecto particular só pôde ser explorado porque temos controle sobre a iluminação; podemos decidir o exato momento das trocas de pontos luminosos e por quanto tempo irão durar. Isso facilita, em parte, o processo de cifrar a encenação. A iluminação cênica pode e deve obedecer ao ritmo do espetáculo total, ampliando a sensibilidade e provocando calor, frio, medo, etc.

Para iniciar a experimentação com colorações, é muito importante que os objetos que se pretende adicionar às cenas estejam na sala, uma vez que a cor da luz influencia diretamente na cor desses objetos. Podemos observar, então, instrumentos musicais, pedaços de tecidos, um espelho, uma estrutura retangular de ferro. Todos esses elementos e os próprios corpos dos atores são analisados durante as transições de colorações e intensidades luminosas. Os tecidos vermelhos perdem sua cor diante da luz verde ou azul. Em cena, podemos criar uma transição de cor de um objeto usando essa propriedade. O vermelho dos refletores Par LEDs produz uma tonalidade sombria, mas se combinado a uma pequena incidência dos refletores Par LEDs verdes, é possível criar uma tonalidade mais semelhante às chamas do fogo, evocando a sensação de calor. A luz estroboscópica, em velocidades muito altas, maximiza os movimentos e, em velocidades mais baixas, recorta-os. O rosa, resultante da soma dos LEDs azul e vermelho, realça a pele dos atores de maneira reconfortante. Mais uma vez, nos deparamos com uma imensa quantidade de alternativas para ampliar a poesia visual do teatro.

Buscando explorar as propriedades da escuridão, partimos para o reconhecimento da luz que vem de nossas costas e projeta os seres escondidos nas sombras. O teatro de sombras é uma arte milenar e já foi incorporado como recurso estilístico em montagens de teatro ao redor do mundo. Na montagem de *Pra dar um fim no juízo de Deus* (2016), do Teatro Oficina, podemos ver a sombra projetada do ator Roderick Himeros durante a prova do licor seminal, uma crítica de Artaud à inseminação artificial. Muitas reflexões podem justificar essa escolha estética; no entanto, isso é secundário, pois é inegável que o efeito das sombras amplia a sensação do próprio ato. O teor da Crueldade está presente. Existe vigor, e tudo se torna mais intenso. É essa qualidade que desejo explorar neste experimento, produzindo as diversas distorções possíveis do corpo nas sombras.

Atores presentes nessas experimentações: Antônio Ramon e Emma Oliveira

Fotografia 5: Discutindo Artaud



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

Fotografia 6: As cores da luz



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

Fotografia 7: Bênção da sombra



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

Fotografia 8: Distorções das sombras



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

Dia 4 - Ato I: O Ovo

Sempre que volto aos trabalhos anteriores e ao processo que os gerou, sinto um aperto no peito, em parte porque, para mim, construir uma obra é, de certa forma, uma exposição da intimidade. Sinto-me vulnerável diante dos olhares dos outros. Nesse ponto, começo a levantar as possibilidades de cena. E mesmo sabendo de onde elas partiram, não consigo pôr em palavras o que de fato foi concebido. Então volto ao início. Volto às memórias.

O ovo é o meu início. Gosto de pensar nos bichos personagens desta experimentação cênica como seres preparados para modificar a forma como enxergamos o mundo. A origem desses seres é o ovo, o estágio de formação em que o corpo é líquido e os órgãos, antes mesmo de existirem, estão submersos e misturados. É o instante em que há liberdade para ser o que se pode ser, mas aprisionado dentro da casca. O ovo é o corpo sem órgãos. Mesmo em um espaço tão pequeno, esse corpo pode explorar o universo. O universo está dentro do limite da casca. Não há julgamento, nem forças de poder. Não há moral e não existem tradições. Tudo o que se tem é o próprio corpo e as inumeráveis possibilidades de ser bicho.

O teatro tradicional está acostumado à representação de obras literárias, e a transposição do texto em palavra falada já é uma prática conhecida em processos de montagem teatral ao redor do mundo. A representação em si não é exatamente o ponto em que perdemos nossa essência teatral; ela é parte da nossa natureza, estamos a todo tempo representando papéis, tanto no teatro quanto fora dele. No entanto, muitas vezes nos mostramos incapazes de extrair das palavras toda a sua potência, revelando nossa ignorância diante da lealdade à razão. Estamos, a todo momento, decidindo guiar nossos pensamentos pelas vias da racionalidade, enquanto limitamos as possibilidades da própria realidade.

A realidade deste experimento é a realidade mágica dos sonhos defendida por Artaud, e o público acreditará nela na medida em que a considere um sonho, e não um decalque da realidade pressuposta. A representação aqui não será uma mera ilustração das palavras. A poesia é visual. Os corpos falam. Os corpos escutam. Assim, os espíritos conversam. Talvez a dificuldade de escrever sobre esta

criação toque justamente nesse ponto. Da mesma forma que este experimento não faz parte da racionalidade, não se pode querer lê-lo por essa ótica.

Partindo para o funcionamento da experimentação que guiará o primeiro ato, elaborei um programa para direcionar os atores em suas investigações que aconteceria na Praça da Democracia, na Universidade Federal de Sergipe: Primeiramente, a concentração é a chave para o desenvolvimento; a respiração precisa ser avaliada e o contato com os pontos de força criadora deve ser estabelecido. Segundamente, antes de qualquer movimento, é preciso reconhecer o repouso e o silêncio dentro da casca. Terceiramente, o corpo pede movimento, e nada pode limitá-lo, nem mesmo a casca. Se tudo o que se conhece está dentro, então tudo pode ser explorado. Quartamente, ao explorar as possibilidades do interior, o corpo se expande e destrói a casca. Quintamente, o corpo é exposto a um novo universo com infinitas possibilidades. Sextamente, todas as etapas seguem um ritmo que é marcado a cada cinco minutos com um toque de som metálico. Sétimamente, a sequência rítmica é distribuída em um toque para a concentração fora do ovo, dois toques para a concentração dentro do ovo, quatro toques para a exploração do interior e um toque para a destruição da casca.

Atores presentes nessas experimentações: Antônio Ramon, Emma Oliveira e Eric Pimentel.

Fotografia 9: Concentração



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

Fotografia 10: O ovo em movimento



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

Fotografia 11: A marcação do tempo



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

Fotografia 12: Chocados no ninho



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

Dia 5 - REGRESSO

A experiência com a performance do ovo ampliou minha vontade de produzir Crueldade e de me aprofundar em camadas desmedidas da estética artaudiana. Quero investigar novos detalhes e encontrar ainda mais possibilidades para conceber esse experimento cênico. Em minhas pesquisas anteriores, encontrei um projeto sonoro intitulado *Pour en finir avec le jugement de Dieu: Artaud Remix* (2001). Esse trabalho, uma mixagem criada por Marc Chalosse, utiliza trechos da transmissão radiofônica de Artaud de 1948. Cheguei a usar a faixa *Le coeur écarlate* em minha primeira experimentação de monólogo de *Pra dar um fim no juízo de deus*, tradução de Zé Celso da obra de Artaud, na II Mostra de Solos do Centro Acadêmico de Teatro que aconteceu na Universidade Federal de Sergipe, campus São Cristóvão em março de 2023. Nesse monólogo, experimentei a voracidade dos sons do projeto *Artaud Remix* em meu corpo. Apresentei ao público os gritos do próprio Artaud distorcidos, somados a sons de percussão e instrumentos artificiais, enquanto um estrobo de luz branca cortava o espaço. Meu corpo, coberto de branco — mãos, pescoço, vestes — e uma máscara neutra que encobria meu rosto. Os relatos de quem assistiu a esse monólogo me trouxeram um estranho conforto ao causar desconforto. Não por mera casualidade, mas por aparentemente ter tocado as vísceras, as minhas e as daqueles que estavam petrificados nas cadeiras.

Decido então revisitar *Artaud Remix* e ouvir com mais atenção toda a obra. Ouvi de várias formas, utilizando equipamentos diversos, para ampliar minha experiência. Os sons são alucinantes, e a construção das faixas nos faz pensar sobre a própria estrutura sonora que está impregnada em nossos ouvidos. Estamos acostumados a esperar da música um comportamento específico. Não quero dizer que devemos abolir esse modo de fazer música, mas que podemos tentar enxergar além desses muros. A própria ideia de “remix” nos permite perceber os elementos sonoros de uma música organizados em um novo ritmo e com outras texturas. Pensando nisso, resolvi revisitar meus próprios trabalhos na música e remixá-los para entender melhor isso na prática. Foi então que cheguei à faixa *REGRESSO* do meu EP, *LAMA* (2021). A faixa foi produzida por Dry. Na primeira alteração, removi as vozes, deixando apenas os sons instrumentais. Depois, alterei o BPM de 129 para 25, fazendo com que a música, que tinha 3 minutos, se estendesse a 13 minutos. Ao ouvir a faixa alterada, descobri um outro mundo. Os elementos são

exatamente os mesmos; a mudança está na duração dos sons, mas isso foi suficiente para criar uma nova atmosfera.

Decidi então experimentar essa descoberta com os atores, utilizando o corpo do ovo, dessa vez dentro da sala e com iluminação artificial. O ovo dará origem aos bichos. A experimentação inicia com trechos de *Artaud Remix*. Os ovos são lançados no mundo e percorrem o caminho por toda a sala. O rosto se estampa na casca. As mãos e os pés esticam a superfície da casca e desafiam os limites do interior do ovo. A sala é invadida por feixes de luz vermelha que, ao atingirem os ovos, criam inúmeras formas e texturas na casca. Tudo isso, somado aos sons alucinantes que utilizam a voz do próprio Artaud como elemento chave. Os sonhos tomam forma e se mostram diante dos olhos. Depois da total expansão do corpo, a casca é destruída, assim como na performance original.

Seguimos para reconhecer o que o corpo pode quando se encontra no mundo. As larvas de bichos saem cegas, rodopiando em devaneios pelo chão. Tudo é novo agora. Não existe mais a casca que separa o corpo do chão. Então o corpo abraça o chão na tentativa de recriá-lo. Nesse momento, lentamente, os sons de *REGRESSO* começam a surgir. Está na hora de ganhar pele e enxergar. O ritual se restabelece. São três corpos. São três movimentações para concluir uma volta e ganhar força para subir os níveis. E, novamente, mais uma volta é concluída para que se ganhe o ar. Quando finalmente se reconhece a infinidade do mundo, o corpo se vê obrigado a ceder. O corpo quer o chão. Os olhos do infinito cegam novamente os bichos, e eles retornam ao início, regressam. Os bichos perdem a força e se reconhecem menores diante dos olhos. Os olhos que criam amarras. Os olhos que comandam. Os olhos que destroem.

Atores presentes nessas experimentações: Antônio Ramon, Emma Oliveira e Eric Pimentel.

Fotografia 13: Dentro do ovo



Fonte: Marvi Oliveira (2024)

Fotografia 14: Fora do ovo



Fonte: Marvi Oliveira (2024)

Dia 6 - Remonta

A forma como o som é distribuído no espaço cênico pode criar uma experiência imersiva para o espectador do teatro. Antonin Artaud já explorava a técnica da espacialização do som na década de 1930, especialmente em sua peça *Les Cenci*, onde sons eram emitidos de diferentes pontos ao redor do público, o envolvendo em uma rede de vibrações sonoras. Artaud pretendia abolir a separação entre o palco e a plateia, imergindo os espectadores no som para afetar seus corpos e nervos. Essa abordagem antecipou técnicas que seriam utilizadas mais tarde, como o uso de múltiplas fontes sonoras para mover sons pelo espaço.

Volto mais uma vez ao trabalho de Chalosse, *Artaud Remix*, que busca remontar a estética artaudiana em um contexto contemporâneo, incorporando novas tecnologias e mídias, como o áudio digital e a espacialização sonora. O "remix", segundo Chalosse, não se refere apenas a uma simples repetição, mas a uma reorganização criativa, onde o legado de Artaud é remixado com ferramentas e linguagens contemporâneas para criar novas experiências sensoriais e artísticas. Assim, o projeto mantém vivo o espírito de ruptura e inovação proposto pelo teatro da Crueldade, trazendo essas ideias para o mundo digital e expandindo as possibilidades de imersão e provocação do público. Chalosse desenvolve a transposição da Crueldade artaudiana para sua música com maestria. Em uma entrevista para Evelyne Grossman, ele explica que o remix é, de certa forma, a contra-imagem de Artaud, permitindo a criação de uma obra realmente diferente, mas que carrega algo da essência da obra original.

Me inspiro em Chalosse para criar essa transposição também em meu experimento cênico. Desejo criar uma narrativa que parta dos sonhos, mas que converse diretamente com a Crueldade artaudiana. Claro que, nesse caso, as condições financeiras, de infraestrutura e pessoais dos artistas envolvidos moldarão o trabalho final. Portanto, me vejo na posição de interpretar o teatro da Crueldade através de uma experiência pessoal com o mundo, levando em consideração as condições ao redor. Outra grande inspiração para esse trabalho é a transmissão radiofônica *Para acabar com o julgamento de Deus*. Sinto atração pela transgressão, pelo profano, tudo aquilo que causa desconforto na origem do meu próprio desconforto. A ideia de um Deus punitivo molda e assassina uma sociedade; então,

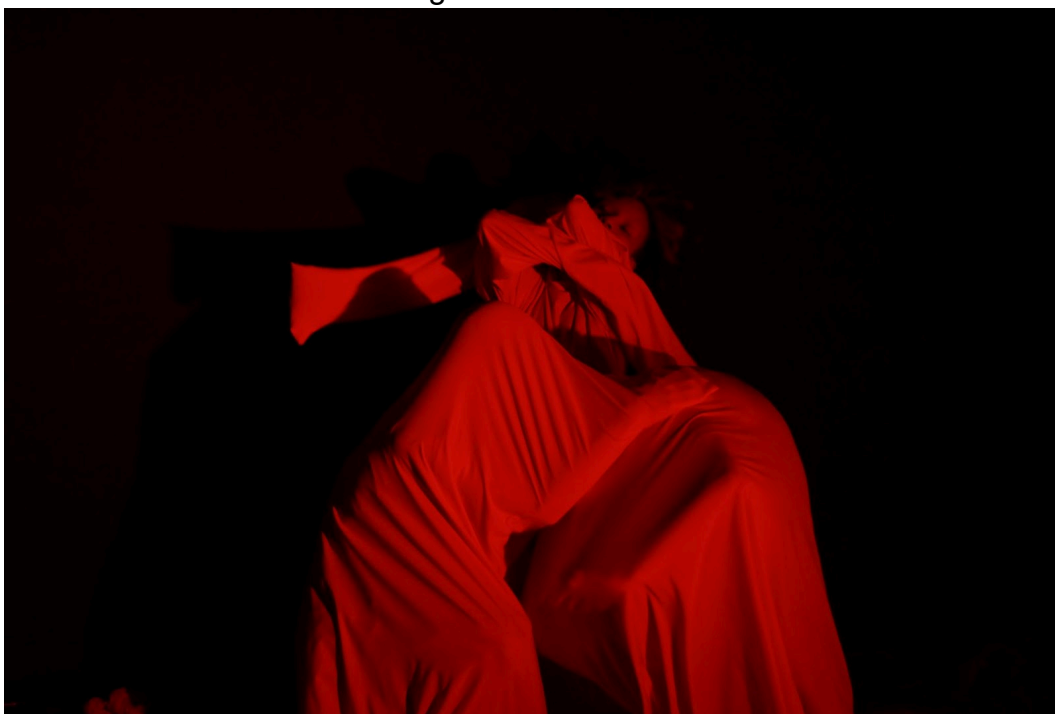
é preciso destruir essa ideia. Ao destruir essa figura de controle, rejeita-se também a moralidade imposta pelo juízo divino, abrindo caminho para uma libertação real do corpo. Essa é a busca: uma desconstrução que não se dá apenas no plano mental, também é visceral e física, afetando a forma como o corpo se movimenta e se expressa no espaço cênico.

Assim, o Ato I deste experimento cênico é banhado pelos sons de *Para acabar com o julgamento de Deus* remixados por Chalosse e narra a origem dos bichos. Não há personagens, não há gênero; o que existe são os bichos. Eles são as criaturas dos meus sonhos e, como nos sonhos, estão livres de uma narrativa previsível. Os bichos podem.

Ao entrar na sala, o amontoado de corpos se mistura em um só ritmo, e a luz incendeia do chão ao teto. Os sons vão e voltam nas paredes. Não é voz de bicho. Nem sequer é som de bicho. Ainda não há bichos visíveis, apenas as suas sombras. Mas há movimento. Na verdade, tudo o que há é justamente o movimento. Não é alucinação. São os desejos dos sonhos. Não é um rascunho; é a própria realidade em um instante presente. O som se quebra. A luz permanece em chamas. Os corpos lentamente se mostram. Agora há superfície. É possível ver as limitações. Não aquelas que impedem, mas aquelas que demarcam o início e o fim de um corpo. Despregados de sua origem, os ovos de bicho são lançados. O som se quebra. Na verdade, o som permanece quebrado. Alucinados encontram repouso. Desfaz o corpo para se refazer em outro. Metamorfose. Agora as larvas de bichos são vistas pela primeira vez. Agora é a luz que se quebra. Há energia exposta. As larvas percorrem a sala, reconhecendo o mundo. Exaustas, retornam à origem em busca de alimento. Sugam as tetas da mãe bicho.

Atores presentes nessas experimentações: Antônio Ramon, Emma Oliveira e Eric Pimentel

Fotografia 15: As larvas



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

Fotografia 16: Limitações



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

Dia 7 - A pele de bicho

Durante a minha passagem no curso de licenciatura em teatro na Universidade Federal de Sergipe, frequentemente observei processos de criação de cenas ou até mesmo de peças que sempre partiam do mesmo lugar. A decisão de um texto que guia a peça parece ser o ponto de partida do teatro que aqui chamo de tradicional. Claro, há de se levar em consideração as condições de infraestrutura que o curso enfrenta e a própria questão de ser uma licenciatura. No entanto, para além dos muros da universidade, observo, na maioria das vezes, a mesma movimentação. O jogo entre direção e interpretação parece ter um espaço muito maior nos processos de criação teatral.

Decidi então que começaria o processo de criação desse experimento de outra forma, mesmo que não chegássemos a um destino definido. A disposição de experimentar tudo que for possível tem sido muito mais importante nesse trabalho. Pois então partimos das visualidades. Daquilo que primeiro é avistado quando o público entra na sala do teatro. As imagens falam o tempo inteiro então iremos nos apropriar delas para criar uma poesia que seja visual, onde as palavras não fazem falta, não são mais desejadas que o deleite das cores, formas e texturas.

O que sabíamos antes de começar o processo é que seríamos bichos em nossa totalidade. Inumeráveis bichos sem nome. A nossa própria criação. Sem a fidelidade com o campo racional. Sem as amarras do belo e do feio. Sem a necessidade de representar alguma coisa que seja clara, ou esperada. Fugimos do óbvio e procuramos abrigo no inesperado. E então nos encontramos na pele de bicho. Não é a pele que conhecemos e se for, ela certamente está ao avesso. Ela é embrionária, mas conhece o mundo, porque o explorou sem receio. Os bichos não têm medo de viver os pesadelos. Eles aceitam as consequências de serem lançados no mundo, de estarem vivos e em movimento.

A performance do ovo certamente foi o ponto chave para a decisão estética desses seres. Havia algo de mágico na forma em que os corpos dos atores eram estampados no tecido. A expansão do corpo dentro dos limites da casca parece criar agonia pela libertação. A vontade incansável de se soltar. A pele não poderia ter outra cor e outra textura diferente da casca do ovo. O ritual estabelecido na

performance quando ela foi para a sala, não poderia ser desfeito. A vontade era de tornar tudo um só corpo, inserir todos os elementos da sala naquela atmosfera. O trabalho com os figurinos foi de criar essas texturas e deformação no bicho que sai do ovo. Uma vez experimentado a grandiosidade das imagens vistas em projeção na casca, não poderíamos retroceder. Esse experimento não desacelera, mesmo com a mudança do ritmo dos sons, da respiração, o que queremos alcançar é a atenção total. Então não se pode parar nem mesmo no silêncio ou na inércia.

Existe algo de muito forte no processo com os materiais. Claro, há tensão o tempo inteiro. Mas a manipulação dos elementos, a própria costura e seleção dos encaixes é poderosa. A magia é sorrateira, ela está presente o tempo inteiro, mas somos ingênuos demais para percebê-la. Não é em criar ilusões que esse experimento irá se apoiar. Mas em experimentar as sensações ligadas aos sons, as cores, as imagens, a respiração. Elas têm o poder de liberar a magia dos sonhos. A pele dos bichos da crueldade é o ponto de partida e tudo neste trabalho obedece a ela.

Fotografia 17: Costurando bichos



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

Dia 8 - O Profano e a Maldita

O contato com obras verdadeiramente mágicas revela as camadas mais profundas da nossa sensibilidade. Não posso deixar de mencionar a travessia de Joubert Azevedo em minhas entranhas através de seu espetáculo *O Profano* apresentado no Festival Camarim 2024, no Centro de Cultura e Arte da Universidade Federal de Sergipe. Recentemente, falava sobre subversão e agora me vejo diante de um corpo renegador, um corpo nu em sua totalidade, diante dos olhos famintos por transmutação. Entramos na sala e vemos o alimento no chão, o alimento que corrompe. Por toda parte, as imagens conversam antes mesmo de qualquer outro movimento. Lá no alto, podemos ver o sagrado Profano, pendurado pelos braços. A encenação nos captura por sua amplitude: os sons, os gritos, a luz que corta o espaço em altura e profundidade, os gemidos, os saltos, o contato físico com o Profano. Esse espetáculo não me parece tratar exclusivamente do erótico. Claro, o erotismo está presente, mas serve à agonia. Toda a sexualidade é canalizada para espremer a dor, e, de tanto apertar, ela é expelida em nossas caras. O gozo não é material; ele se faz no espírito. Minha dor era transportada para a pele do Profano a cada chicotada, o sangue escorria em suas costas na medida em que transbordava para dentro dos meus pulmões. Claro, é preciso questionar a necessidade de estar aberto, de se permitir ser inundado. Quanto ao público, Artaud aponta que, antes do espectador, é preciso que exista o teatro da Crueldade. O espectador será capturado na medida em que acredite no sonho da encenação como a realidade presente e estabelecida. Eu estava lá fisicamente, no meio, entre dezenas de outros espectadores, mas meu espírito estava deitado sob os pés do Profano, recebendo cuidadosamente a sua dor.

Nessa mesma ocasião, levei a pele do bicho que criamos nos ensaios da crueldade para uma performance pública, algumas salas depois de onde Joubert apresentaria seu espetáculo. Estranha. Maldita. Nascida da LAMA. Corpo de bicho. A pele em carne viva, mas sem a presença de sangue. Foi assim que fui avistada quando o público chegou à sala. O mesmo vermelho que banharia o Profano agora banhava a Maldita. Não posso afirmar nada que seja externo à pele de bicho, uma vez que meu espírito e meu corpo estavam dentro dela. O que posso dizer é como a energia dos corpos presentes afeta a encenação. Os olhos produzem essa força. Todos os outros sentidos também são absorvidos. Mas há algo peculiar na visão. As

imagens são projetadas nos olhos, mas os olhos também projetam imagens sobre a cena, modificando a atmosfera e, sobretudo, a respiração, o mecanismo de funcionamento do corpo.

Voltando aos ensaios, busco preparar os atores para que seus corpos afetem na mesma medida em que são afetados. Avançar, em vez de recuar, diante das imagens projetadas pelos espectadores. Para isso, é necessário que a cena siga cuidadosamente um ritmo. A corrida contra o tempo nos faz deixar alguns pequenos detalhes passarem despercebidos. Obviamente, devido às circunstâncias, muitos desses detalhes seguirão ignorados até o fim. A proposta é avaliar o máximo que conseguimos no tempo que nos resta. A sequência está estabelecida. Os sons e as luzes também. O que falta é alimentar os bichos com a quantidade necessária de Crueldade. Os atores precisam acreditar na realidade que estamos criando para que seus corpos estejam dispostos a revelar os sonhos.

Dessa vez, me coloco na cena fisicamente. Como bicho. Para alimentar essa realidade de dentro para fora. Se meus sonhos estão sendo externalizados na cena enquanto autora e diretora, quero vivenciá-los também em minha pele. Há de se concordar que jamais seria possível eu ter a experiência de ser espectadora do meu próprio corpo visto externamente; a visão que tenho de mim é interna, então o trabalho de direção também é interno. Muitos poderão achar que a direção de si não contribui com a encenação. Nesse caso, não posso afirmar nada. Resta-me, portanto, experimentar.

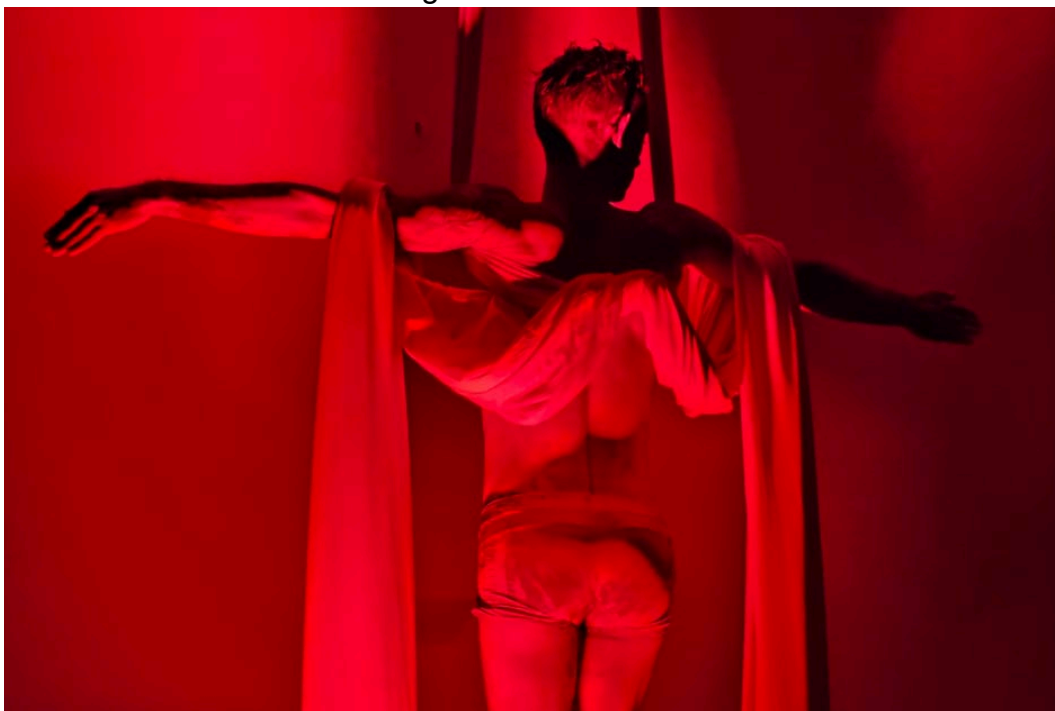
Atores presentes nessas experimentações: Antônio Ramon, Emma Oliveira e Eric Pimentel

Fotografia 18: A Maldita



Fonte: Romario Fonseca (2024)

Fotografia 19: O Profano



Fonte: Acervo de Joubert Azevedo (2024)

Dia 9 - Ato II: Sob o Olho dele

Os olhos são a ferramenta pela qual projetamos as imagens do mundo externo para dentro. Eles capturam o que acumulamos na memória, tornando-se a referência do modo como enxergamos o mundo. O olhar estabelece e modifica relações. Através dele, o teatro pode existir. A contemplação das imagens cria inúmeras possibilidades de interpretação do mundo ou de uma obra. Martha de Mello Ribeiro(2017) discute, em seu artigo "O gesto do olhar do espectador contemporâneo: nem santo nem bode, emancipado" , como o gesto do olhar foi duramente combatido pela religião cristã, especialmente no período medieval. O corpo exposto e potente era julgado e associado à tentação e, conseqüentemente, ao pecado. Isso porque o olhar do espectador tem o poder de tocar e ser tocado pelo corpo em cena. Ele estabelece a relação entre a obra e o público, sendo capaz de provocar paixões que podem afastar os fiéis da moral cristã.

Essa repressão do olhar criou uma cadeia de malefícios para a humanidade, frequentemente manipulada por representantes de um juiz divino. Artaud chama isso de "julgamento de Deus". Somos submetidos às leis de um mundo inventado, onde o controle é exercido por determinados grupos sociais. Assim, não vivemos, não pensamos por conta própria e desejamos apenas o que nos é permitido. É preciso acabar com esse juízo. Precisamos libertar o olhar, retirá-lo da prisão do insensível. Permitir que os olhos percorram o mundo pelo avesso. Para construir o espectador do teatro da Crueldade, é fundamental difundir essas possibilidades.

Voltando ao experimento cênico, no ato II, abordaremos a nocividade dos olhos. É preciso estar atento. Os olhos capturam e criam com a mesma intensidade com que destroem. Aqui temos a suposta evolução de um corpo: aquele que, ao reconhecer o mundo, conquista novas habilidades. Os corpos insistem em suas próprias criações. Novamente, o ritual é estabelecido. Inicia-se o banquete obscuro, o alimento é oferecido para que os corpos se desenvolvam. Os bichos se entregam ao banquete e sugam a energia da fonte. Ganham longos braços e novas possibilidades de movimento. O espectador, no centro da encenação, é devorado pelos seres ao seu redor. Movimentos circulares surgem para definir os ciclos. A cada novo ciclo, uma nova possibilidade é descoberta. Aos poucos a sala é

preenchida pelos corpos de longos membros. O corpo de estica para alcançar o infinito e retrai para se acolher no ínfimo de dentro.

Então, sorrateiramente, aparece o monstro de incontáveis olhos, pronto para abocanhar o olhar, destruir os corpos em formação e aprisioná-los em seus pesadelos. O monstro é a imagem e semelhança dos bichos, porém dotado de olhos e com outras camadas de pele. O monstro é o criador, mas também é um impostor. Ele cria para se lambuzar no prazer de destruir. Ele dá vida aos sonhos e os empurra no precipício do pesadelo. O monstro é fatal, não é possível escapar. O que resta para os bichos é o abrigo da prisão.

A Crueldade não está apenas no ato de aprisionar os sonhos, os bichos e os olhos. Está, principalmente, na pulsação da encenação. Na combinação dos elementos. A disponibilização do público, a forma como o som é derretido nas paredes da sala e se dissolve no chão, o vermelho que é arrancado, o azul que esfria, mas que queima, assim como gelo, os corpos que rastejam em direção às suas prisões e que, em unidade, se desfazem. O monstro devorador de olhos, que cerca e vigia a prisão, alimenta a encenação em vertigem. Este é o cerne dos "Ensaio sobre a Crueldade": a revelação da fraqueza humana, da passividade e da submissão. Os bichos enfrentam o pesadelo, mas seguem curvados diante dos olhos do monstro.

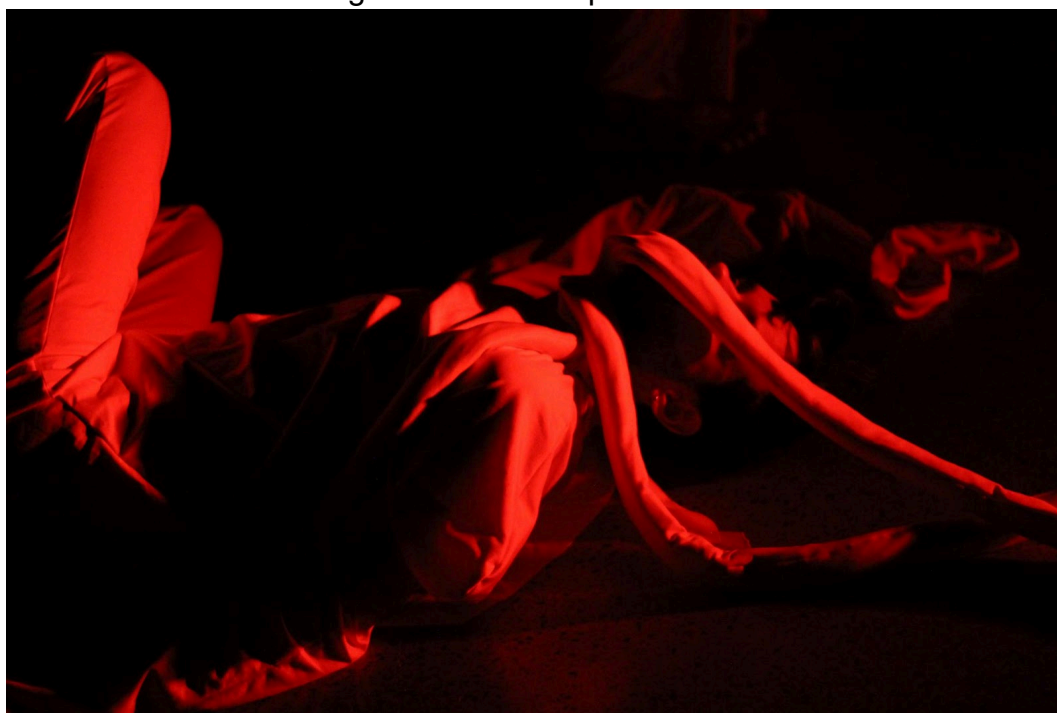
Atores presentes nessas experimentações: Emma Oliveira e Eric Pimentel

Fotografia 20: Fusão



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

Fotografia 21: O banquete obscuro



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

Dia 10 - Ato III: Rasga-Mortalha

Os nossos pesadelos são compostos daquilo que tememos. Mas o medo é uma emoção poderosa. Não à toa, estamos constantemente consumindo obras em que o horror é explorado. O horror carrega a Crueldade. Faz o coração bater em frequências mais altas, congela a respiração e nos empurra contra o chão. A Crueldade defendida por Artaud não é necessariamente produzida por violência ou ferida exposta. Contudo, estamos tão dessensibilizados que só percebemos nossas emoções quando testamos nossos limites. Imagino o instante que antecede a morte, o momento em que o espírito é desligado do corpo. Certamente esse limite nos coloca diante do pulso da vida. Nos empurra para a avaliação imediata dos nossos automatismos, dos nossos vícios e de tudo aquilo que nos aprisiona da liberdade de viver.

Os gritos da Rasga-Mortalha anunciam o fim, um aviso de que a morte está por perto. Silenciosa, até que chegue o momento final, corta o ar em tranquilidade e ouve atentamente cada movimentação abaixo de suas asas. O mau agouro. Ela surge para decretar o fim do ciclo de vida dos bichos e para iniciar um novo. Ela se alimenta do rato deixado por eles, cresce e, depois, os devora. Então o que se tem é uma unidade formada por vários corpos em desorganização. Nada é estável. Tudo pode ser perdido. Mas o espírito tem tudo a ganhar. O corpo se desfaz, mas o espírito se refaz. O sangue presente no ventre alimenta a nova fonte e cria os novos bichos.

Não bastaria encerrar esse trabalho; é preciso que ele se multiplique, que inspire o espectador, sobretudo o artista, que detém o poder de lançar no mundo novos ovos de bicho. Assim, o ato III não é necessariamente o fim, mas também o início. A vida e o teatro se misturam, afinal, um é o duplo do outro. O sonho é o instante presente e é aceito porque é cruel. O trabalho com os atores é, justamente, o de liberação do afeto através do princípio da Crueldade. Eles são elementos de um corpo maior; seus órgãos se misturam dentro da pele de monstro. Não pode haver partes mortas. Todo o corpo é vida e pulsão. Mesmo sorrateiro, esse corpo precisa agir silenciosamente como a Rasga-Mortalha, à espera do momento em que seu grito ecoará por toda a sala e percorrerá todos que nela estão.

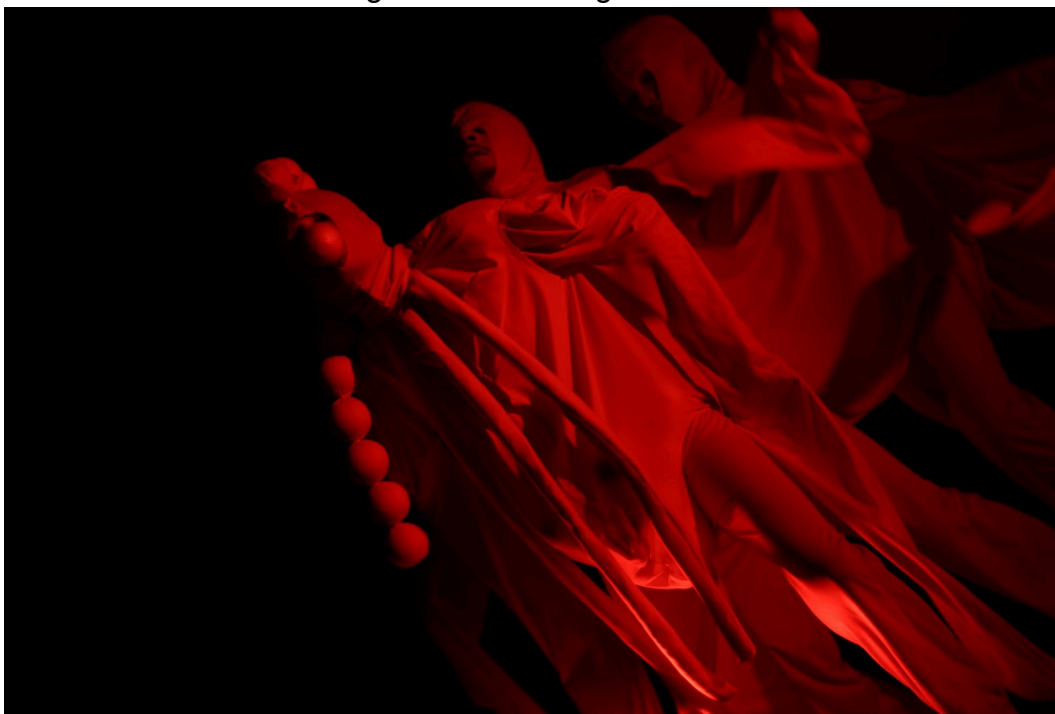
Atores presentes nessas experimentações: Antônio Ramon, Emma Oliveira e Eric Pimentel

Fotografia 22: O Parto do novo ciclo



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

Fotografia 23: A Rasga-Mortalha



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

Dia 11 - A sala

Sobre a sala do teatro da Crueldade, Artaud escreve em seu primeiro manifesto que o palco e a sala devem ser fundidos em um único espaço, sem divisões, para se concretizar o teatro da ação. A questão, mais uma vez, é o rompimento da barreira entre o público e a cena. O espectador deve ser colocado no meio da ação, para que faça parte da encenação e assim seja tomado por ela. O teatro da Crueldade não pode ser somente assistido, ele precisa ser experimentado.

A escolha da sala preta do Departamento de Teatro da UFS partiu da necessidade de trabalhar em um espaço sem obstáculos ou distrações. Apenas as quatro paredes pretas, algumas cadeiras e uma mesa. Isso foi tudo que tivemos durante todo o processo até aqui. Todos os outros elementos foram adicionados à sala como parte da experimentação. A ausência de espelhos, facilitou a criação interna dos atores que sem reflexo de seus movimentos puderam experimentar as diversas possibilidades dos seus corpos. Claro, a luz produzia sombra e elas também eram reflexos, mas de uma outra perspectiva. Os atores puderam experimentar as suas sombras, a projeção dos corpos nas paredes, no chão e no teto. Tudo com o objetivo de criar seus bichos personagens.

Depois de tantos encontros, mudar de sala não seria fácil. O nosso corpo se acostuma, cria acomodações e cansa. A sala de dança do Departamento de Educação Física chegou em boa hora. Além de ser muito maior, facilitando a acomodação do público na apresentação final, ela é a representação do novo. Ensaiar nesse novo espaço, nos permitiu experimentar a cena por outra perspectiva. O encontro dos bichos com seus reflexos no espelho não petrifica mais, eles estão habituados à pele que têm. O chão não é tão liso quanto o da sala anterior, o que dificulta um pouco alguns movimentos rastejantes, mas não impede uma nova criação.

Sobre a estrutura da encenação: O público será dividido entre aqueles que estarão inseridos diretamente no centro da cena e os que estarão em uma das margens. Essa divisão vai existir exclusivamente devido a quantidade esperada de espectadores. Por se tratar de uma apresentação pública, parte do circuito da Mostra Trapiche (DTE), foi necessário pensar num espaço para receber uma

quantidade de pessoas maior que o esperado. A experiência dos dois espaços certamente será diferente. E os relatos de ambos serão muito importantes para entender como esta encenação é recebida.

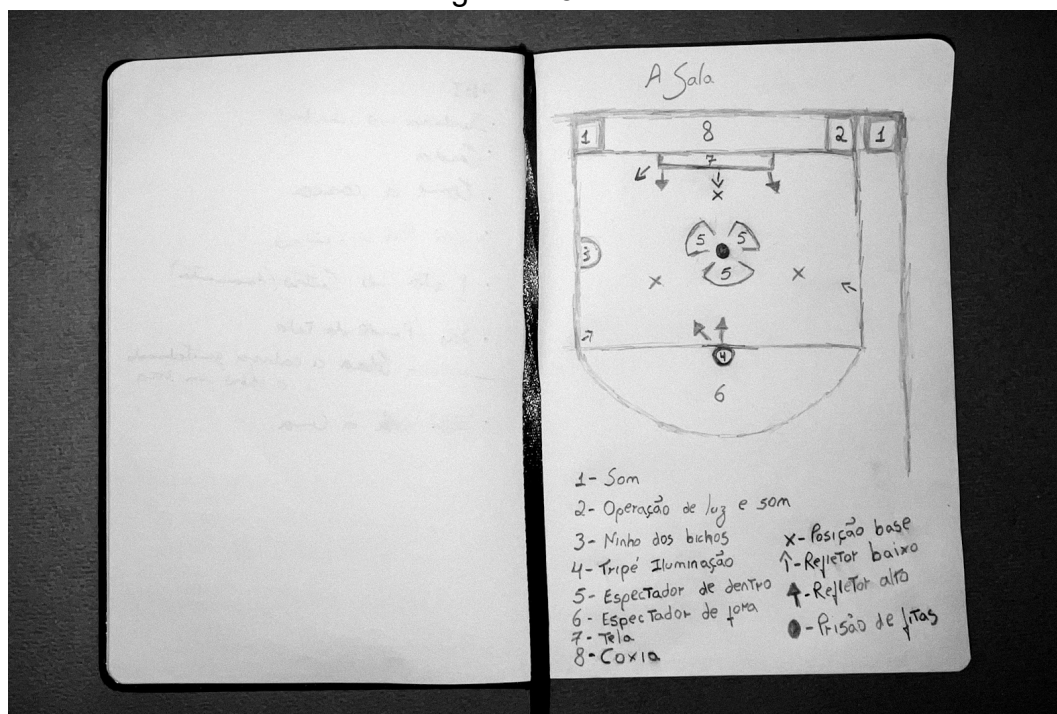
O som será distribuído em dois pontos, buscando uma maior espacialização sonora. Para a iluminação, serão colocados oito refletores par LED — quatro posicionados no piso e os outros em tripés. A cenografia é composta pelos corpos dos atores e dos espectadores, a luz, o som e uma tela que funcionará como coxia e rebatedor de luz. Haverá também o ninho dos bichos — lugar fixo que permite que o todo da ação se reúna e se organize — posicionado em uma das margens do espaço cênico, além da prisão de fitas colocadas no centro da cena.

Fotografia 24: A nova sala



Fonte: Marvi Oliveira (2024)

Fotografia 25: A Sala



Fonte: Registro do diário da Crueldade manuscrito pela autora. (2024)

Fotografia 26: O Centro



Fonte: Eric Pimentel (2024)

Dia 12 - O espectador

O processo de criação artística tem um começo, um meio, mas o fim é um tanto incerto. Sempre podemos inserir um ou outro elemento, trocar as posições dos atores, alterar os sons e os focos de luz. É preciso estabelecer o fim, ou uma pausa, para que a criação não se perca. Então essa é a nossa pausa. Depois de tantos encontros de experimentação e discussão, estamos prontos para levar ao público os nossos ensaios.

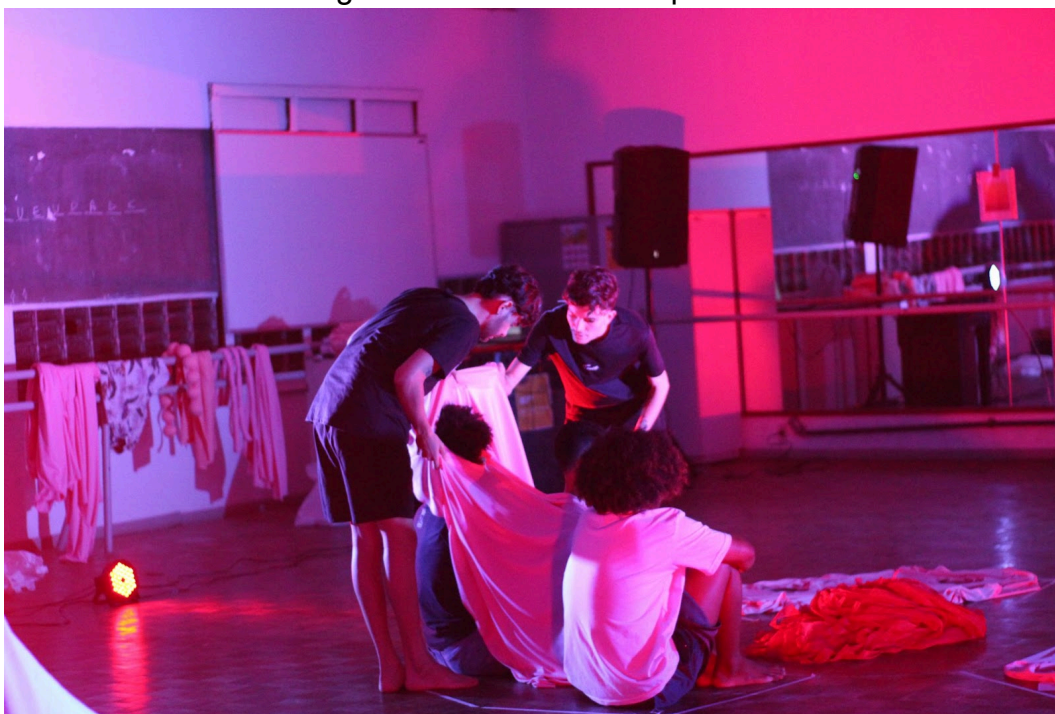
Contudo, antes da estreia, era necessário reconhecer o espaço que o espectador ocupará dentro da cena, pois ele modifica a dinâmica. Os ensaios aconteceram respeitando o espaço em que o público estaria inserido. No entanto, ninguém havia ocupado esse lugar durante todo o processo. Era preciso experimentar a encenação com outros olhares dentro dela. Então convidamos Marcos Alves, Lito, Larissa Cunha, Humberto Batista e Lua para experimentarem o ensaio.

O primeiro contato com os espectadores é vesti-los com a pele de bicho e posicioná-los em seus respectivos lugares. São três espaços ao total, divididos para os três grupos de três pessoas que são vestidos juntos e colocados ao redor do centro criando três corredores. Os espaços entre os grupos funcionam como entrada e saída dos atores. O espectador é imobilizado nessas vestes, ao mesmo tempo que tem a total liberdade de girar em seu próprio eixo para que possa ver toda a encenação.

O experimento se inicia junto com o despertar do som e da luz vermelha. Agora a batalha dos atores é permanecerem concentrados dentro de suas cascas e ao sair dela, precisam encarar essas novas criaturas com o olhar de quem investiga e descobre. A força da presença das pessoas no centro emana um novo tipo de energia na encenação. Os olhares são tão curiosos quanto os dos bichos. A troca é estabelecida a partir da respiração, do olhar, do tato, do cheiro e do sabor da encenação. Os sentidos são aflorados e a sensibilidade é explorada em sua magnitude.

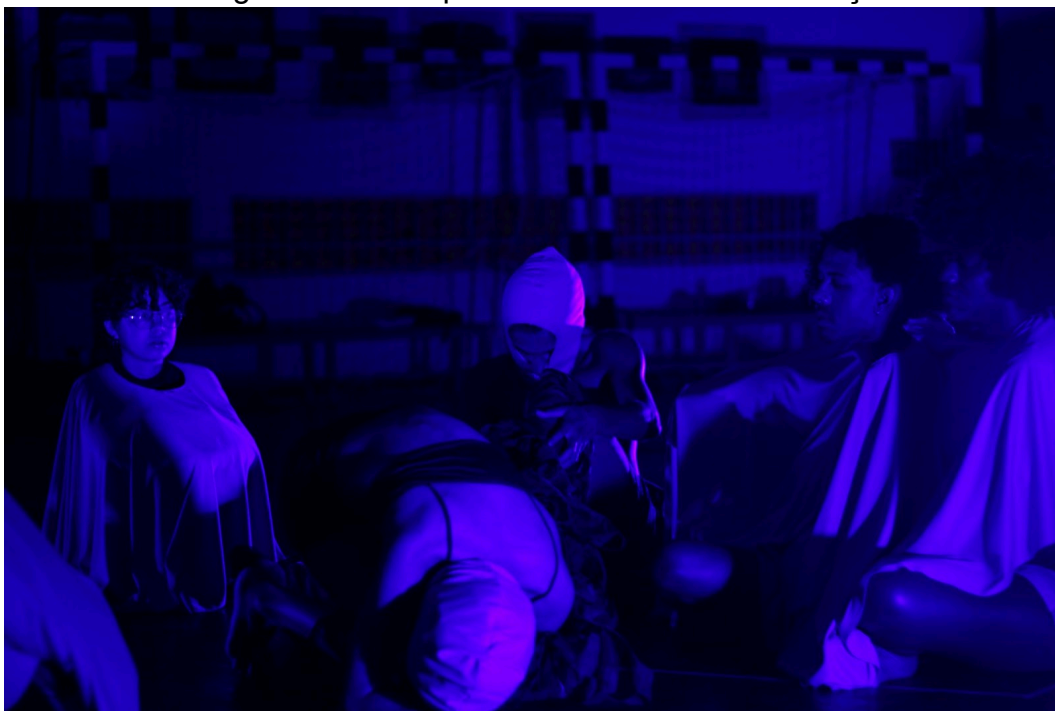
Atores presentes nessas experimentações: Antônio Ramon e Emma Oliveira

Fotografia 27: Vestindo o espectador



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

Fotografia 28: O espectador inserido na encenação



Fonte: Vitória Oliveira (2024)

3. CARTAS SOBRE OS ENSAIOS

CARTA SOBRE A LINGUAGEM

São Cristóvão, 08 de outubro de 2024

A Vitória Oliveira

Querida irmã,

Sei que com você conseguirei ser franca. Ontem, apresentamos juntas ao público o experimento cênico *Ensaio sobre a Crueldade*. Ainda não sei ao certo como fomos recebidas. A sala estava cheia, mas ainda não pude ouvir das pessoas que estavam lá, como elas enxergaram tudo. Uma certeza que tenho é que as minhas costas doem e meu coração não consegue decidir um ritmo. Mas estou bem, tentando aprender a lidar melhor com esses instantes de calma que sempre aparecem depois de finalizar um trabalho, ou pausa-lo.

Gostaria de te agradecer por trazer a esse experimento um refinamento que não teríamos alcançado sem você. Certamente, os nossos cafés produziram boa parte da dramaturgia. Uma dramaturgia sem palavras, mas com centenas de significados. Creio que chegamos ao ponto crucial da nossa proposta. Utilizamos da nossa interpretação sobre a Crueldade de Artaud para apresentá-la ao público. Sei que vai concordar que a linguagem é movimento constante, que não se pode querer aprisioná-la. Ontem libertamos a poesia visual. Lançamos os nossos sonhos na sala, assim como os ovos de bicho.

Sei que posso parecer convencida demais ao dizer que criamos novas possibilidades de se fazer teatro. Mas o que fizemos ontem, e por todo esse período de processo, tem uma grandiosidade tão linda que seria injusto não reconhecer que criamos poderosas memórias e afetos que certamente modificaram o nosso entorno. Sei o quanto esse experimento pode ser trabalhado para que possamos corrigir os nossos erros, mas não tenhamos medo da Crueldade. Não tenhamos mais medo de mostrar ao mundo que o enxergamos por outra ótica. Na verdade, tenhamos orgulho de ser quem somos e de quem ainda vamos nos tornar.

Ainda sobre a linguagem que escolhemos, quero dizer que não me arrependo de ter ceifado a palavra falada. Claro, não acho que essa seja a única forma de se conceber o teatro da Crueldade, mas sinto que se tivéssemos recorrido às palavras, todo o nosso movimento iria girar em volta delas e então cairíamos na nossa pior armadilha. Quero, junto com você, encontrar a forma mais cruel da palavra. Quero que ela exploda como bombas, que não seja somente falada e ouvida, mas que sirva para que os espíritos dos atores e do público se afetem. Quero experimentar as vozes pelo avesso, ouvi-las de toda forma, com inumeráveis texturas e volumes, quero que elas rasguem silenciosamente as paredes da sala.

Pois bem, muito mais válido para esse momento foi ter experimentado a potência da linguagem do corpo. Os movimentos e as sombras criam imagens que jamais poderiam ser reveladas no papel. A poesia se fez matéria diante dos nossos olhos. Dentro da pele de bicho e em contato com o olhar do público inserido no centro da encenação, senti que podemos ter alcançado a sensibilidade. Os olhares famintos de poesia me tocaram e eu, delicadamente, me ofereci ao banquete.

Espero que você esteja bem, que esteja com tanta sede quanto eu estou, porque ainda temos muito a fazer. Te amarei nessa pele e nas milhares que ainda irei experimentar.

Com todo o meu amor,
Marvi Oliveira.

CARTA SOBRE AS IMAGENS

Lagarto, 09 de outubro de 2024

A Joana Lavallé

Querida amiga,

A insônia me pegou mais uma vez. Então decidi aproveitar essa madrugada silenciosa para te escrever e te contar sobre a nossa apresentação. Tem muita coisa na minha cabeça agora, estou tentando administrar tudo como posso. Mas sei que você me perdoará, caso eu me perca um pouco.

Agora a pouco me chegaram alguns boatos de que algumas pessoas não entenderam o experimento e que outras não gostaram do que viram. Você há de concordar comigo que não existe nada que possamos fazer em relação às pessoas que não gostaram. O gosto é individual. No entanto, me sinto particularmente incomodada com as pessoas que disseram que não entenderam. Claro, os ensaios não tinham uma narrativa linear, nem tão pouco se preocupavam com qualquer expectativa vinculada à razão. Mas me preocupa um pouco que a grande maioria dos espectadores eram estudantes do curso de teatro e que pode ter existido alguém cujo a mente não tenha produzido uma interpretação sequer do experimento, das dezenas que se poderia ter.

Isso me faz pensar novamente em nosso comodismo, estamos acostumados a receber tudo pronto e com manual de instruções. Tenho aversão a ter que explicar qualquer coisa sobre as minhas obras, porque a leitura que tenho delas é minha somente. A poesia empobrece quase se é explicada demais. Não quero ter que distribuir migalhas para os famintos, por não estarem habituados a ter o controle dos seus sentidos, não confiarem em sua sensibilidade. A experimentação parece causar medo. Pois o medo que tenho é de não experimentar. Tenho pavor de ser inserida num processo que não permite a minha liberdade. Acho que por isso que te escolhi para ser a minha orientadora neste trabalho. Você tem uma visão de mundo extraordinária, não está limitada ao que já foi visto. A gente quer mais.

Felizmente, houveram também pessoas que foram afetadas por nossa poesia visual. Existe uma potência que as imagens carregam que ainda acho muito pouco explorada nos trabalhos que tenho assistido. Você, como artista das visualidades, deve estar cansada de alertar as pessoas sobre a urgência de se repensar as imagens, mas não tema, essa semente há de germinar um dia. Eu sou fruto também da sua insistência, do seu olhar poético.

Sobre o figurino dos Ensaios, gostaria de ressaltar a importância primordial que ele ocupou na encenação. No último encontro, antes da apresentação, ensaiamos o experimento sem os figurinos. Havia Crueldade nos corpos dos atores, sim. Mas sem dúvidas esse teor cruel é amplificado quando dentro da pele de bicho. A encenação mistura os limites do figurino e da cenografia, não é possível num

primeiro contato distinguir esses elementos. Toda a encenação está imersa nessa atmosfera monstruosa.

Te agradeço imensamente por sua parceria e cuidado com esse processo, por enfrentar as noites de climão junto comigo. Te agradeço por confiar em mim e contribuir significativamente com este trabalho. Te agradeço por me emprestar a sua cópia de *O teatro e seu duplo*, logo irei te devolver. Te agradeço pelo café, pelo vinho e pelas boas conversas. Não quero parar por aqui, em breve concluo o curso e você deixará de ser oficialmente minha professora, mas jamais deixará o meu coração, seguirei aprendendo contigo sobre o mundo e sobre o teatro.

Com amor,
Marvi Oliveira.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas – Máscaras, Bonecos e Objetos**. 3A ed. Ed. USP, 1996.

ARTAUD, Antonin. **A perda de si**. Tradução: Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

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

ARTAUD, Antonin. **Para acabar com o julgamento de Deus seguido de o Teatro da Crueldade**. Tradução: Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975.

ARTAUD, Antonin. **Pra dar um fim no Juízo de Deus**. Tradução: Zé Celso Martinez Corrêa e Ernesto Filho. 1ª edição. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

FÁVARO, Alexandre. **Cartilha Brasileira de Teatro de Sombras: Estudos e propostas para criar e experimentar um teatro de sombras contemporâneo**. Porto Alegre: Cia Teatro Lumbra, 2010.

Disponível em:
https://teatrodeanimacao.com/wp-content/uploads/2021/10/cadernos-de-luz_cartilha-brasileira-de-teatro-de-sombras.pdf. Acesso em: 02 de agosto de 2024.

FORJAZ SIMÕES, Cibele. **À luz da linguagem – um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica**. Revista Sala Preta, v. 15, n. 2, p. 117-135, 2015.

GROSSMAN, Evelyne. **Entretien avec Marc Chalosse. Artaud Remix**. 12 jul. 2001. Disponível em:
<http://www.marcchalosse.com/telechargements/artaudTel01-interviewChalosse.pdf>. Acesso em: 30 de agosto de 2024

RIBEIRO, Martha de Mello. **O gesto do olhar do espectador**. ARJ: Arte, Recepção e Jornalismo, Brasil, v. 4, n. 2, p. 67-77, jun./dez. 2017. ISSN 2357-9978.

SILVA, Juliana Santos. **O processo de criação artística em Artaud**. Japeri, 2019. 84 f. Dissertação (Pós-Graduação) - Curso de Filosofia, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

FILMES

Beau Is Afraid. Direção: Ari Aster. Roteiro: Ari Aster. Produtores: Ann Ruark, Ari Aster, Danny Cohen, Elisa Alvares, Jorge Canada Escorihuela, Lars Knudsen, Len Blavatnik, Luca Borghese, Timo Argillander. Distribuição: A24. Duração: 179 minutos. Produção, 2023.

En compagnie d'Antonin Artaud. Direção: Gerald Mordillat. Roteiro: Gérard Mordillat, Jérôme Prieur. Produtor: Denis Freyd. Distribuição: Leisure Time Features. Duração: 90 minutos. Produção, 1993.

Suspiria. Direção: Dario Argento. Roteiro: Daria Nicolodi, Dario Argento, Thomas De Quincey. Produtor: Claudio Argento. Distribuição: Atlas Consorciade. Duração: 98 minutos. Produção, 1977.

Suspiria. Direção: Luca Guadagnino. Roteiro: David Kajganich. Produtores: Bradley J. Fischer, David Kajganich, Francesco Melzi d'Eril, Gabriele Moratti, Luca Guadagnino, Marco Morabito, William Sherak. Produção: K Period Media, Frenesy Film Company, Videia, Mythology Entertainmen, First Sun, Memo Films. Distribuição: Amazon Studios. Duração 152 minutos. Produção, 2018.

The Human Centipede. Direção: Tom Six. Roteiro: Tom Six. Produtores: Ilona Six, Tom Six. Distribuição: Bounty Films. Duração 92 minutos. Produção, 2009.

MÚSICAS

CHALOSSE, Marc. *Pour en finir avec le jugement de Dieu: Artaud remix*. France Culture: Collection Signature, 2001. CD.

MARTINEZ, Melanie. *PORTALS*. Los Angeles: Atlantic Records, 2022. CD.

APÊNDICES

ROTEIRO ENSAIOS SOBRE A CRUELDADE

ATO I: O Ovo

00:00 Contrações dos ovos

01:40 Liberação dos dois primeiros ovos

02:10 Liberação do terceiro ovo

03:15 Os ovos trocam de posições dentro do ciclo

04:35 Os ovos rastejam para o ninho para perder a casca

06:00 Os bichos, fora do ovo, seguem para suas posições e a mãe bicho segue para o centro

07:00 Os bichos trocam de posições dentro do ciclo

ATO II: Sob o Olho dele

08:45 Os bichos rastejam para o centro para serem alimentados

10:40 Os bichos voltam as suas posições no ciclo

11:18 Primeira mudança de posição no nível baixo

11:56 Segunda mudança de posição no nível baixo

12:34 Terceira mudança de posição no nível baixo; ganha o nível médio (fim do primeiro ciclo)

13:13 Primeira mudança de posição no nível médio

13:51 Segunda mudança de posição no nível médio

14:29 Terceira mudança de posição no nível médio; ganha o nível alto (fim do segundo ciclo)

15:08 Primeira mudança de posição no nível alto

15:46 Queda e interrupção do terceiro ciclo; surge o devorador de olhos; os bichos seguem para a prisão de fitas

18:58 O devorador de olhos, cansado, toma as fitas e perde os bichos da prisão; os bichos somem

ATO III: A Rasga-Mortalha

20:30 Volta à cena o terceiro bicho com uma nova camada de pele; encontro com o devorador de olhos em decadência; troca de posições; o devorador de olhos desaparece

21:52 Surge a Rasga-Mortalha; O terceiro bicho some para fazer parte do corpo da Rasga-Mortalha

22:34 A Rasga-Mortalha rastejam em seu primeiro ciclo

24:00 A Rasga-Mortalha rastejam em seu segundo ciclo

25:25 A Rasga-Mortalha libera os seus gritos para decretar fim ao ciclo dos bichos

27:00 A Rasga-Mortalha libera os seus ovos

27:56 Fim

ROTEIRO DE LUZ ENSAIOS SOBRE A CRUELDADE

ATO I: O Ovo

BLACKOUT

00:00 Contrações dos ovos

SOBE LENTAMENTE O VERMELHO GERAL

01:40 Liberação dos dois primeiros ovos

VIBRAÇÃO VERMELHO GERAL

02:10 Liberação do terceiro ovo

02:20 TROCAS VERMELHO (2s)

03:15 Os ovos trocam de posições dentro do ciclo **VERMELHO GERAL**

TROCAS VERMELHO (2s)

04:35 Os ovos rastejam para o ninho para perder a casca **VERMELHO GERAL**

STROBO LEVE VERMELHO GERAL

06:00 O bichos, fora do ovo, seguem para suas posições e a mãe bicho segue para o centro

07:00 Os bichos trocam de posições dentro do ciclo

ATO II: Sob o Olho dele

VERMELHO GERAL

08:45 Os bichos rastejam para o centro para serem alimentados

10:40 Os bichos voltam as suas posições no ciclo **TROCAS VERMELHO (3s)**

11:18 Primeira mudança de posição no nível baixo

11:56 Segunda mudança de posição no nível baixo

12:34 Terceira mudança de posição no nível baixo; ganha o nível médio (fim do primeiro ciclo)

13:13 Primeira mudança de posição no nível médio

13:51 Segunda mudança de posição no nível médio

14:29 Terceira mudança de posição no nível médio; ganha o nível alto (fim do segundo ciclo)

15:08 Primeira mudança de posição no nível alto

15:46 Queda e interrupção do terceiro ciclo; surge o devorador de olhos; os bichos seguem para a prisão de fitas **STROBO LEVE AZUL GERAL**

18:58 O devorador de olhos, cansado, toma as fitas e perde os bichos da prisão; os bichos somem

ATO III: A Rasga-Mortalha**ROSA E AZUL**

20:30 Volta à cena o terceiro bicho com uma nova camada de pele; encontro com o devorador de olhos em decadência; troca de posições; o devorador de olhos desaparece

TROCAS VERMELHO

21:52 Surge a Rasga-Mortalha; O terceiro bichos some para fazer parte do corpo da Rasga-Mortalha

22:34 A Rasga-Mortalha rastejam em seu primeiro ciclo

24:00 A Rasga-Mortalha rastejam em seu segundo ciclo

25:25 A Rasga-Mortalha libera os seus gritos para decretar fim ao ciclo dos bichos

TROCA RÁPIDA VERMELHO

27:00 A Rasga-Mortalha libera os seus ovos

27:56 Fim

BLACKOUT

CARTAZ DA APRESENTAÇÃO

EXPERIMENTO CÊNICO RESULTADO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

ENSAIOS SOBRE A CRUELDADE

DIREÇÃO
MARVI OLIVEIRA

ELENCO
ANTONIO RAMON
EMMA OLIVEIRA
ERIC PIMENTEL
MARVI OLIVEIRA

FIGURINO
MARVI OLIVEIRA

OPERAÇÃO DE LUZ E SOM
FELIPE MARINHO

FOTOGRAFIA
VITÓRIA OLIVEIRA

ORIENTAÇÃO
JOANA LAVALLÉ

APOIO
DEPARTAMENTO DE TEATRO

07 DE OUTUBRO
21H

SALA DE DANÇA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CAMPUS SÃO CRISTÓVÃO

AVISO: ALGUMAS CENAS CONTÊM LUZES ESTROBOSCÓPICAS QUE PODEM AFETAR PESSOAS COM FOTOSSENSIBILIDADE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

DEPARTAMENTO DE TEATRO

ANEXOS

RELATOS DOS PARTICIPANTES DA ENCENAÇÃO

Vitória Oliveira

Durante os *Ensaios sobre a Crueldade*, meu papel era o de observar e registrar através da fotografia. Estava ali como quem espreita uma verdade que não se mostra. Sentia que o que se movia diante da câmera não era só corpo, era o peso do mundo coagido num gesto. Artaud estava presente em cada respiração forçada, em cada dissonância, em cada raio de luz que cortava o espaço. E, para mim, cada fotografia tirada era uma tentativa de capturar essa verdade incômoda, de aprisionar o instante de uma experiência que nunca se repetiria da mesma forma.

Os ensaios começavam silenciosos, mas rapidamente eram invadidos por sons ásperos, ruídos que incomodavam. Cada som parecia pulsar pelo chão e reverberar nas paredes. Os corpos dos atores não seguiam movimentos previsíveis; eles se contorciam, entravam em convulsão ou ficavam estáticos, como se a própria carne estivesse em confronto com algo invisível, um mal-estar identitário.

Os atores dançavam no limiar do que é humano. Cada movimento era um convite ao absurdo, uma revelação de que, em algum lugar, a crueldade nos conectava. E eu pensava: até onde pode ir o corpo, o som, a luz? Tudo me atingia, de um jeito ou de outro. Havia uma luz fria que caía sobre eles, mas parecia iluminar mais o que estava dentro. Não sei explicar. Era como se, de repente, tudo estivesse exposto. A alma, a pele, as cicatrizes. Tudo.

Eu buscava capturar esses instantes em que o corpo e o som se encontravam com a luz. Cada clique da câmera era uma tentativa de congelar o caos que parecia fugir a todo momento, como se a própria essência da crueldade estivesse sempre se esquivando de ser plenamente compreendida ou dominada. O que restava era uma sucessão de sombras, ecos de uma realidade que não se deixa aprisionar. A luz se apagava ao final de cada ensaio e, no escuro, percebia que as fotografias eram apenas símbolos de uma busca insaciável. Eu, testemunha do invisível, me dei conta de que, afinal, talvez fosse a minha própria alma que estivesse sendo capturada.

E havia Marvi. Marvi, a quem devo mais do que as palavras podem confessar. Sem ela, esses momentos teriam sido apenas fragmentos dispersos, uma ideia inacabada. Ela estava ali, dirigindo com a precisão de quem sabe onde dói e roteirizando com uma sensibilidade que só ela tem, como se não tivesse medo de olhar para o abismo que existe em todos nós. Nossos gostos, nossos olhares sobre o mundo se misturavam e ecoavam naquilo que colocávamos em cena. Não sei se ela percebe, mas nesses momentos, éramos como duas cúmplices, tramando algo maior que nós mesmas. Marvi é um verso que reescrevo a cada dia, um símbolo de tudo que é familiar e, ao mesmo tempo, eternamente estranho.

Antonio Ramon

O teatro é movimento, e vivendo dessa arte, ela tem a capacidade de transportar o artista para ambientes imagináveis. Ao entrar no processo da Crueldade, me deparei com um lugar fora do comum. Assim, comecei a entender sobre esse corpo, esse meu corpo artista sem órgão. Alguns sentimentos em meu peito, que eu não sei explicar, começaram a surgir. No início, saía da sala de ensaio, vivendo uma confusão nova, algo que não sentia há algum tempo fazendo teatro. E esse mexido no peito, só acontece quando vivencio algo novo no teatro.

Ao entrar no trabalho fui compreendendo sobre o trabalho de Artaud nos encontros práticos, pois nos encontros teóricos não pude comparecer. Mas ao trabalhar a prática e algumas conversas antes de cada processo, fui entendendo e criando um ser dentro de mim, porque era a investigação que estávamos fazendo, a nossa busca. Isso tudo através da energia que percorreu meu corpo, da exploração de movimentos, da musicalidade com o corpo, da musicalidade com instrumentos e objetos, da sincronia com os outros corpos, da música remixada e da luz.

As descobertas desse corpo são sempre um desafio para mim. Dessa vez, tínhamos que sair dos movimentos óbvios, buscar uma nova perspectiva para esse corpo que é monstro, ser, ousado, livre, conhecedor e novo, pois ele estava redescobrando o mundo. O que na verdade, o “Ensaio Sobre a Crueldade” perpassa por essa idealização dos corpos presentes que estão em desenvolvimento e estão descobrindo esse mundo, após sua saída do ovo.

Viver todas as etapas do processo de criação, ajudou a ganhar corporeidade, tanto no enredo geral, quanto eu, como ator e que estava tentando adentrar nas ideias do “Teatro da Crueldade”, de Antonin Artaud. Como esse corpo, que é feito por algumas experiências, iria renascer da Crueldade de Artaud? E vendo agora, sinto que todo o estudo e pesquisa prática é fundamental para a criação desse novo ser, que vem se descobrindo percebendo uma nova criatura. Duas coisas que se encaixa, criatura e ator.

“Ensaio Sobre a Crueldade” é um trabalho que quebra as estruturas e mostra uma visão teatral muito diferente do teatro tradicional. Isso, de certa forma, vai impressionar e incomodar os olhares críticos dos artistas e espectadores presentes. Querendo ou não, essa quebra também faz parte de todo trabalho pensado e desenvolvido pela Marvi Oliveira, que vem bebendo das ideias de Artaud

Como ator, fico imerso no universo que construímos. O esforço físico é fundamental para a exploração. Então, me vejo dentro do trabalho entregue de corpo e alma. Eu amaria também ser espectador, para apreciar essas criaturas corpóreas que tanto se mostra e incomoda (incomodo bom), no mundo.

Um brinde, com uma taça bem cheia de vinho ao “Ensaio Sobre a Crueldade”, de Marvi Oliveira! Obrigado, Eric Pimental, Emma Oliveira, Felipe Marinho, Vitória Oliveira e Joana Lavallé por toda troca que o teatro tem o poder de nos proporcionar.

Eric Pimentel

O que é o teatro? Ou a pergunta seria: O que é considerado teatro? Começo o relatório com essa indagação porque durante o processo desse experimento cênico pude expandir o meu entendimento acerca dessa arte que é tão ampla. Antonin Artaud nos mostra um outro campo do fazer artístico teatral, fugindo da “normalidade”, digo até do convencional. Um teatro que se distancia do que é conhecido e que foi trazido do Ocidente, que rompe com a linguagem oralizada mas sem suprimi-la e com o objetivo de transformá-la, nos mostrando o que pode ser extraído da palavra e as inúmeras possibilidades de expansão. A transmissão de sensações e sentimentos na Crueldade é feita através das luzes, sons, roupas que fogem da normalidade, ritmo dos movimentos e o espectador faz parte da cena pois

é introduzido no meio da ação, ele se torna parte da montagem. Cabe ao ator entregar-se completamente para o personagem pois ele será o elemento principal do espetáculo e depende dele o resultado final, por isso é importante que ele saiba do que se trata, que conheça e esteja aberto para o novo e receba esse teatro como ele tem que ser recebido.

Marvi nos enriqueceu com esse teatro, pudemos conhecer toda a parte teórica que foi estudada ainda em nossas reuniões feitas online e posteriormente colocados em prática quando começaram os encontros presenciais, ou melhor, o “Ensaio Sobre a Crueldade”. Foram realizadas oficinas que nos prepararam para a apresentação final, desenvolvemos trabalhos com os sons, sons que poderíamos extrair do nosso corpo para além da nossa boca, sonorização feita através de objetos (dos mais variados) movimentações em todos os planos e criação desse “bicho”, criações de gestos, jogo de luzes, enfim, foram longos meses e muitos processos. Finalizo esse trabalho muito grato por todo o conhecimento adquirido, completamente orgulhoso pela entrega e dedicação de Marvi, orgulhoso pelo trabalho final apresentado no ginásio de dança e completamente obcecado pelo trabalho de Antonin Artaud com o Teatro e a Crueldade.

Emma Oliveira

No dia 29 de maio de 2024, Marvi entrou em contato comigo pela primeira vez para falar sobre seu TCC e me apresentou o conceito do Teatro da Crueldade. De imediato, fui tomado por uma curiosidade intensa sobre o que era esse tipo de teatro e como seria o processo de produção de um experimento cênico para um trabalho de conclusão de curso. Ao mesmo tempo, senti medo e receio de não ser capaz de ter algo a agregar, de não me sentir um peso no projeto e de assumir tal responsabilidade sem saber exatamente o que estava em jogo. Mesmo com essas inseguranças, aceitei o desafio de maneira impulsiva, sem dar ouvidos a meus medos.

Com o desenrolar dos estudos e ensaios, comecei a sentir algo novo e diferente, um misto de emoções que não consigo explicar inteiramente com palavras. Acredito que quem esteve presente na criação e quem assistiu aos

ensaios entende o que quero dizer quando afirmo que o Teatro da Crueldade é mais que uma técnica, é um sentimento. Tive o privilégio de vivenciar de perto cada etapa desse processo, participando de todas as decisões, contracenando com pessoas incríveis e absorvendo um conhecimento que levarei comigo para o resto da vida. Não direi que foi fácil, quem faz arte sabe o quão desafiador pode ser, mas também conhece os prazeres e a realização que vêm com esse trabalho.

Como artista plástico, posso dizer que não apenas saí da minha bolha, mas quebrei a casca. Sair desse "ovo" me permitiu ver o mundo de maneira completamente nova. Eu amo o Emma que se formou após essa experiência com o Teatro da Crueldade, e sou imensamente grato a você, Marvi, por ter me proporcionado essa vivência tão transformadora.

Joana Lavallé

Com o convite de Marvi para acompanhar o desenvolvimento de seu trabalho de conclusão de curso, desde o princípio fiquei, como professora e artista, já bastante instigada pela possibilidade desse diálogo. Diante de seu vivo interesse pelos escritos de Artaud, pareceu tentador abraçar a ideia de estudar diferentes espacialidades de montagens contemporâneas a partir dessa obra, ao mesmo tempo tão longe e tão perto do nosso tempo. Tendo, por exemplo, o espaço do Teatro Oficina e suas montagens como possibilidades de materialização desse pensamento...Manifestou-se o desejo de desenvolver uma experimentação prática, a partir de um grupo de estudos. E assim foi, e assim fomos por fim provocados como plateia, a atentar para nossos diversos sentidos, a buscarmos sair da letargia do cotidiano. Tive a oportunidade de acompanhar percursos de pensamentos e práticas no aqui e agora dentro da universidade, especialmente em uma licenciatura em teatro, a partir do estímulo da produção de pensamento de Artaud. Ao questionar o teatro produzido no seu tempo e a civilização ocidental, não isento de contradições, propôs apontar relações entre arte e vida, algo que em nossos dias ainda grita como urgência.

REGISTROS DA APRESENTAÇÃO



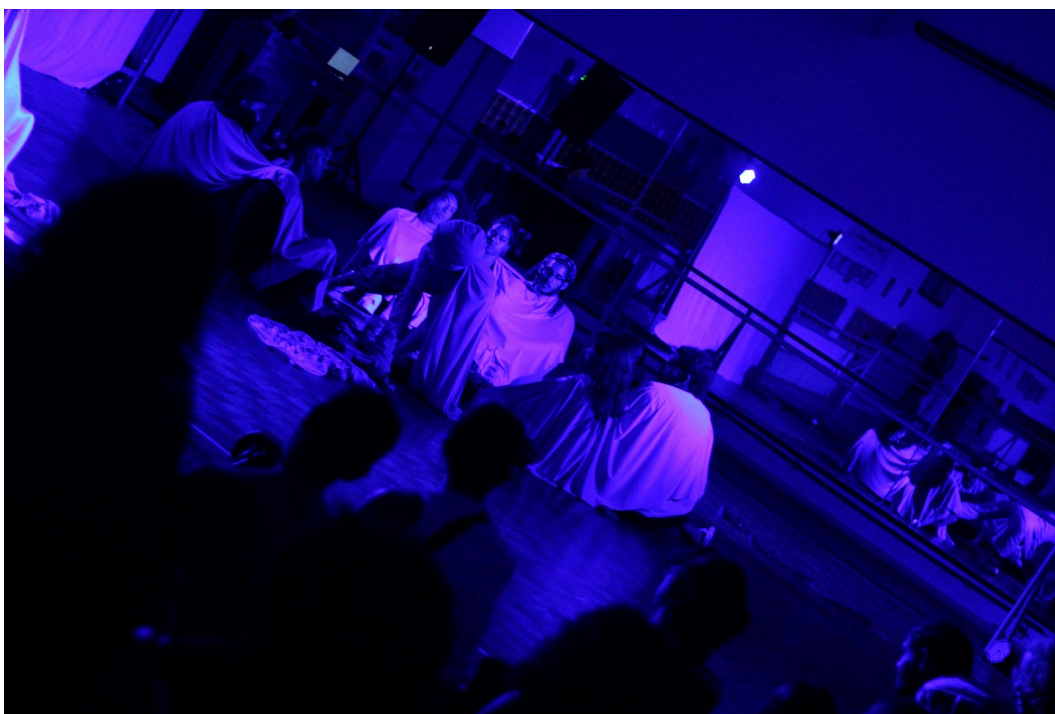
Fonte: Vitória Oliveira (2024)



Fonte: Vitória Oliveira (2024)



Fonte: Vitória Oliveira (2024)



Fonte: Vitória Oliveira (2024)