

PROCEDIMENTOS ARTAUDIANOS EM BR-3, DO TEATRO DA VERTIGEM

Thayane A. Granero Ramos⁵⁰
Margarida Gandara Rauen/Margie⁵¹

Universidade Estadual do Centro-Oeste

Resumo

O presente artigo aborda características do Teatro da Crueldade, idealizado por Antonin Artaud, enfatizando o pensamento sobre o Teatro e a Peste e como elabora os signos teatrais em sua teoria. Este referencial é aplicado em uma análise do espetáculo BR-3, do grupo Teatro da Vertigem, de São Paulo, relacionando-o ao Teatro da Crueldade.

Palavras-chave: Processos Criativos; Artes Integradas; Espaço Cênico; Teatro.

Abstract

This article discuss the characteristics of the Theatre of Cruelty, idealized by Antonin Artaud, emphasizing thinking about the Theatre and the Pest and how elaborates theatrical signs on his theory. This referential is applied in an analysis of the play BR-3, of the group Vertigo Theatre, of São Paulo, relating it to the Theatre of Cruelty.

Keewords: Creative Processes, Integrated Arts, Scenic Space, Theatre

⁵⁰ Graduanda do quarto ano do Curso de Licenciatura em Arte-Educação da Universidade do Centro-Oeste do Paraná. E-mail: thayane_and@hotmail.com

⁵¹ É professora associada da Universidade Estadual do Centro-Oeste. Com mestrado / Master Of Arts na Michigan State University (1985) e doutorado / Michigan State University, Estados Unidos (1987). Realizou três pós-doutorados como Fellow do Folger Institute (Washington, D.C., 1993, 1998 e 2002). Tem experiência com dramaturgia, direção cênica, performance. E-mail: margie.g.rauen@gmail.com

INTRODUÇÃO

Durante dois anos, segundo o diretor do grupo, Antonio Araújo, o grupo paulistano Teatro da Vertigem realizou uma pesquisa sobre a identidade do povo brasileiro a partir de três diferentes Brasis: "Brasilândia, bairro da periferia da cidade de São Paulo, Brasília, capital da nação situada no centro do país, e Brasiléia, cidade localizada no extremo do Acre, quase na fronteira com a Bolívia" (ARAÚJO, 2006, p. 17). A diversidade geográfica e socio-econômica desses Brasis foi transposta para uma peça em trânsito nas margens do Rio Tietê, na cidade de São Paulo, em 2006. O público, a bordo de um barco por cerca de 2 horas, vivenciava a saga da personagem bíblica Jonas em pautas que se alternavam no interior da embarcação e nas margens do rio, em cenários instalados ao longo da margem do percurso e em outras canoas, concepção do diretor Antônio Araújo, direção de arte e cenário por Márcio Medina, do iluminador Guilherme Bonfanti, com dramaturgia de Bernardo Carvalho, sonorização de Marcus Siqueira, Thiago Cury e Kako Guirado e figurino de Marina Reis. Em 2011, BR-3 foi reconhecida como "[...] a melhor produção mundial nos últimos cinco anos por inovar no uso e na ressignificação do espaço da cidade com perspectiva cênica" (SANTOS, 2011).

No contexto da pesquisa sobre formas de expressão artística integradas, este artigo objetiva uma breve análise da relação entre a obra de Antonin Artaud (1896-1948) e as opções estéticas do grupo paulistano Teatro da Vertigem na montagem de *BR-3*, conforme observações em vídeo.⁵² Considero, especialmente o livro *O Teatro e Seu Duplo*, lançado em 1938, no qual Artaud propõe o "Teatro da Crueldade", forma de manifestação cênica que questiona a hegemonia de tradições teatrais, como o uso de um texto literário e a preponderância do palco italiano como espaço legítimo para a realização de uma cena.

O artigo está organizado em duas partes. Na primeira, considero o *Teatro da Crueldade*, forma de encenação idealizada por Artaud a partir do momento em que ele começa a indagar-se sobre a finalidade e a maneira em que a cena estava sendo levada ao público no início do século XX. Segundo Rebouças (2009), Artaud foi um dos primeiros homens de teatro a propor uma encenação diferenciada na qual cada elemento seria repensado, desde o texto até a disposição do público no espaço.

Posteriormente é feita análise de BR-3 com base em observação de *performance* filmada em 2006 e lançada em vídeo pela produtora Casa Azul. Cabe ressaltar que, mesmo o grupo não se

⁵²Agradeço a Lucia Helena Martins (FAP-Pr), por compartilhar os materiais de sua pesquisa (MARTINS, 2011) e ao cineasta Evaldo Mocarzel, por disponibilizar, à orientadora, o conjunto de 2 DVDs, com a peça de 126 minutos e um documentário de 73 minutos

auto definindo artaudiano, o estudo da obras do grupo estará relacionado ao Teatro da Crueldade, sendo um deles a busca por espaços alternativos para suas encenações, como é o caso da encenação de BR-3 no rio Tietê: "Um esgoto a céu aberto, sem perspectiva de vida, com futuro incerto, independente do trabalho empregado na despoluição. Faço um paralelo direto com minha personagem Patrícia, tão morta e 'viva' quanto o rio" (LESSA, 2006, p. 74).

Depoimentos do diretor, da equipe técnica e do elenco, disponíveis em documentário lançado no mesmo ano, também complementaram a pesquisa.

ARTAUD E O TEATRO DA CRUELDADE

Antonin Artaud viveu a arte intensamente, dedicando-se ao teatro, à poesia, ao cinema e ao desenho. Porém, foi na arte da cena que deixou seu maior legado, o Teatro da Crueldade, que está sistematizado em *O Teatro e Seu Duplo*, livro no qual defende o seu entendimento sobre o verdadeiro teatro, aquele que se alastra como a peste, colocando as atrocidades da vida frente a seu espectador, porém não da forma tradicional com a qual o público estava habituado a ver no teatro Dramático, descritivo e narrativo (ARTAUD, 2006, p. 86)

Podemos compreender melhor o desejo de Artaud em criar o teatro da crueldade ao situar o período de vida do artista entre a Primeira e Segunda Guerras Mundiais. Para ele, não havia mais sentido em se procurar por momentos prazerosos ao assistir um espetáculo enquanto o mundo fora dos edifícios teatrais estava em completa desordem. Para o encenador "[...] uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos" (ARTAUD, 2006, p.24). Assim como a peste, o teatro deve ser epidêmico, alastrar-se mostrando o que há de mais verdadeiro e cruel à raça humana, curando-a ou trazendo uma crise ainda maior aos seus sentidos: "[...] o teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação" (ARTAUD, 2006, p. 29).

Artaud deixou amplo legado teórico a respeito do Teatro da Crueldade, concebido como um duplo do domínio do sagrado na união do pensamento, do gesto e do ato. Propõe uma maneira inovadora de usar a fala em cena. Para o encenador, a fala clara e articulada não deveria estar nos domínios do teatro, pois esta já pertencia à literatura. No teatro a fala deveria ser usada em suas possibilidades simbólicas e os sons não articulados e impossíveis de serem repetidos atingiriam o público de forma a causar estranhamento. Mas isso seria alcançado em conjunto com outros signos do teatro, tais como a música, a iluminação e os gestos, que teriam função tão importante quanto à fala:

Para mim, a questão que se impõe é de se permitir ao teatro reencontrar sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem dos gestos, de atitudes, de expressões e de mímica, linguagem de gritos e onomatopéias, linguagem sonora, mas que terão a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras. As palavras serão apenas empregadas em momentos determinados e discursivos da vida com uma luz mais precisa e objetiva aparecendo na extremidade de uma ideia (ARTAUD, 2004, p. 80)

Esse novo direcionamento ao uso da palavra, no entanto, não a transforma em gritos sem sentido, mas procura resgatar, segundo Derrida, o gesto oprimido que resta em toda palavra, uma palavra que se torne corpo, expressão pura e não mais ordens lógicas e discursivas, não mais palavra soprada. A palavra soprada é aquela que, no teatro tradicional, mostra o texto sobreposto ao trabalho do ator, em "[...] citações ou recitações de ordens" (DERRIDA, 1995, p. 160). Assim, diretor e ator devem obedecer ao escritor e às palavras impostas por ele em seu texto. Artaud dá grande valor ao que "[...] se denomina - no caso muito impropriamente - *onomatopeia*"⁵³ (DERRIDA, 1995, p. 161, grifo do autor), a hierarquia do escritor/autor se perde:

A glossopoiese, que não é nem uma linguagem imitativa nem uma criação de nomes, reconduz-nos à *beira* do momento em que a palavra, ainda não nasceu, em que a articulação não mais é grito mas ainda não é discurso, em que a repetição é *quase* impossível (DERRIDA, 1995,p.161) grifos do autor

O teatro, como o entendia Artaud, não poderia estar passível a repetições. Cada peça deveria ser única, o teatro voltaria a ser vida sem, contudo, imitá-la: "Temos necessidade de que o espetáculo ao qual assistimos seja único, que ele nos dê a impressão de ser tão imprevisto e tão incapaz de se repetir quanto qualquer ato da vida [...]" (ARTAUD, 2004, p. 34). O que provocaria no público um estranhamento, não presenciado na cena tradicional. O espectador do Teatro da Crueldade, como aponta Artaud (deve estar bem persuadido de que somos capazes de fazê-lo gritar", diz Artaud (2004, p. 31).

Com o Teatro da Crueldade, resgatar-se-ia o que há de verdadeiro no teatro, e este passaria a agir de forma enérgica e implacável assim como é a vida:

E isto não somente no plano físico e visível, onde a crueldade está por todo lado, e adquire em todos os lugares o comportamento de uma força, mas também e principalmente no plano invisível e cósmico, onde o simples fato de existir, com a

⁵³Uma onomatopeia é uma palavra criada com o fim de imitar determinado som, este não era o propósito de Artaud. O encenador usava as palavras em seu sentido mais puro, no sentido de sons que ainda não eram palavras claras, contudo, também não eram a imitação de um som já existente.

imensa soma de sofrimento que isto supõe, aparece como uma crueldade (ARTAUD, 2004, p. 105)

Artaud pretendia despertar, no público, a sensibilidade que havia sido perdida em tempos atrozes: "[...] certamente precisamos, antes de mais nada, de um teatro que nos desperte: nervos e coração" (ARTAUD, 2006, p. 95).

Esta era uma tarefa árdua e o encenador sabia que não se realizaria apenas transformando o modo de emprego da palavra em cena. Seria necessário trabalhar os outros elementos teatrais, a fim de retirá-los do segundo plano no qual se encontravam e dar a cada um o merecido valor.

Influenciado profundamente pelo teatro oriental, Artaud encontra, neste, o que havia se perdido na encenação ocidental. O Teatro de Bali, merecedor de um capítulo em *O Teatro e Seu Duplo*, apresenta uma cena sustentada por significados gestuais e sonoros. Ao contrário do que acontecia na Europa quando Artaud sistematizou o Teatro da Crueldade, na cena oriental codificada havia "[...] muito pouco do teatro psicológico" (ARTAUD, 2006, p.35) pautado pelo texto.

Uma das inovações mais notáveis propostas por Artaud, além da atribuída à fala, foi no local onde seriam realizadas suas peças. Para ele, não seria possível realizar o Teatro da Crueldade sem que o distanciamento entre cena e espectador, causado principalmente pela configuração do teatro à italiana deixasse de existir. Artaud se desvincula desse tipo de palco e propõe espaços alternativos para suas peças, capazes de envolver o público de maneira mágica e ritualística:

Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre o ator e o espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala. (ARTAUD, 2006, p.100)

Para tal, Artaud propõe o uso de salas sem barreiras, nas quais não haveria obstáculos para a ação dos atores. A peça aconteceria sem intervalos. Ocorreria uma espécie de contágio do público que estaria imerso em uma cena "giratória", como diz Artaud, e sentado em cadeiras móveis podendo acompanhar a peça por todos os lados (ARTAUD, 2006, p.97), em espaços tais como "[...] um galpão ou um celeiro qualquer, que reconstruiremos segundo os procedimentos que resultaram na arquitetura de certas igrejas e certos lugares sagrados, de certo templo do Alto Tibete" (ARTAUD, 2006, p. 110).

O teatro seria como um paralelo transcendente à vida. À representação caberia causar uma ilusão que levasse o espectador a uma condição única de magia. Para Artaud, o teatro

deveria envolver o público num estado em que este se sentiria em um ritual, o que não seria alcançado, segundo Artaud, com cenários, figurinos, gestos e gritos falsos. O teatro deveria sim “[...] nos dar este mundo efêmero, mas verdadeiro, este mundo tangente real. Ele será ele próprio este mundo ou nós dispensaremos o teatro” (ARTAUD, 2004, p. 30).

De acordo com o encenador, a necessidade de agir diretamente e profundamente sobre a sensibilidade convida, no que tange à sonoridade “[...] a que se procurem qualidades e vibrações de sons absolutamente incomuns, qualidades que os instrumentos musicais atuais não possuem, e que levam ao uso de instrumentos antigos e esquecidos, ou a criar novos instrumentos” (ARTAUD, 2006, p. 109).

Não haverá em cena, então, objetos do cotidiano a fim de representar uma cena naturalista:

Para essa função bastarão personagens-hieróglifos, roupas rituais, bonecos de dez metros de altura representando a barba do Rei Lear na tempestade, instrumentos musicais da altura de um homem, objetos com formas e destinação desconhecidas. (ARTAUD, 2006, p. 112)

Artaud foi um revolucionário na arte cênica. Visto como louco e mal interpretado em seu desejo de criar o Teatro da Crueldade, não recebeu a credibilidade merecida por seu trabalho. Porém, segundo André Lage, o pensamento artaudiano foi revolucionário e inovador, marcando:

Uma geração de atores e encenadores (Julien Beck, Judith Malina, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Robert Wilson) e contribuiu na formação do pensamento crítico de grandes teóricos franceses do século XX (Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze) (LAGE, 2008, p. 64)

Entretanto, não é possível confirmar a existência de um grupo que siga todas as características do Teatro da Crueldade, o que não exclui a influência de Artaud no pensamento teatral contemporâneo. No presente artigo, relaciona-se alguns dos procedimentos artaudianos ao grupo Teatro da Teatro da Vertigem e à montagem de BR-3.

BR-3: IDENTIDADES FLUTUANTES

BR-3 estreou em fevereiro de 2006. No quarto trabalho do grupo os participantes passaram por um processo de pesquisa de dois anos.

Antônio Araújo, diretor do grupo, afirma o desejo que tinha em criar algo a partir de “[...] símbolos nacionais pela metade, em construção” (MOCARZEL, 2006).⁵⁴ Em fórum com o grupo, a ideia é lançada e amadurece aos poucos.

Com seus planos traçados, tem-se início uma pesquisa de campo a fim de mapear diferentes identidades brasileiras. Eles viajaram de São Paulo até Brasília (DF) e em seguida para Brasiléia, cidade do estado do Acre. Em São Paulo, o grupo teve foco em um bairro periférico chamado Brasilândia. Desses três lugares, trouxeram concepções do que seria uma identidade brasileira.

BR-3 origina-se da pesquisa a respeito de “três diferentes Brasis” (ARAÚJO, 2006, p. 17). O grupo parte em busca de uma identidade nacional e depara-se com uma não-identidade, com identidades flutuantes:

[...] que você nunca consegue prender nem materializar, porque é uma identidade que sempre escapa, fluida como a própria água. É como se a gente pudesse falar em identidades instantâneas que aparecem para no momento seguinte desaparecerem de novo, para que algum traço identitário possa se realizar de novo (ARAÚJO, 2006, p. 20)

Esse conceito de identidades foi uma das bases para o processo de criação do espetáculo, tanto no que diz respeito à encenação e à dramaturgia, quanto sobre a iluminação, figurino e sonoplastia. BR-3 foi um espetáculo que potencializou a singularidade de cada um dos elementos teatrais, assim como propunha Artaud. Apesar de todos os trabalhos do grupo, aqui mencionados, fazerem uso do texto, este não é sobreposto aos outros signos, ou seja, os elementos da encenação não ficam em segundo plano apenas como ilustração da dramaturgia.

Como grande parte dos integrantes do grupo participou da viagem até Brasiléia, o repertório para a elaboração de cada signo em cena foi de certa forma singular. Quanto à iluminação, por exemplo, Guilherme Bonfanti mostra seus anseios no livro *Teatro da Vertigem: BR-3*, após mais de um mês de trabalho no Tietê:

Tudo o que foi trabalho parece ter sido esquecido, colocado de lado. Onde estão as experiências como os reflexos, cadê o fogo, as texturas e as temperaturas? [...] No Vertigem sempre trabalhei dialogando com a arquitetura dos espaços, a luz esteve sempre carregada do mesmo significado que o espaço traz (BONFANTI, 2006, p. 85)

⁵⁴Todos os depoimentos foram transcritos de documentário em DVD produzido por Evaldo Mocarzel (2006), em projeto patrocinado pela Petrobrás, por meio da lei de Incentivo à Cultura/ MINC e Programa Municipal de Fomento ao teatro/ Secretaria de Cultura de São Paulo.

Mesmo que não haja uma relação explícita do espetáculo com o Teatro da Crueldade, podemos relacioná-lo em vários momentos da encenação, como no caso da iluminação. Para Artaud “[...] a luz de uma caverna verde não coloca o organismo nas mesmas disposições que a luz de um dia de ventania.” (2006, p. 92), ou seja, a iluminação possui grande influência em como o espectador irá receber as informações vistas em cena. O autor ainda diz que “[...] a fim de produzir qualidade de tons particulares, deve-se reintroduzir na luz um elemento de sutileza, densidade, opacidade, com o objetivo de produzir calor, frio raiva, medo, etc.” (ARTAUD, 2006, p. 109). Há cenas de BR-3 que podem ser usadas para exemplificar tal uso da luz. O primeiro é o momento anterior à entrada do público na embarcação (figura 1): tudo está escuro e então se escuta sons de tiros, cujo o propósito parece ser de assustar o público. Se pensarmos que o espetáculo ocorre em São Paulo, cidade onde se tem notícias diárias de violência, não seria um equívoco concluir que os tiros causaram certa apreensão no público. Segundo Raphael Cassou: “[...] alguns minutos ali parados sem saber para onde ir e em seguida escuto tiros ao que parece de revólver. Seria esse o início da peça? [...] Para minha sorte era sim a apresentação começando” (2008, s/p).



Figura 1 – Foto Nelson Kao⁵⁵, embarque do público n barco. Início da interação no ambiente ficcional da “igreja evangélica”

Um segundo momento é quando ocorre uma cena dentro de uma das canoas que transitam ao longo do barco do público e os atores dizem: “[...] a cidade provisória está em

⁵⁵ Imagem de domínio público, retirada do site do grupo

chamas” (DVD BR-3). A iluminação na embarcação, nesse momento, é vermelha e ouve-se som de madeira queimando, causando a impressão de que o fogo que se alastra pela cidade está refletindo naquele barco.

Mais do que uma encenação, BR-3 é a integração com a interferência urbana por meio das artes visuais e da música.

A sonoplastia merece destaque não só no momento citado a respeito da canoa, mas ainda em outros momentos. A forma como os sons são usados revela a integração de linguagens artísticas na peça, não servindo, a música, apenas como ilustração ou intensificação de algo contido no texto. O processo de criação sonora do espetáculo esteve voltado à identidade musical dos lugares por onde o grupo passou durante a pesquisa de campo:

A partir das referências da pesquisa, das vivências em Brasilândia e do percurso de Brasília até o Acre, buscamos ressignificar os materiais sonoros e as funções mediante a captação e o reprocessamento ao vivo do texto, do ambiente do rio Tietê, mesclando com elementos pré-gravados e intervenções ao vivo. (SIQUEIRA E CURY, 2006, p. 89)

O momento em que Jovelina (ainda sem se nomear Vanda) vai até um escritório perguntar a respeito do marido, os sons ouvidos são de telefone, máquinas de escrever, portas batendo, passos e vozes de pessoas. No local há apenas Jovelina e um homem que lhe dá informações, porém, tem-se a impressão de que o lugar está cheio de outras pessoas trabalhando.⁵⁶ A forma como BR-3 foi registrado em vídeo transforma o espetáculo em um verdadeiro ato cinematográfico, e no caso citado acima, a iluminação, a sonoplastia e o cenário (que em toda a peça se apresenta como uma grande instalação – figura 2) guiam fortemente as impressões de quem o assiste.

⁵⁶Vale ressaltar que essa impressão se tem ao assistir o DVD de BR-3, já que nenhum questionário foi aplicado aos espectadores para saber suas impressões.



Figura 2- Foto Nelson Kao⁵⁷

No que diz respeito à voz, há um trabalho sonoro muito intenso. Como o local de encenação compreende um espaço aberto e grande, os atores usam microfones em cena, o que pareceu, em certo momento um problema para os técnicos de som, mas foi resolvido com êxito, conforme depoimento de Kako Guirado:

A gente tem uma grande dificuldade, até o momento, com atores. Os atores todos vêm de uma interpretação de imitação de voz, de uma projeção teatral, que dentro desse espetáculo é uma coisa difícil “da” gente trabalhar, porque além do microfone “tá” colado ao rosto do ator e a emissão é muito presente, a gente remete de uma maneira, o público, exatamente dentro da cena, como se a gente tivesse uma projeção da sonorização e coloca o público como se ele estivesse colado à cena, mesmo ela estando a uma distância muito grande, então é uma questão muito delicada de se trabalhar (documentário BR-3)⁵⁸

Em vários momentos do espetáculo, há uma ressonância da voz dos atores e também a distorção da mesma (conseguida eletronicamente) capaz de sugerir o estado psicológico dos personagens, muitas vezes atormentados. Essa tormenta também tem suporte na narrativa, que apesar de ser cronológica, não possui um texto óbvio e linear. As personagens, às vezes, parecem estar num delírio ou num sonho, que vai se transformando de acordo com as identidades assumidas por estas ao longo da peça, como é o caso de Jovelina, por exemplo, nas cenas iniciais, parecia mais centrada e com objetivos assume o nome de Vanda, já vivendo na cena de Brasilândia, ela parece estar perturbada por fantasmas e alucinações. Nessa cena, a iluminação, o

⁵⁷ Imagem de domínio público, retirada do site do grupo

⁵⁸ Transcrição da fala de Kako Guirado, responsável pelo “desenho de som” ou projeto acústico de BR-3.

cenário, o figurino e a música relacionados à personagem são inteiramente diferenciados dos que estão relacionados à identidade de Jovelina, como visto no DVD do grupo.

As identidades transitórias, flutuantes ou não-identidades das personagens são evidenciadas, ainda, pelo uso do figurino e de máscaras. Quando passa pela cidade provisória, Jovelina está vestida com roupas de cor “[...] branca e empoeirada que remete à construção de Brasília” (REIS, 2006, p. 88), assim como os trabalhadores que estão construindo a cidade. Quando está em São Paulo, Vanda usa roupas vermelhas, tal como Jonas e Helienay, referindo-se, também, segundo Marina Reis, aos “[...] tijolos amontoados de Brasilândia” (2006, p. 88). Quando Jonas vai para Brasília, ele usa figurino que representa esse local: “[...] o verde, o marrom e a borracha que representam o caminho Acre-Brasília, seu resto de floresta, a floresta/pasto, a aldeia, o seringal, distinguem cromaticamente o percurso BR-3” (REIS, 2006, p. 88). Quanto às máscaras, elas são usadas em vários momentos e parecem ser mais fortes na representação de personagens que não possuem um nome/identidade definidos ou em cenas nas quais algum personagem morre e passa a usar uma máscara neutra, sugerindo que deixa de possuir identidade.

Ligando-se os aspectos mencionados à criação dos personagens, segundo Lúcia Helena Martins (2012), BR-3 apresenta personagens alegóricos e simbólicos, sem uma individualidade definida. Apesar de possuírem cada um seu nome, os personagens estão mais relacionados às identidades que foram criadas sobre a população dos “Brasis” pesquisados.

O RIO E A PESTE

Esse subtítulo trata especificamente da relação do público e dos atores com o Rio Tietê, fazendo relação à ressignificação do rio e ao Teatro e a Peste.

O Rio Tietê é um lugar que, com o passar do tempo, tornou-se ignorado pela população paulistana, a qual tenta ser, de certa forma, indiferente ao rio, como visto em relatos no documentário de BR-3. Em livro sobre o projeto, Marília De Santis (2006, p. 74) afirma:

Tive e tenho medo do rio denso: água escura, perigosa, cemitério de cães, capivaras, corpos, sapatos, garrafas pet. [...] Quando passa um cão boiando, sigo em frente. Acredito no poder do rio e no poder do homem. Abandono o desejo e não ver o que não quero e me concentro no novo.

É para esse esgoto a céu aberto, para o cemitério de animais que BR-3 segue dando de volta ao elenco e aos espectadores a noção de que “aquilo” é um rio e possui seu curso natural,

sua vida. Mas é, também, a presentificação da peste no meio da cidade, uma cidade com uma cicatriz que sangra todos os dias:

O mal da peste toca o corpo e o transforma ao extremo, e finalmente remanesce intacto; e ao ser tocado parece que o foi não em sua matéria, mas em sua consciência e em sua vontade. Porém, tocado ou não, a peste é igualmente perfeita, com ou sem lesão real do organismo. (ARTAUD, 2006, p. 112)

No meio dessa ferida, o público vai assistir ao espetáculo e, uma vez dentro da embarcação, não há mais para onde fugir daquele ambiente insalubre. O cheiro de podridão tem o efeito de clausura para os espectadores e artistas pelo tempo de duas horas de espetáculo. Mas além de uma peste materializada, o Tietê também representa uma peste metafórica, expoente de degradação à beira da qual, inacreditavelmente, como visto no documentário, vivem pessoas marginalizadas.

Ao fazer uma peça dentro do rio Tietê, BR-3 potencializa o Teatro e a Peste idealizados por Artaud. A representação da marginalidade, de um mundo de drogas e de um Brasil quase esquecido, que é o Estado do Acre, envolvem o público em um espetáculo no qual ele mesmo realiza uma imersão nessa degradação.

CONCLUSÃO

Artaud passou por um processo muito intenso até chegar à concepção do Teatro da Crueldade. Esse artigo apresentou brevemente algumas das ideias desse modo de encenação, servindo-se apenas da pesquisa inicial sobre um assunto complexo ao qual poderia ser dedicado muito tempo de estudo. Aplicou-se apenas pequenos fragmentos do todo que é o Teatro da Crueldade, assim como ocorreu com o livro do encenador, *O Teatro e Seu Duplo*, no qual houve maior aprofundamento nas questões que poderiam ser relacionadas ao Teatro Vertigem, em BR-3.

Acredito que os objetivos da pesquisa foram alcançados, revelando o quanto o trabalho de Artaud foi influente na criação do pensamento contemporâneo, não só no que se refere ao teatro, mas em outras áreas do conhecimento humano também. Percebi que o autor é citado em trabalhos voltados à literatura, à psicanálise, às artes visuais, à filosofia. Ou seja, o artista “louco” que desejava ver a integração das linguagens artísticas, acabou influenciando para muito além dos pensadores da Arte.

Em BR-3, vemos que a poesia do roteiro, a música, as artes visuais (no cenário, nos figurinos, nas instalações, projeções e na iluminação) formam um todo, mas cada elemento poderia ser apreciado à parte. Verifica-se, portanto, não só em BR-3, mas também na Trilogia

Bíblica do Teatro da Vertigem, a integração artística aplicado ao estranhamento desejado por Artaud.

REFERÊNCIAS

- APPOLINARIO, Fabio. **Dicionário de Metodologia Científica**. São Paulo: Atlas, 2009.
- ARAÚJO, Antônio. Projeto BR-3. **Teatro da Vertigem: BR-3**. Org. Roberto Audio e Sílvia Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 15-19
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. Org. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BONFANTI, Guilherme. Luz em construção. **Teatro da Vertigem: BR-3**. Org. Roberto Audio e Sílvia Fernandes. São Paulo. Perspectiva, 2006. p. 85-87
- CASSOU, Raphael: Na BR-3. Disponível em <file:///C:/Users/Usuario/Documents/TPA/fichamentos%20e%20artigo/Nova%20pasta/vertigem/ENSAIO%20CR%C3%8DTICO%20%20Na%20BR-3.htm> Acesso 05 de novembro de 2012
- DERRIDA, Jaques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- MARTINS, Lucia Helena. **Dejetos, detritos e devaneios: dramaturgias do espaço em Manifestações cênicas contemporâneas**. Disponível em: http://www.uniandrade.br/mestrado/pdf/dissertacoes_2012/DISSERTA%C3%87%C3%83O-Lucia.pdf Acesso 05 de novembro de 2012
- LAGE, André. **O teatro segundo Artaud ou a reinvenção do Corpo**. Disponível em < <http://primeirosinal.com.br/sites/default/files/artigo-publicacao/O%20teatro%20segundo%20Artaud.pdf> > Acesso em 05 de novembro de 2012
- LESSA, Bruna. Uma interpretação para o rio. **Teatro da Vertigem: BR-3**. Org. Roberto Audio e Sílvia Fernandes. São Paulo. Perspectiva, 2006. p. 74-75
- REBOUÇAS, Evril. **A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional**. São Paulo: Editora UNESP, 2009
- SCHWINDEN, Luciana. Internamente. **Teatro da Vertigem: BR-3**. Org. Roberto Audio e Sílvia Fernandes. São Paulo. Perspectiva, 2006. p. 75-79
- TEATRO DA VERTIGEM. **Histórico**. Disponível em <<http://www.teatrodavertigem.com.br/site/index2.php>>. Acesso 05 de novembro de 2012
- SANTIS, Marília de: O poder do rio. **Teatro da Vertigem: BR-3**. Org. Roberto Audio e Sílvia Fernandes. São Paulo. Perspectiva, 2006. p. 74
- SANTOS, Valmir: [Representação brasileira premiada em Praga](#)

Disponível em <<http://teatrojornal.com.br/blog/2011/06/representacao-brasileira-premiada-em-praga/>> Acesso 05 de novembro de 2012

SIQUEIRA, Marcus; CURY, Thiago: Paisagens sonoras. **Teatro da Vertigem**: BR-3. Org. Roberto Audio e Sílvia Fernandes. São Paulo. Perspectiva, 2006.

ACEITE: 18/02/2013