

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

GUILHERME CONRADO PEREIRA RÍSPOLLI

**RUBENS CORRÊA É ARTAUD!: AS MANIFESTAÇÕES (DO)  
INCONSCIENTE/S NO TRABALHO DO ATOR**  
[uma busca pela *atuação esquizofrênica rubeniana*]

UBERLÂNDIA  
2018

GUILHERME CONRADO PEREIRA RÍSPOLLI

**RUBENS CORRÊA É ARTAUD!/: AS MANIFESTAÇÕES (DO)  
INCONSCIENTE/S NO TRABALHO DO ATOR**  
**[uma busca pela *atuação esquizofrênica rubeniana*]**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/Mestrado do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Estudos em Artes Cênicas:  
Poéticas e Linguagens da Cena

Orientador: Prof. Dr. Narciso Lorangeira Telles da Silva

UBERLÂNDIA  
2018



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

R893r  
2018      Ríspolli, Guilherme Conrado Pereira, 1991  
            Rubens Corrêa é *Artaud!*: as manifestações (do) inconsciente/s no  
trabalho do ator [uma busca pela *atuação esquizofrênica* rubeniana] /  
Guilherme Conrado Pereira Ríspolli. - 2018.  
            177 f. : il.

            Orientador: Narciso Larangeira Telles da Silva.  
            Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.  
            Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.1402>  
            Inclui bibliografia.

            1. Artes cênicas - Teses. 2. Corrêa, Rubens, 1931-1996 - Crítica e  
interpretação - Teses. 3. Inconsciente - Teses. 4. Atuação esquizofrênica  
- Teses. 5. Performance (Arte) – Teatro. I. Silva, Narciso Larangeira  
Telles da. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-  
Graduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



Rubens Corrêa é Artaud: as manifestações (do) inconsciente/s no trabalho  
do ator [em busca da atuação esquizofrênica rubeniana]

Dissertação defendida em 12 de abril de 2018.

Prof. Dr. Narciso Lavangeira Telles da Silva - Orientador(a)

Profa. Dra. Dirce Helena de Carvalho – UFU

Participou por videoconferência

Profa. Dra. Nara Graça Salles- UFRN

Prof. Dr. Gilberto S. de Gouma- UFF

## RESUMO

Este trabalho vem trazer à tona a discussão sobre a força poética que está contida na linguagem (do) inconsciente para o ofício do ator, por meio do processo esquizofrênico. Ao resgatar o trabalho de Rubens Corrêa, ator e diretor brasileiro, dentro do espetáculo *Artaud!* (1986), o que se visa é sugerir a leitura da *atuação esquizofrênica* rubeniana que compõe a *poética da loucura* presente na vida-obra artaudiana. A partir das observações do vídeo-ensaio produzido pelo Teatro Ipanema em parceria com o cineasta Gilberto Gouma, procuro dialogar com os pensamentos teatrais-vitais advindos do *Teatro da Crueldade* e os estudos acerca das manifestações (do) inconsciente/s para se pensar a atuação. Deste modo, faz-se possível reconhecer as qualidades encontradas na esquizofrenia para o processo do ator, desde a energia cênica vital até a abertura de caminhos para os abismos humanos alojados na região do inconsciente, a fragmentação do ser e a lucidez da loucura, que revelam o ser humano em sua essência/verdade poética.

**Palavras-chave:** Rubens Corrêa; Antonin Artaud; Inconsciente; Atuação Esquizofrênica.

## ABSTRACT

This essay seeks to bring out the discussion about the poetic power that is within the unconscious language of the actor's work, by means of the schizophrenic process. To bring to light the work of Rubens Corrêa, brazilian actor and director, within the play *Artaud!* (1986), the reading suggest that the rubenian *schizophrenic acting* is part of the *poetic madness* present in the artaudian work-life. From the observation of the rehearsal-video made by Ipanema Theatre in partnership with the filmmaker Gilberto Gouma, I search the inner dialogue within the theatrical-vital thoughts resulting from the *Theatre of Cruelty* and the studies about the unconscious manifestations in regard to acting. In this way, it is possible to recognize the qualities found in the schizophrenia for the acting process, since the vital scenic energy opens the paths to the human abyss, located within the unconscious region, the fragmentation of being and the lucidity of madness, that reveals the human being in their poetic essence/truth.

**Key words: Rubens Corrêa; Antonin Artaud; Unconscious; Schizophrenic Acting.**

## SUMÁRIO

1.PREÂMBULO.....	5
1.1 [Relação Sujeito – Pesquisa / Objetivos / Opções Metodológicas].....	7
1.2 [Percurso Textual / Principais Referências].....	20
2.A TRÍADE INVESTIGATIVA: INCONSCIENTE-RUBENSCORRÊA-ARTAUD .....	23
2.1 [O Processo].....	95
3.EPÍLOGO.....	111
4.REFERÊNCIAS.....	114
5.ANEXOS.....	118

É preciso ter um caos dentro de si para dar à luz  
uma estrela cintilante.  
(Friedrich Nietzsche)

## 1. PREÂMBULO:

Não  
tenho  
nem teatro  
nem palco  
a não ser o teatro  
do meu inconsciente  
e  
do meu coração

(CORRÊA; DE ALBUQUERQUE, 1994, p. 9)<sup>1</sup>

O presente trabalho diz respeito à pesquisa realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia - PPGAC/UFU, intitulada *Rubens Corrêa é Artaud!: As Manifestações (do) Inconsciente/s no Trabalho do Ator [uma busca pela atuação esquizofrênica rubeniana]*, cujo início se deu em março de 2016. O leitor encontrará-lo-á, aqui e agora, dividido em três partes.

A primeira delas, nomeada PREÂMBULO<sup>2</sup>, consiste na apresentação do trabalho de um modo geral. O intuito é expor o panorama da atual investigação, de forma a compartilhar com o leitor o(s) princípio(s) histórico(s) da mesma, os anseios e as questões que me levaram a este tema; os objetivos que envolvem a pesquisa; as práticas metodológicas que foram utilizadas e as principais referências articuladas para o desenvolvimento do meu processo reflexivo. Através de uma contextualização de pontos de vista do autor para com a área de conhecimento em voga – com foco na pesquisa em si –, o que se visa é uma aproximação entre leitor e texto, por conseguinte, leitor e sujeito(s)/objeto(s) de pesquisa.

Na segunda parte, chamada A TRÍADE INVESTIGATIVA: INCONSCIENTE-RUBENSCORRÊA-ARTAUD, elencar-se-á estes mesmos materiais de estudo, aprofundando a reflexão sobre cada um deles, à procura de compartilhar a investigação aqui realizada. Nossa proposta é navegar, por meio de uma escrita fluida – onde não haja subdivisão de capítulos –, em uma espécie de fluxo de pensamentos (tal qual as imagens produzidas pelo inconsciente), entre um ponto e outro – percebendo o cruzamento entre eles – até se chegar ao foco dos questionamentos e, sobretudo, das discussões que movem a pesquisa.

---

<sup>1</sup>Artaud!.

<sup>2</sup>Inspiração que me veio através da biografia de Antonin Artaud, escrita por Florence de Mèredieu (2011). Preâmbulo remete à parte que antecede (anuncia) uma lei ou decreto. No presente caso, um documento de cunho formal apresentado em uma instituição de ensino. Para além das formalidades em questão, o termo me sugere um precedente de história a ser narrada – principalmente tendo em vista seu antônimo, o epílogo.

Deste modo, pretende-se fechar este texto dissertativo com as descobertas feitas, dentro da terceira e última parte deste trabalho, nomeada EPÍLOGO.



*[Relação Sujeito – Pesquisa /  
/ Objetivos /  
/ Opções Metodológicas]*

Estou no campo do conhecimento artístico há cerca de dez anos. Comecei a me interessar pela arte ainda na adolescência, quando passei a frequentar as primeiras oficinas de teatro na Escola Livre do Grupontapé de Teatro da cidade de Uberlândia/MG<sup>3</sup>, região onde resido (e de onde escrevo). Para o artista recém descoberto, toda produção cênica se fazia válida. Conhecer e ampliar minha visão de mundo afim de me inteirar deste novo que me fora apresentado era necessário, uma vez que meu contato com a arte até então havia sido escasso (era preciso suprir a carência de arte em meu corpo). Na ocasião, lembro-me que o meio digital (especialmente, a internet) foi de grande auxílio para se cumprir tal tarefa. Tive acesso a espetáculos dos quais ouvia dizer, a músicas que me foram sugeridas e a artistas renomados de diversos seguimentos, cujas referências eram-me, ainda, vagas.

Paralelamente a estes estudos teatrais, passei a notar certo interesse pessoal pelo universo onírico. Os sonhos aguçavam minha curiosidade; talvez, pelas histórias fantasiosas, lugares e situações inusitadas que se faziam presentes neles, e nas quais eu me via completamente imerso. Curiosidade esta, que, por sua vez, levou-me a descobrir o *Surrealismo*, movimento de vanguarda. Deparei-me, outrora, com as telas de artistas plásticos surrealistas, principalmente, com a obra do espanhol Salvador Dalí. O pintor me instigava a imaginar narrativas próprias, que, aparentemente, simbolizavam, no meu olhar, uma perda de controle da razão, uma fuga da realidade. As obras desses artistas ficaram guardadas no meu consciente – que agora escreve sobre o assunto –, mas, sobretudo, no meu inconsciente, onde se constituem os meus sonhos. Trata-se o sonho do momento em que o ser preso ao poder do pensamento moral e raciocínio lógico é deixado de lado, para alçar voo.

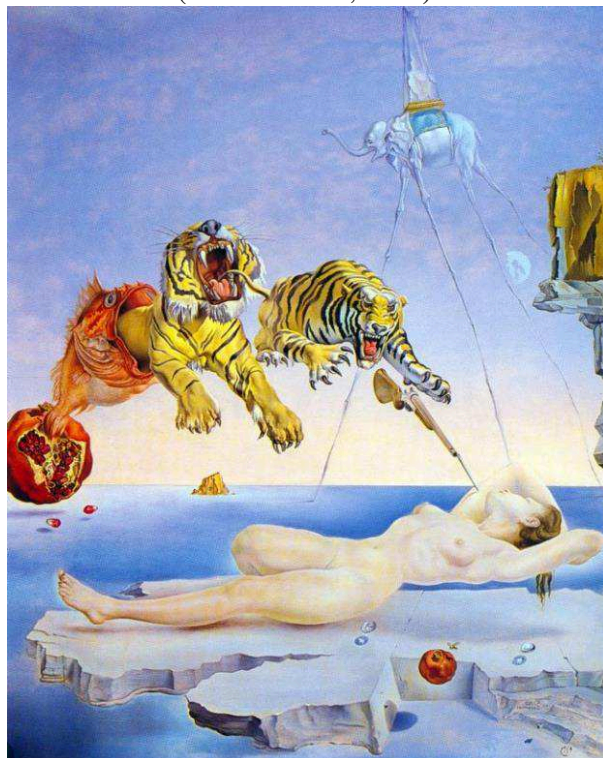
*Sítio Alegria, sonho de 26 de junho de 1986.*

*Mergulho, fascinado, e meu corpo vai para o fundo das águas. É então que assisto deslumbrado à aparição de peixes-flores fantásticos, que flutuam nas águas vindo em minha direção. Extasiado, me detenho na contemplação do mais bonito de todos, que emite luzes de raios vivos, desenhando formas à medida em que se aproxima de mim. (CORRÊA, in LUCCHESI, 1989, p. 57)<sup>4</sup>*

<sup>3</sup>Espaço de fundamental importância para a formação das últimas gerações de atores aqui do município.

<sup>4</sup>Sonho de Rubens Corrêa, publicado em seu diário de processo.

FIGURA 1 - Sonho Causado pelo Vôo de uma Abelha ao Redor de uma Romã,  
um Segundo Antes de Despertar  
(Salvador Dalí, 1944)<sup>5</sup>



Fonte: TUR (2007, p. 78)

Contaminado pela visão surrealista, minhas experiências enquanto artista me fazem pensar na possibilidade de transpassar a leitura de uma determinada obra teatral para o campo do inconsciente (onde se instaura uma realidade própria). Ao longo do meu curso de graduação em Teatro na UFU, os interesses acima mencionados levaram-me a desenvolver uma pesquisa, em que pude me aprofundar nesses temas e estabelecer uma ponte com o campo da atuação – área pela qual demonstro maior interesse dentro das investigações cênicas. No início do ano de 2012, comecei, através da Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC-FAPEMIG) – com o apoio do CNPq, GEAC/IARTE/UFU –, uma pesquisa artístico-acadêmica em que os sonhos eram utilizados como estímulo improvisacional e de composição, processo baseado nos conceitos dos *viewpoints*, de Anne Bogart<sup>6</sup>. Esta pesquisa

<sup>5</sup>"Segundo Dalí, 'o ruído da abelha provoca aqui a picada do dardo que desperta Gala. Toda biologia criativa surge da romã reinventada. No fundo, o elefante de Bernini leva um obelisco com os atributos papais.' A romã, símbolo da paixão e erotismo, e o tigre, de paixão e violência vital da natureza, dão a esse sonho um conteúdo erótico" (TUR, 2007, p. 79).

<sup>6</sup>Em 1979, Anne Bogart, diretora teatral, conheceu Mary Overlie, coreógrafa, e seu trabalho na Universidade de Nova York. Reconheceu que a metodologia usada por ela poderia ser levada, em outras instâncias, para o teatro. Porém, apenas em 1987, quando conheceu Tina Landau no *American Repertory Theatre in Cambridge*, é que expandiu as seis perspectivas estruturadas por Overlie para nove. Essas perspectivas, ou *viewpoints* (pontos de vista), são práticas de treinamento ou de construção cênica – conceitos, na visão de Overlie, e procedimentos de improvisação, segundo Bogart –, as quais o criador aciona para o desenvolvimento do seu trabalho, com base na percepção e na relação entre os atores, o espaço e os espectadores. Ela conceituou ainda aquilo que chamamos de

se estendeu por mais um ano através do mesmo programa de Iniciação Científica (renovação da bolsa), e continuou a ser assunto de questionamento no meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), defendido em meados de 2014.

Na pesquisa supracitada tive a oportunidade de fazer um levantamento de artistas – ligados a diversas linguagens, não só ao teatro –, cujo material onírico era utilizado como estímulo de criação. Durante esse percurso, pude estabelecer maior contato com as obras de – dentre outros artistas – Federico Fellini, cineasta italiano; George Tabori, dramaturgo e diretor húngaro; Franz Kafka, autor austro-húngaro e Salvador Dalí, cujo trabalho eu resgatei. Além dessa pesquisa histórica, passei por momentos de vivência prática dentro do grupo de pesquisa, anteriormente chamado *Ateliê de Pesquisa e Criação – Núcleo 2*<sup>7</sup>, em que pude experimentar enquanto ator em processo de formação as influências oníricas na cena – tal qual fora explicitado no parágrafo anterior. Desta forma, acabei por levantar duas breves composições – *Sem Título* (2012) e *Até a Última Sílabas do Tempo* (2013) –, a partir de um *Diário de Sonhos* pessoal que desenvolvi ao longo da pesquisa.

*Mas onde estou?*  
*Parece que não estou em parte alguma.*  
*Se assim é a morte,*  
*não é muito apetitosa.*  
*Todos desapareceram.*  
*As pessoas, as árvores, os passarinhos, o vinho*  
 ...  
*Vai tomar no cu!*  
 (Amarcord, 1973)<sup>8</sup>

---

composição. Segundo a autora, composição é a prática de selecionar e de arranjar os componentes separados da língua teatral em um trabalho de arte coeso para o palco. Quando realizamos uma sessão aberta de improvisação, colhemos materiais que podem ser, mais tarde, organizados nessas composições. As sessões abertas, ou *Open*, são o jogo improvisacional que acontece para recolher esse material, assim como para a prática dos atores/*performers* embasados nos elementos dos *viewpoints*. É onde se pode experimentar as perspectivas conjuntamente com o grupo. Para maiores detalhes sobre o assunto conferir *The Viewpoints Book* (2005), de Anne Bogart. No Brasil, pesquisadores como Narciso Telles têm publicações acerca do tema, tal como o artigo “Práticas de Improvisar 1” (2012), que pode ser encontrado em *Da Cena Contemporânea*, publicado pela ABRACE em 2012. Recentemente, ainda, fora lançada uma edição pela editora Perspectiva com tradução de Sandra Meyer, *O Livro dos Viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição* (2017).

<sup>7</sup>Como espaço metodológico de pesquisa em Artes Cênicas, criamos o grupo de pesquisa e passamos a nos encontrar semanalmente neste espaço, para a realização dos trabalhos de cunho teórico-práticos. Éramos pesquisadores com temas individuais de pesquisa, mas todos guiados pela prática dos *viewpoints*. Naquele momento, eles eram objeto de estudo comum ao grupo. Nesses encontros discutíamos textos, levantávamos bibliografia, realizávamos improvisações abertas (*Opens*), que mesclavam os temas das nossas pesquisas, e discutíamos sobre a prática realizada.

<sup>8</sup>Filme de Fellini, escrito em conjunto com Tonino Guerra e datado de 1973.

FIGURA 2 - *Sem Título* (2012) e *Até a Última Sílabas do Tempo* (2013)

Foto: Rafael Michalichem e Andressa da Mata

Após o período de defesa de TCC e, conseqüentemente, a conclusão do curso de graduação, senti que algumas novas questões correlacionadas ao tema exposto – a relação entre o inconsciente e o trabalho do ator – foram abertas, e que muito ainda havia para se investigar. No entanto, o interesse apresentado no mestrado estaria em mergulhar no inconsciente humano a fim de averiguar como os desejos mais profundos podem motivar o artista em seu trabalho; ou melhor, como as manifestações (do) inconsciente/s – especificamente, a loucura – são reveladas, de modo a potencializar o processo criativo do ponto de vista da atuação. Além disso, seria importante verificar no ofício do intérprete – a criação/atuação – o processo esquizofrênico, sobretudo, como ele se materializa poeticamente no trabalho atoral.<sup>9</sup> Afastado do ambiente acadêmico há um ano, portanto, e, a partir dos anseios apresentados, tive o ímpeto de retornar com um novo projeto em mãos.

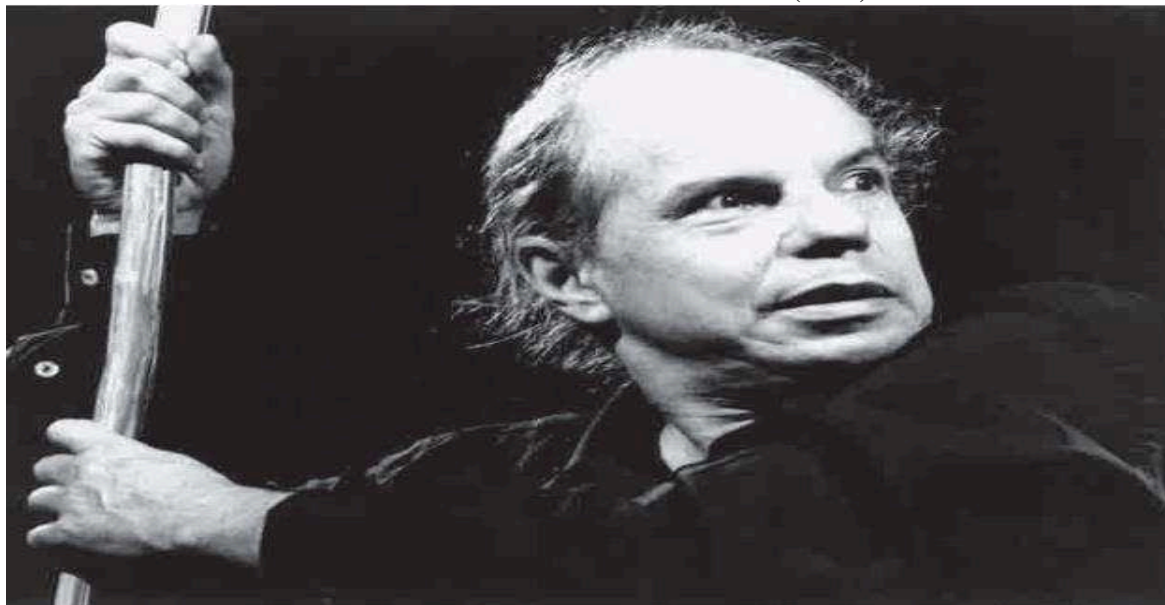
Naquela ocasião os caminhos por mim traçados já revelavam o aprofundamento nas ideias teatrais-vitais desenvolvidas por Antonin Artaud: o *Teatro da Crueldade*. Em seguida, em conversas com Narciso Telles, descobri um material rico de análise que ia totalmente de encontro às minhas vontades investigativas. Trata-se do espetáculo *Artaud!* (1986) feito pelo

---

<sup>9</sup>Obviamente, a clareza deste caminho fora se construindo ao longo destes dois anos de investigação. À medida que se avançava na pesquisa, meu olhar sobre Rubens Corrêa e seu trabalho se transformava – em um processo de maturação constante – de maneira que cada nova leitura, cada nova observação do vídeo-ensaio *Artaud!* (1986) suscitava-me outras, também novas, reflexões.

Teatro Ipanema, com atuação de Rubens Corrêa, dirigido por Ivan de Albuquerque, cuja estréia se deu em 1986 na sede do grupo que leva o mesmo nome da companhia, na cidade do Rio de Janeiro/RJ. Assim estava firmado o relacionamento poliafetivo – Inconsciente, Artaud e Rubens Corrêa –, a tríade investigativa que guia meu percurso atual.

FIGURA 3 - Rubens Corrêa em *Artaud!* (1986)



Fonte: FONTA (2010, p.394)

Deste modo, compartilho com o leitor o que foi mote para a realização da pesquisa que se desenvolveu. Se partirmos da premissa que a essência do trabalho do ator é a materialidade humana, e que as crises existenciais – ligadas, principalmente, ao campo subjetivo do indivíduo – fazem parte do ser (enquanto verbo e substantivo) humano, logo, elas estão constantemente presentes, circundando a nós, artistas, ao longo de nossas histórias, durante nossas trajetórias.

De acordo com Nara Salles (2004), o primeiro escritor que se utilizou do termo *existencialismo* foi o filósofo dinamarquês do século XIX, chamado Soren Kierkegaard. Ela nos explica que,

Dada a diversidade de posições comumente associadas ao existencialismo, o termo não pode ser definido com precisão. No entanto, podem ser identificados alguns temas comuns a todos os escritores existencialistas: o principal é a ênfase posta na existência individual concreta e, conseqüentemente, na subjetividade, na liberdade e nos conflitos da opção. (SALLES, 2004, p. 43)

Assim, pensando a subjetividade enquanto matéria-prima artística – tão valorizada pelo movimento neoconcretista no Brasil, conforme visto em Carvalho (2008) – é possível

pensar as crises como elementos importantes no ofício de atores, bailarinos, musicistas, escritores e afins. A *performer* Marina Abramovic, em seu *Manifesto Sobre a Vida do Artista*<sup>10</sup>, defende que as melhores obras advêm do sofrimento (crises causam um certo sofrimento ao sujeito), e que ele gera transformações na vida, conseqüentemente, no trabalho do artista. Já Rubens diz – em uma aula inaugural da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), em 12 de março de 1984 – que "no mínimo estaremos crescendo durante a crise, estaremos trabalhando e temperando novas energias, adquirindo novas técnicas, novos conhecimentos." (FONTA, 2010, p. 436). Neste caso, então, foram das minhas crises artísticas-existenciais que nasceu o meu desejo de pesquisar Artaud, Rubens Corrêa e o inconsciente no trabalho do ator.

Ao longo do meu percurso artístico pude vivenciar alguns processos criativos; fiz (e ainda faço) aulas de corpo e voz; tenho o hábito de buscar referências em trabalhos de atores/grupos de teatro; frequento casas de espetáculos; assisto filmes; leio, enfim, estou sempre à procura de novos alimentos. Passei pela formação acadêmica, entretanto também tive experiências para além dos muros da universidade – vivência em coletivos teatrais, entre outros trabalhos paralelos. Considero-me um jovem artista constantemente em processo de formação, e que busca nos estudos artísticos-acadêmicos um meio de preencher as lacunas no próprio trabalho atoral. Se pensarmos a partir do ponto de vista apresentado por Cecília Salles,

As pessoas são receptivas a partir de algo que já existe nelas de forma potencial e que encontra nesse fato uma oportunidade concreta de se manifestar. (...) Pode-se falar (...) em esquemas perceptivos peculiares a cada indivíduo, que revelariam singularidades de tendências. Seriam o poder de reconhecer os fatos em certas direções. (...) Não se pode (...) limitar o olhar poético à experiência visual, (...) devemos pensá-lo como o instante de estabelecimento de relações por meio da harmonia dos sentidos. A sensibilidade apreende essas imagens mentais que responderam a um estímulo e, assim, une mundos experienciados por diferentes meios. (SALLES, 2009, p.96)

No mestrado eu encontrei a oportunidade de conhecer/experimentar novos mundos com base no meu interesse maior que são as investigações em cima do trabalho do ator. Acredito na pesquisa enquanto meio de criação processual (e nunca finalizada), como aponta, inclusive, Cecília Salles. Além disso, esta investigação tem sido parte essencial desse meu processo formativo – artístico e pessoal –, visto que também estamos sempre em construção diante de nosso inacabamento, aproveitando-me de Paulo Freire (1996). Toda e qualquer

---

<sup>10</sup>Deparei-me com dois canais de acesso ao Manifesto em questão – texto e vídeo – que podem ser encontrados em: <<https://hirshhorn.si.edu/wp-content/uploads/2012/04/An-Artists-Life-Manifesto.pdf>> e/ou <<https://www.youtube.com/watch?v=uTH4wYhWH54>>. Último acesso em: 28 de fevereiro de 2018.



pesquisa em Artes Cênicas, a meu ver, precisa (pelo menos pretender) contribuir com o fazer teatral. Mesmo aquelas que pertencem ao campo teórico<sup>11</sup>, devem ter a função (ou a possibilidade) de auxiliar um dia no processo de qualquer experimento cênico, seja pelo ponto de vista do ator, do diretor, do *performer*, do pedagogo, do dramaturgo, do iluminador, do cenógrafo, do figurinista, e demais profissionais da área. Fundamento-me no princípio de que o fenômeno teatral acontece entre – um alguém que faz e outro que assiste. É neste instante que se dá o teatro. Segundo André Carreira,

A função fundamental da pesquisa é fabricar o Teatro. É desarticular e reconstruir nossa noção do que é o Teatro. Pesquisamos para fazer Teatro, não para conservá-lo, ainda que pesquisando-o, nós o preservamos. Mas, mesmo quando se faz pesquisa histórica o que predomina é a fabricação de novas idéias e possibilidades para o Teatro, pois o que se dá são processos de releituras, reescrituras do Teatro como fala. (CARREIRA, in TELLES, 2012, p.29)

Enquanto artista-pesquisador sigo o caminho traçado por Marta Isaacsson (2006) que sugere uma postura sempre ativa, atenta aos movimentos, em uma atitude de olhar sensível diante do material a ser investigado, que é sempre uma relação de encontro – entre pesquisador e pesquisa.<sup>12</sup> Marília Velardi, de quem eu compartilho sentimentos semelhantes, convida-nos à "amorosidade reflexiva, olhar e escuta atentos, conversas e diálogo [*que sempre*] foram princípios, não posturas" (VELARDI, 2015, p. 97).<sup>13</sup> Ela ainda acrescenta que nas Artes é necessário àquele que investiga: autenticidade, originalidade e criatividade; mas, acima de tudo, coragem. Tal qual adentrar no processo de criação de um novo espetáculo – já que a pesquisa é a "construção do próprio teatro", como mencionado por Carreira (2012) –, é preciso fazer uma imersão completa (o período de uma gestação). Carlos Ginzburg (2007) nos mostra que é necessário neste instante fazer-se de uma mistura entre o artista Giovanni Morelli, o psicanalista Sigmund Freud e o detetive Sherlock Holmes, enquanto sujeito-pesquisador.

<sup>11</sup>Apesar de concordar com as correntes investigativas da Pesquisa em Artes (relativamente novas ainda no Brasil) que apontam para uma dificuldade em separar teoria e prática – a partir da desconstrução da relação sujeito e objeto de análise dentro das investigações artísticas, dado um contexto espaço-temporal, de um campo ligado à área da subjetividade – é fato que, dentro das instituições de pesquisa, existem as linhas à qual cada uma delas pertence: teórica ou prática.

<sup>12</sup>Para melhor compreender essa relação entre o pesquisador, a obra de análise e a atitude investigativa no campo das Artes Cênicas, no olhar de Isaacsson, conferir “O Desafio de Pesquisar o Processo Criador do Ator”, presente em *Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas* (2006).

<sup>13</sup>No artigo “Pensando sobre Pesquisa em Artes da Cena” (2015), encontrado nos *Resumos do 5º Seminário de Pesquisa em Andamento PPGAC/USP – 2015*, Velardi reflete sobre os caminhos comuns à pesquisa em Artes e nos provoca com questões pertinentes sobre o assunto, a partir das próprias vivências de pesquisadora. Esse material pode ser acessado em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Pensando%20sobre%20pesquisa%20em%20artes%20da%20cena%20%28Mari%CC%81lia%20Velardi%29.pdf>>. Último acesso em: 28 de fevereiro de 2018.

Vimos, portanto, delinear-se uma analogia entre os métodos de Morelli, Holmes e Freud. (...) Nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli). (...) Como se explica essa tripla analogia? A resposta, à primeira vista é muito simples. Freud era um médico; Morelli formou-se em medicina; Conan Doyle havia sido médico antes de dedicar-se à literatura. Nos três casos, entrevê-se o modelo da semiótica médica: a disciplina que permite diagnosticar as doenças inacessíveis à observação direta na base de sintomas superficiais, às vezes irrelevantes aos olhos do leigo – o doutor Watson, por exemplo. (GINZBURG, 2007, pp.150-1)

Faz-se preciso uma investigação minuciosa como na medicina para se encontrar a causa de determinada doença. Até se chegar à cura, o processo é denso, complexo, talvez mais lento, e se exige um mergulho intenso dentro desse movimento investigativo. Ou ainda, perceber os enjoos, sentir no ventre a formação do bebê, vê-lo chutar pela primeira vez, ter cólicas e, enfim, parir – sobretudo, amar incondicionalmente (para dar seguimento à metáfora da gestação).<sup>14</sup>

Neste sentido, cada vez mais dentro deste meu processo gestativo, percebo que tenho me identificado com os pensamentos rubenianos, que, por sua vez, sofrem influências artaudianas. De modo que minhas crenças artísticas vão diretamente de encontro a estes dois grandes homens-teatro, que se tornam, afinal, referências a todo momento.

*Eu represento totalmente*

*a minha vida.*

*Onde as pessoas procuram  
criar obras de arte,*

*eu pretendo mostrar*

*o meu espírito.*

*Não concebo uma obra de arte*

*dis  
sociada*

*da*

*vida.*

*(CORRÊA; DE ALBUQUERQUE, 1994, p. 10)<sup>15</sup>*

<sup>14</sup>Do processo de gravidez e como o imagino.

<sup>15</sup>Artaud!.



“A humanidade está muito doente”, diz-nos o personagem de Ionesco (2004)<sup>16</sup>, a quem parafraseio. Artaud nos propõe que através do teatro poderemos curar a vida. O autor nos fala de uma “civilização suja”. Segundo Mèredieu, “ele evoca o ‘mal branco’ do qual sofre a civilização europeia. A constatação de uma falência e decadência da civilização europeia o conduzirá mais tarde ao México. Para ele, trata-se de renovar, transformar, *curar*... ‘Há doenças individuais, há doenças de massa’” (MÈREDIEU, 2011, p. 194). A médica psiquiatra Nise da Silveira nos explica, ainda, que na visão do autor francês “a revolução social parecia-lhe indispensável, como coisa prévia, elementar, mas a revolução a que ele aspirava era outra, era uma revolução interior, uma transformação que *curasse a vida*.” (SILVEIRA, 1989, p. 12). Neste sentido, uma “revolução” está imbricada na outra, ou melhor, para que a sociedade se desenvolva/cure é necessário uma (r)evolução humana em primeira instância, interligando “religião, sagrado, inconsciente e crueldade” (SALLES, 2004, p. 62), complementar a estudiosa de Artaud.

Logo, faço teatro porque preciso dele. É o espaço da cena que me permite ver a lógica (mais ilógica) do mundo e o ser humano que, em sua essência, passa a fazer sentido enquanto indivíduo (com todas as suas doenças, principalmente, sua extrema lucidez). É onde melhor consigo me comunicar e desta forma contribuir para com a existência humana, à maneira de Artaud. Como o sangue que circula por nossas artérias, o teatro é uma necessidade. É com esta intensidade artaudiana que o teatro se faz presente em mim, desde o meu primeiro contato com esta arte, na escola aqui já relatada.

No teatro proposto por Artaud, cada gesto, olhar, fala, é preenchido de absoluta certeza de sua necessidade de estar ali naquele momento para comunicar algo, mesmo que esta comunicação possa ser transposta a outras leituras para o espectador, pois cada palavra, ou imagem, mesmo sendo aprendida dentro de uma cultura, da mesma forma que é ensinada para todos os componentes, tem um sentido ligeiramente diferente para cada pessoa, ainda que sejam de uma mesma cultura e de nível sócio-econômico semelhantes. É certo que a percepção e recepção é diferenciada de pessoa para pessoa e depende muito de sua vivência anterior em níveis cognitivos, afetivos, sensoriais, etc. (*ibidem*, p. 51)

Tenho a sensação de que a pesquisa acadêmica – além de ser um processo extremamente solitário – muitas vezes leva-nos para um caminho específico, deixando-nos tão focados nos conceitos teóricos e no trabalho de escrita em si que, em alguns casos, acabamos por nos esquecer daquilo que já fora discutido logo acima: o fazer teatral. Por essa perspectiva, acabamos por fugir um pouco de alguns dos princípios do teatro, como o senso

---

<sup>16</sup>Do texto dramaturgico *As Cadeiras*, escrito pelo romeno Eugène Ionesco, em 1952.

de coletividade, por exemplo. Questão essa que, ao que parece, causa distância entre o pesquisador e sua área de conhecimento. No entanto, se a pesquisa é processo de criação (apenas em outro[s] formato[s]) por que desse sentimento? Às vezes, inclusive, tomamos as investigações artístico-acadêmicas como se fizéssemos Ciência. Segundo Velardi,

Não é rara a crença de que é necessário "cientificizar" o fazer artístico ou mesmo de que é fundamental reverter as experiências dos artistas/pesquisadores para uma linguagem academicamente normatizada, para que a pesquisa em artes cênicas seja configurada. O fazer artístico é, muitas vezes, amarrado em "camisas de força" epistemológicas para que se configure como pesquisas e, como tal, atenda às características de construção de conhecimento próprias ao meio acadêmico. (VELARDI, 2015, p. 97-8)

De fato, acredito que o fazer e o pensar não estejam desvinculados – fazer artístico-investigativo. O ponto crucial é o espaço institucional onde estou inserido, pois,

[...] Mesmo reconhecendo o direito de todo artista de buscar todas as alternativas de produção de seu trabalho artístico, o que inclui a universidade, é fundamental dizer que tais práticas exigem que estes artistas compreendam que no contexto universitário existe uma necessidade de produção de um pensamento organizado em um formato que se projeta para além da obra. (CARREIRA; TELLES; FERRACINI, in COSTAS, 2015, p.96)

O desafio é então, o de fundir ambas as experiências. Afinal,

Entendemos que as investigações em torno do trabalho do ator são realizadas no exercício de uma prática/pensamento, no qual os criadores fazem e pensam de modo simultâneo sobre o fazer. Isso se dá de forma concomitante e contínua, pois é intrínseco ao fazer a reflexão sobre o processo e seus resultados. (*ibidem*, p. 96)

Assim, procuro com este trabalho (re)conhecer os espaços vazios no meu trabalho atoral a fim de que, aos poucos, eu consiga me reconstituir, por meio de um inevitável processo de dissecação – enquanto ser humano/artista –, de forma semelhante àquela visada por Artaud, e muito bem executada por Rubens Corrêa em sua trajetória artística. Desta forma, conhecer e me aproximar da vida-obra rubeniana, bem como do autor do *Teatro da Crueldade*, auxilia na maneira como olho o meu próprio pensar-fazer artístico, sobretudo, impulsiona-me nesta minha prática. Em todo caso, ao partir da possibilidade do micro que me leva ao macro – ou seja, deste motivo primeiro que se desdobra em outros mais importantes –, Rubens é um ator que merece ser resgatado, principalmente, dentro do atual contexto formativo: oficinas livres, escolas técnicas, instituições de ensino superior.

O ator, que já fora, infelizmente, esquecido por alguns e é desconhecido pela nova geração (eu mesmo sou exemplo de alguém que, pode-se dizer, ganhou um presente ao entrar em contato com a vida-obra rubeniana), teve importância histórica para o teatro a nível nacional. O Teatro Ipanema, fundado por ele e por Ivan de Albuquerque, revolucionou não só o teatro carioca, mas também o pensamento teatral no Brasil durante as décadas de 1970/80/90, de modo a influenciar a classe artística que estava em formação na época.<sup>17</sup> Inclusive, recebi informações por meio de uma oficina da qual tive a oportunidade de participar recentemente dentro do próprio Ipanema, de que o ex-prefeito do Rio de Janeiro cogitou modificar o nome da casa-teatro de Rubens, por acreditar que este se dava meramente pela sua localização, o que demonstra falta de conhecimento da história do teatro, sobretudo, do grupo formado pelos amigos-irmãos Corrêa Albuquerque. Para além disso, o intérprete é uma importante referência para quem deseja se aprofundar nos estudos atoriais, inclusive, pela própria qualidade do seu fazer cênico.

Neste caso, portanto, procuro ainda, com o presente trabalho, partir das observações em cima da atuação de Rubens Corrêa no espetáculo *Artaud!* (1986), em constante diálogo com os pensamentos artaudianos e os estudos relativos às manifestações (do) inconsciente/s humano(as), refletir sobre a prática atoral, de forma a sugerir a leitura de uma *atuação esquizofrênica* que está contida na *poética da loucura* encontrada na vida-obra artaudiana. Esta última, não por acaso, muito bem aproveitada/corporificada no trabalho do ator e diretor brasileiro. Deste modo, acredito poder contribuir para as reflexões na área do saber artístico, em especial, nas investigações dentro do campo da atuação.

Este processo investigativo se baseou, especialmente, em me debruçar sobre um documento audiovisual, neste caso, um vídeo-ensaio, com direção de Gilberto Gouma. Inicialmente pensado apenas como forma de registro do espetáculo, o vídeo-ensaio do então jovem cineasta, na época, tornou-se um projeto de maior porte. A parceria estabelecida entre este último e o Ipanema resultou na (trans)criação da obra teatral para a linguagem cinematográfica. De modo a somar, o trabalho de Gouma captura tanto a essência da obra do Ipanema (mantendo-a viva por toda a eternidade), quanto, acima de tudo, o fazer atoral-teatral de Rubens.

Fora a partir dele que eu pude me envolver, delirar e me deliciar com a obra-prima criada pelo Teatro Ipanema, assim como com a atuação do assombroso ator migrado do Mato

---

<sup>17</sup>Claramente, aqui é levado em consideração que naquele período era ainda maior a distinção e, principalmente, a influência exercida pelas produções artísticas que se encontravam localizadas nos grandes centros culturais, a saber: São Paulo e Rio de Janeiro.

Grosso do Sul. Além desse material, procurei por leituras que me auxiliassem no meu caminho de conhecimento acerca da vida-obra artaudiana, bem como rubeniana. Investiguei também arquivos históricos (matérias de jornais, imagens e entrevistas) e, das técnicas de pesquisas antropológicas, a pesquisa de campo à cidade do Rio de Janeiro fora de extrema importância para desenvolver este trabalho. Lá, pude vasculhar o Centro de Documentação da FUNARTE – CEDOC, visitar o Teatro Ipanema e o Museu de Imagens do Inconsciente, além de recolher entrevistas preciosas.

Dada a contextualização referente ao cenário desta pesquisa, sigo agora na apresentação das propostas que acompanham o texto discursivo em si. Pretende-se, com isso, esclarecer o trajeto reflexivo/narrativo aqui escolhido, de acordo com as referências utilizadas.

*WOTZIK – Aquilo me deixou muito mexido, porque falava... Dizia do momento que a gente passou a viver de lá para cá, né... Que é esse estado de ignorância, esse estado de sem memória. Essa população que não sabe de onde veio, onde está, de onde veio e para onde vai, e... E aquilo, corroía tudo o que eu acreditei, acreditava a vida inteira... Eu construí a vida inteira a partir das construções que foram feitas, das minhas referências, das coisas que... Das inteligências que eu ouvi, que me fizeram produzir novas ideias. E o meu teatro sempre foi construído a partir dos que os outros construíram. Então, eu fiquei... Me deu uma certa sensação de crise... De que era muito importante neste momento de Brasil, que a gente parasse de qualquer coisa e entrasse realmente em guerra, começasse realmente a dizer às pessoas onde estamos, para onde vamos e de onde viemos. O Teatro Ipanema tem uma história fundamental para a construção não só do teatro, como da sociedade carioca, e da sociedade brasileira. Ele inaugurou milhares de coisas. O Rubens, o Ivan e a Leyla foram pessoas que construíram... Passaram anos e anos e anos aqui construindo uma identidade, um pensamento, para alguém anos depois achar que, na verdade, aquilo não é nada. Isso, é... Isso desconstrói, mais que desconstrói, isso... Dá uma sensação de que nada é importante. Isso é a pior coisa que pode acontecer na sociedade quando você perde a noção de... Você não cidadaniza. Você não tem a noção de pertencimento.*

*(Entrevista concedida por Eduardo Wotzik)*

*[Percurso Textual /**/ Principais  
Referências]*

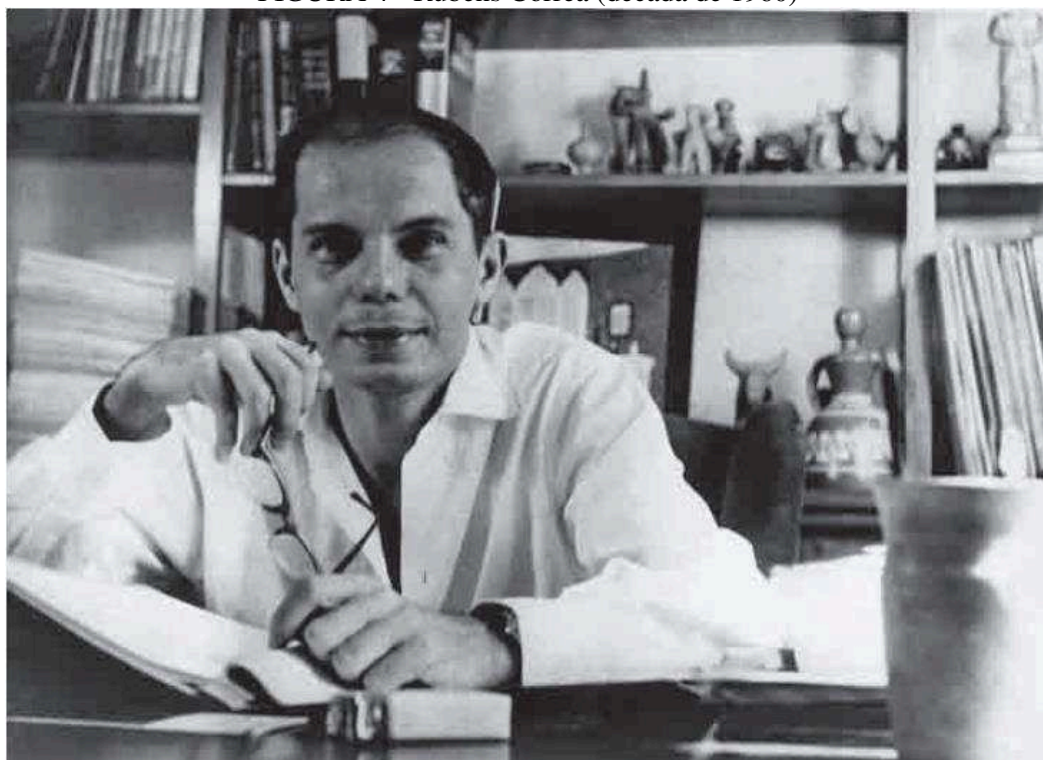
As reflexões que permeiam este trabalho procuram seguir através de um fluxo contínuo, de modo a tentar uma aproximação com a maneira como o inconsciente produz as imagens/pensamentos: desenfreadamente. Logo, pensando na fluidez da escrita, proponho que a estrutura deste trabalho não contenha pausas (no caso, aqui entendido como subdivisão de capítulos). Quero deixá-lo dançar/fluir mediante uma linearidade, que se apoie pelas deixas anteriores, em que um assunto leve ao outro, até que a unidade (ou nó) se forme.

Tal proposta é, ainda, complementada pela busca por remontar as origens dos temas que são aqui discutidos. Como propunha Artaud, em (não-) vida, estar sempre retornando aos primórdios – de si, do mundo, da vida e do teatro – procurei investigar o cerne dos meus sujeito(s)/objetos(s) de pesquisa, desde as pesquisas sobre a história de Rubens Corrêa e Antonin Artaud, até os estudos iniciais do inconsciente e de suas manifestações, mais precisamente, a loucura. Desta forma, acredito ter conseguido maior compreensão para traçar relações e, sobretudo, desenvolver minhas ideias.

Por conseguinte, proponho pequenas interferências ao longo do texto, que nada mais são do que alguns trechos do espetáculo do Ipanema e trechos das entrevistas recolhidas, de forma a dialogarem com aquilo que esteja em discussão. Almejo, assim, conseguir que elas cumpram com a função de transcenderem as tradicionais citações (as quais servem-nas de modelo). Mais que isso, trata-se de uma intervenção poética, que é inerente à arte, de maneira a buscar dar vida ao trabalho escrito; vista também enquanto corpo, conforme me ajuda a pensar o prefácio de Anna Kiffer (2017) acerca da obra pictórica-bibliográfica artaudiana, que, por sua vez, vai ao encontro dos ensinamentos de Daniel Lins (2011). Conta-nos o autor,

“Toda escrita é porcaria”, declara Artaud. “Toda palavra parada é truncada, se decompõe em pedaços barulhentos, alimentícios e excremenciais”, acrescenta Deleuze, concluindo: “À escrita-porcaria, aos organismos emporcalhados, às letras-órgãos, micróbios e parasitas, opõem-se o sopro fluido ou o corpo puro, mas a oposição deve ser uma passagem que nos restitua o corpo assassinado, esses sopros amordaçados” (LINS, 2011, p. 40)

FIGURA 4 - Rubens Corrêa (década de 1960)



Fonte: FONTA (2010, p.131)

O caminho que segue, então, viaja brevemente pela história de Rubens Corrêa até embarcar no seu encontro com Artaud, consequentemente, com *Artaud!* (1986). Ajudam-me neste trajeto, principalmente, a biografia escrita por Sérgio Fonta, assim como a entrevista do ator concedida ao jornalista Simon Khoury um pouco antes de falecer, na qual, pode-se dizer, a honestidade – em relação à vida pessoal e profissional – é exclamação seguida de reticências, anterior ao ato de se pontuar. Trata-se de uma das maiores dádivas deixadas por ele (referindo-me aqui às entrevistas), que revelam o ator que foi/é Rubens Corrêa.

Deste, retiraremos os arquivos das gavetas a fim de encontrarmos-nos com os projetos arquitetônicos de Antonin Artaud e, assim, o grande edifício erguido por ele. Florence de Mèredieu foi a autora que me permitiu o principal acesso à (não-) vida artaudiana. Da mesma forma, Nara Salles, Daniel Lins, Vera Lúcia Felício e Jacques Derrida ampliaram ainda mais o meu olhar para a complexidade da vida-obra deste poeta maldito.

A partir desta passagem, algumas breves ligações serão feitas entre ambas figuras do teatro até nos encontrarmos, não por acaso, com as questões relativas ao inconsciente humano, principalmente, em relação ao *Teatro da Crueldade*. Importante ressaltar que as leituras propostas neste trabalho sobre as teorias do pensador francês estão recortadas dentro dos interesses que envolvem a pesquisa, isto é, lê-se (e se discute) o *Teatro da Crueldade* pela ótica da busca por um teatro do inconsciente.

Neste caso, portanto, sentar-nos-emos no divã a fim de refletir juntamente à loucura, até torná-la consciente do lugar que ocupa, sobretudo, de sua sensatez. Para tanto, interessamos no campo artístico, principalmente, que se reconheça a potência poética presente nela, tendo em vista a própria vida-obra artaudiana. Deste modo, procuro um face-a-face, não só, mas acima de tudo, com a Dra. Nise da Silveira, Jacques Rancière e Michel Foucault.

Apesar de traçar diálogos com outras áreas do conhecimento, tais como a psicologia ou a filosofia para discorrer sobre este(s) assunto(s), cabe esclarecer que não me compete o olhar de um destes profissionais. Portanto, sempre recorro a Artaud (este sim, um intelectual que soube devanear sobre os diversos aspectos desta [in]existência), e ainda a Rubens, para pensar as manifestações (do) inconsciente/s.

Por fim, retornaremos a Rubens Corrêa; porém, agora, estaremos com o foco voltado para o trabalho realizado em *Artaud!* (1986), onde se propõe o olhar da *atuação esquizofrênica* rubeniana, que é uma leitura baseada em todas as referências mencionadas anteriormente. Nesse momento, também sou auxiliado por artistas-pesquisadores cujas visões de trabalho estão diretamente direcionadas para os estudos atoriais. A fim de finalizar o atual trabalho de investigação, deixo, por fim, o leitor saborear o processo criativo de Rubens, a partir de suas próprias experiências, por meio da descrição/decupagem de seu diário de bordo.





pequeno Rubens fora cativado por festas e rituais com características espetaculares. Florence de Mèredieu (2011), autora de uma das biografias de Artaud, conta-nos que as influências religiosas – sobretudo as cerimônias ritualísticas – certamente cativaram o poeta francês durante a sua tenra idade. Foram estes também os primeiros contatos do autor do *Teatro da Crueldade* com os elementos relacionados à arte teatral. A autora brinca:

Que fantasmas para desenvolver a imaginação de uma criança. Maria. José. O Sagrado Coração. A eucaristia. A crucificação. A Virgindade de Maria. Deus e Satã. Não se deve esquecer, enfim, da dimensão teatral dos rituais religiosos que deviam eles também atingir a imaginação do menino. As primeiras encenações que impressionaram sua sensibilidade foram religiosas e místicas. (MÈREDIEU, 2011, p. 77)

Essa especificidade sagrada, posteriormente desviada dos valores cristãos, Artaud irá resgatar no teatro que pensou. Veremos em passagens posteriores deste trabalho que o teatro conjecturado pelo pensador busca trazer de volta alguns valores presentes na gênese das artes da cena, uma vez que o autor propõe o resgate de uma "linguagem física baseada nos signos e não mais nas palavras" (ARTAUD, 2006, p. 56), em contradição ao teatro dialogado das *Comédie-Française* em voga no início do século XX. Para além disso, é comum ao(s) artista(s) cênico(s) esse encanto pelas festas e eventos, em geral, com características ritualísticas – como, por exemplo, o Carnaval<sup>20</sup> –, uma vez que elas são parte da nossa história e inerentes ao fazer teatral. Segundo Aglae,

Por meio de relações/conexões várias, todo ritual pertence à cultura popular tradicional e é considerado uma prática espetacular. Ele está ligado à tríade de Huizinga jogo-festa-ritual, esta, por sua vez, está dentro dos domínios do imaginário, então do lúdico. Por consequência, o ritual também é considerado uma atitude lúdica, resultante dos ímpetos de criação. (BRONDANI, 2015, p. 158)

---

<sup>19</sup>Festa religiosa, referente ao Catolicismo, celebrada na sexta-feira da semana seguinte após a festa de Corpus Christi, onde é exibido na escritura o coração, que simboliza o amor de Deus. Segundo Rubens, tratava-se de uma "transação estranhíssima", a qual nunca vira em outro lugar, em que "eles faziam um enorme coração de veludo, colocavam-no em pé e fincavam trinta espinhos nele. Cada noite vinha um menino, vestido de rei, e tirava um espinho, e uma garota vestida de rainha, cantando, substituía aquele espinho por uma rosa. No final do mês, o coração estava cravejado de rosas. Era uma beleza para mim aquele ritual, aquele... Desfile, aquela liturgia, era teatro" (KHOURY, 2000, p. 163).

<sup>20</sup>“Em primeiro lugar, o Carnaval apresenta-se situado geograficamente na Europa, como o reflexo de um período de alegria, anterior à Quaresma, ligado às reações populares ao período de abstinência que se prepara. O Carnaval marca a última lua do inverno, correspondente à Terça-Feira (gorda) onde se celebra a desibernação do urso: o Carnaval se afirma como uma festa de primavera, quando a vida recomeça ‘mais pura’. Para celebrá-la há danças, coletas e disfarces, seja porque as pessoas se vestem imitando animais, seja porque se travestindo, invertem os sexos ou modificam a idade. Por isso, o Carnaval era denominado anteriormente de ‘Festa dos Loucos’ como um delírio, que terminava no dia seguinte à Terça-Feira (gorda), quando se interrogavam os restos da fogueira carnavalesca” (FELÍCIO, 1996, p.172-3).

Se regressarmos até os primórdios do teatro ocidental, veremos que ele nasceu nas danças ritualísticas e festivas pré-históricas. Cronologicamente, contados tempos decorridos, deparamo-nos de imediato com os festivais de Dionísio da antiga Atenas, como nos mostra Margoth Berthold (2008). Já durante os séculos XV e XVII, a Igreja irá pregar que os artistas eram seres do submundo – filhos do diabo –, devido à relação que mantinham com as manifestações carnavalescas, pelo fato de interpretarem criaturas grotescas e colocá-las em um jogo farsesco que permeavam entre o humano e o demoníaco. Roberto Tessari, professor da Universidade de Torino (Itália), conta-nos que:

Visto desta perspectiva, os atores – '*sacerdotes*' responsáveis por um culto celebrado em honra ao mal – são estigmatizados, também, enquanto cultuadores de um *modus vivendi* tal, que introduz um outro elemento de "contaminação" na esfera artística: estes (como sublinham em comum acordo, Guarani e Rossi), são "mercenários que ganham a vida viajando continuamente "para lá e para cá". São, em resumo, a diferença dos bons súditos cristãos de cada nação e de ignóbeis sem morada fixa. *Vagabundos*. E, enquanto tais, vão, necessariamente, equiparados – sem distinção – àqueles malfalados vagabundos que têm o hábito de cultivar o vínculo mais estreito com a ficção fraudulenta e o exercício de diversas exhibições espetaculares: *cerretani*, *ciurmadori*, charlatões. (TESSARI, in BRONDANI, 2013, pp. 48-9, *grifo meu*)

Esta visão está diretamente relacionada à própria presença da máscara nessas festividades ritualísticas praticadas na Idade Média. Até o momento em que elas são retiradas deste contexto – de "rituais diabólicos e festivos" –, e colocadas a serviço da comédia moderna, tornando-se máscaras teatrais.<sup>21</sup> Trata-se aqui dos genes que levam ao nascimento da *Commedia dell'Arte*, cuja maior difusão se dá entre os anos de 1575 e 1675 (neste caso, vale lembrar que, na visão geral, é desta que nasce a profissionalização do ator).<sup>22</sup> O primeiro registro profissional que se tem notícia, a primeira contratação registrada na história de profissionais do teatro, será de uma dessas companhias. São essas comédias italianas, desde

<sup>21</sup>A comédia encontra nas festas as características que lhe pertencem – "a dimensão da festa gera em si – às suas margens – o espaço da comédia" (TESSARI, in BRONDANI, 2012, p. 20). Tessari apoia-se em Segneri para nos apresentar um pouco do contexto dessas comédias enquanto fenômenos cênicos: "Os motes obscenos, as risadas escancaradas, os contos sujos, as mulheres audazes e que aparecem no palco: as gargalhadas, os gestos, as operações atroztes que representam (...) em uma palavra (...) aqueles teatros, onde não se ensina outra coisa senão que estimar a vida presente, desprezar a futura, fazer piadas das ameaças divinas e rir do inferno como de um sonho!" (TESSARI, in BRONDANI, 2013, p. 57)

<sup>22</sup>Roberto Tessari irá defender que, anteriormente à existência do gênero supracitado, os charlatões já ganhavam a vida produzindo espetáculos, e serviam-se para isso de técnicas atorais, mesmo que o intuito fosse o de vender suas mercadorias. É pelas palavras de Pietro Camporesi que o autor nos apresenta o profissional das grandes feiras medievais da seguinte forma: "Os (...) charlatões eram, ao mesmo tempo, malabaristas, prestidigitadores, ilusionistas: surpreendiam a povoança com o estranho jogo *biantiombanti*, no jogo do claro-escuro da lanterna mágica; os entretinham com marionetes e fantoches (...) Os charlatões contavam histórias e cantavam *frottole*/canções, propunham aos espectadores jogos de azar e improvisavam comédias e farsas (os mais ricos contratavam também comediantes profissionais); entre um jogo e outro, vendiam as garrafadas dos "segredos" das célebres milagrosas virtudes: os *bussoli*." (TESSARI, in BRONDANI, 2013, p. 49).

os charlatões (para aproveitar do olhar do professor italiano), que influenciaram o teatro tal como o conhecemos hoje, enquanto estrutura e arte feita pelos homens e para os homens, desenvolvida ao longo dos anos. Da figura do *charlatani* herdamos o ator de hoje, que também sofreu grandes modificações com o passar dos séculos.

Nos casos de Rubens Corrêa e Artaud não foi diferente. É possível pensar a partir destas perspectivas, que a tríade de Huizinga (jogo-festa-ritual) – tal como nos apresenta Joice Aglae mais acima –, conseguiu despertar, inicialmente, os desejos vitais de ambos esses homens de teatro pelo fazer cênico – mesmo que, a priori, isto tenha ocorrido de modo inconsciente –, pois esta característica está, inclusive, presente no DNA teatral e, consequentemente, dos artistas. Sobre a paixão, a psicanálise a define como:

Desejo posto em tensão e emoções intensificadas, e até encenação dramatizada do que é experimentado, exigido, lamentado, esperado (...) Como estado do corpo, ela é a reativação de experiências primordiais em que aquilo que causa o desejo e a angústia dá lugar a uma ligação vital marcada pela avidez dos primeiros vínculos. (KAUFMANN, 2007, p. 389).

Conscientemente, este desejo exacerbado de Rubens pela arte se deu em suas visitas frequentes ao Cine Glória – antigo Cine Santa Cecília –, o cinema daquela cidade, (não) por acaso propriedade de um primo. Tinha até mesmo um acordo com a mãe, carinhosamente conhecida por D. Mocinha, para poder estar presente nas sessões de todas as noites: deveria, primeiro, estar com nota dez em todas as disciplinas escolares; segundo, ter comportamento exemplar e, terceiro, sair de casa somente após o jantar. Em uma experiência específica com o filme *O Morro dos Ventos Uivantes*<sup>23</sup>, Rubinho nos deixa uma pista sobre seu primeiro gatilho para o ofício atoral, a partir do desejo de se transpor para a realidade da grande tela.

O que era aquilo que me emocionava tanto, que me dava vontade de mudar a minha vida e me transformar naqueles dois seres humanos, naquele campo cheiroso, naquele vento, naqueles beijos e naquela paixão. E dar a mão à morte sem medo e caminhar com ela pelos campos cheirosos. (FONTA, 2010, p. 33)

Agora, a atração pelos palcos, mais especificamente, teve início no circo. De uma apresentação bastante amadora, a qual ele teve a oportunidade de assistir na cidade natal, os artistas circenses se passavam por atores e contavam histórias diversas.<sup>24</sup> O Circo Teatro

<sup>23</sup>Trata-se da produção norte-americana de 1939, dirigida por William Wyler, baseada na novela de mesmo nome da britânica Emily Brontë, com Merle Oberon, Laurence Olivier e David Niven no elenco.

<sup>24</sup>Rubens conta que "eram peças baseadas em sucessos cinematográficos tipo *Quo Vadis*, *Ben-Hur*, *Sansão e Dalila*, *A Vida de Cristo*. Eles apresentavam uma misturada que tinham um pouco de romano, de Cristo, de Lucrecia Borgia, lobsomem, e se a gente bobeasse aparecia até o Tiradentes e o Castro Alves. Sempre no final

Zoológico, que havia se instalado próximo à casa de sua madrinha, foi capaz de provocar taquicardia e arrepio na criança que estava na plateia.

Meu coração bateu com muita força e um arrepio percorreu meu corpo inteiro. Aquele lugar mais alto chamava-se palco! As luzes da frente eram as luzes da ribalta! Aquelas pessoas representaram uma peça, eram atores! Aquilo que eles fizeram chamava-se Teatro. (*ibidem*, p. 35)

Tamanho o impacto sofrido pelo garoto, no dia seguinte, ele fez questão de conseguir um lenço com a mãe que estendeu no quintal. Chamou os amigos, reuniu os animais da fazenda, por fim, rascunhou um pequeno espetáculo para que pessoas próximas assistissem. O jogo lúdico viria a se repetir outras vezes, visto que aquela havia se tornado sua brincadeira favorita.

Apesar disso, foi na música que o ator aquidauanense começou sua carreira artística: era exímio pianista. Ao mudar-se para a cidade do Rio de Janeiro/RJ, quando tinha completado dez anos, o menino passou a ter aulas de piano e se destacava pelas incríveis habilidades musicais. Estava focado nos estudos do instrumento de cordas, mesmo que no colégio tivesse ímpeto para o teatro, a partir do contato com a dramaturgia shakespeariana, e do acesso a outras referências, como as do teatro espanhol. Estudou em um internato de padres, onde não poderia sair aos domingos – tal qual os outros colegas –, já que a família do garoto ainda morava no interior de Mato Grosso do Sul. Assim, aproveitava seus finais de semana para ler, copiar, adaptar e pensar o cenário de textos como *Hamlet*, de Shakespeare, por exemplo, ainda que não entendesse muito bem o porquê.

Portanto, manteve-se fiel anos afora nos estudos do piano, que quase o levaram para o exterior, a Londres, para onde já tinha passagens compradas, no intuito de seguir seu caminho musical. Segundo depoimentos do ator, nesta mesma época, durante sua permanência no exército – quando começou a fumar –, passou também a ler com maior frequência. Durante os intervalos, as companhias de Rubens eram: cigarros e livros. Percebeu nesta atividade que seu amor pelas palavras superavam o gosto pela música. Na ocasião, quem o impede de embarcar rumo à Inglaterra é “ninguém mais, ninguém menos”<sup>25</sup> que Ivan de Albuquerque, amigo-irmão e grande companheiro de trabalho de Rubens.<sup>26</sup>

---

de cada espetáculo alguém subia para o céu envolto em fumaça e, sob estrondos de pólvora seca, aparecia sempre a bandeira do Brasil. Uma apoteose! Uma loucura!" (KHOURY, 2000, p. 159)

<sup>25</sup>Utilizo-me desta expressão com a intenção de brincar com a frase, dando-lhe um tom dramático, visto que em relatos de amigos próximos de Rubens o impedimento acima mencionado "teve um clima teatral e cinematográfico" (FONTA, 2010, p. 47).

<sup>26</sup>Em todas as fontes investigadas para esta pesquisa, os nomes de ambos se encontram entrelaçados, pois viveram uma vida juntos – tanto no âmbito profissional, quanto no pessoal. Chegaram a estabelecer uma relação de irmandade. Segundo Ivan, “Rubens é mais que um irmão. (...) A vontade de trabalhar pelo teatro nos ligou

Em todo caso, ainda que não se mantivesse como musicista, a experiência com esta linguagem ficaria para sempre registrada em seu corpo. A começar pela mania que adquire de "tamborilar com os dedos em qualquer superfície, como se fizesse uma escala silenciosa na imaginação, ao ouvir a explanação de um interlocutor qualquer, íntimo ou não" (*ibidem*, p. 52-3). As mãos de Rubens, que outrora tocavam piano, deslocaram-se de função para servirem à cena e, nesses momentos, ganharam proporções alusivas à presença cênica que deixavam os espectadores vislumbrados. Fonta recorre ao ator e diretor Marcus Alvisi para dar-nos exemplo de quando Rubens interpretou Pilatos, personagem bíblico:

Na cena em que Pilatos lava as mãos, um silêncio devastador se fez naquela praça. Quando vi, as mãos de Rubens estavam separadas do corpo. Olhei para Ginaldo e seus olhos estavam marejados. Ele e o técnico de som disseram: Que ator! Por isso chama-se Rubens Corrêa e é único. (*ibidem*, p. )  
27

O próprio Rubens se orgulhava de suas mãos. Na entrevista à Simon Khoury, o jornalista propõe um jogo ao ator para que ele "montasse o seu monstro sagrado". Rubens então, toma emprestado diversas partes que avalia como "perfeitas" (aproveitando-me das palavras do intérprete) de cada ator/atriz – fragmentos referentes à constituição física e características da personalidade – para, então, construir o seu Frankenstein teatral, e, como seria de se esperar, não deixa de inserir suas mãos.<sup>28</sup>

Quando começou com as primeiras aulas de voz – antes mesmo dos cursos técnicos de ator – o professor português Martinho Severo utilizava-se de um método onde o texto falado se unia à música. Quem explica como isso se dava é o próprio Rubens:

Ele pegava um poeta medieval e associava a poesia com a música medieval; a poesia provençal portuguesa com um músico provençal português; a poesia moderna com a música moderna... Ele me obrigava a encontrar a dicção pelo som e pela música. (KHOURY, 2000, p.184)

---

muito" (DE ALBUQUERQUE entrevista concedida a RIANI, in *Boca de Cena*, 1995, s/p). A dupla, um dia, viria a se tornar um trio com a chegada primordial de mais uma integrante: Leyla Ribeiro, atriz e esposa de Ivan. Em outra declaração dele, encontramos o seguinte: "Para o público, parece que éramos só eu e o Rubens, mas faço questão, e ele também fazia, de deixar clara a importância da Leyla para a história do Ipanema. É fundamental e subdimensionada. Sem ela, nada seria possível" (DE ALBUQUERQUE entrevista concedida a LÓPES, in *Jornal do Brasil*, 1996, p. 6).

<sup>27</sup>Coincidentemente, certa vez, Artaud foi cativado pelas mãos de Georges Pitoeff – ator influente da cena teatral francesa da primeira metade do século XX, com quem o autor trabalhou por um tempo na companhia que levava o sobrenome do dono, a Cia. Pitoeff – em um espetáculo assistido em 1922. O poeta escreveu um artigo em que diz: "Mas, com efeito, quando ele atua quase não se vê outra coisa senão suas mãos. De fato, ele possuía essa expressão, diz, faz tempo, certo jornal suíço, um dos raríssimos que o apoiaram lá." (MÈREDIEU, 2011, p. 118).

<sup>28</sup>A brincadeira proposta por Khoury durante a entrevista seria na intenção de encontrar o ator/atriz perfeito(a), no olhar de Rubens.

Enfim, a música continua impregnada no trabalho do artista, em dimensões macro, visto que será ele o responsável pela criação das trilhas sonoras de alguns dos espetáculos dos quais participou, seja nas funções concernentes à atuação ou direção, a exemplo de *O Diário de Um Louco* (1964) e *Artaud!* (1986). Além disso, uma das metodologias utilizadas por ele para a construção de suas personagens se dá por meio da música: "não sei preparar um personagem sem ouvir música (...) Qualquer tipo de música, mas principalmente a clássica" (*idem*, p. 161).

De músico a ator e do piano para o corpo. Rubens iniciou sua carreira teatral aos 24 anos. Este momento de sua história, a princípio, soa-nos vagamente nebulosa, de modo que chega a causar um nó cognitivo, já que na biografia escrita por Fonta, o autor nos diz que as contas matemáticas de Rubens poderiam estar erradas. A questão que se levanta é esta: segundo o biografista, Rubens começou a frequentar O Tablado – escola de Maria Clara Machado<sup>29</sup> –, onde o foco estava voltado para a área da atuação, conjuntamente com seus estudos na FBT – Fundação Brasileira de Teatro, sob a direção de Dulcina de Moraes<sup>30</sup> –, na qual se formou enquanto diretor. Samir Murad, ator carioca que estudou a obra rubeniana na década de 1990, aponta em sua dissertação informação que vai ao encontro daquela apresentada no exemplar biográfico. Todavia, na entrevista à Simon Khoury, o próprio Rubens menciona ter entrado n'O Tablado logo após concluir os estudos na FBT – por isso o provável equívoco quanto ao cálculo matemático do artista. Com base em outra declaração dele, somos levados de volta às primeiras hipóteses – falha mnésica? Independente da veracidade dos fatos, o importante é que foi neste período, mais precisamente em 1955, que o ator entrou em cena pela primeira vez. Ele diz:

Quando comecei a fazer teatro, cheguei à praia depois de ter nadado milhas e milhas como um naufrago num mar encrespado. Cheguei à ilha da salvação carregando a vida entre os dentes, então descobri um novo mundo através da arte. E organizou-se uma festa sem fim dentro de mim, então eu estava tão exultante que não pretendia nada, nada arquitetei porque eu era feliz, enfim. O teatro para mim, além do lado artístico, me proporcionou um calor humano eterno, e foi ele que, pela primeira vez, me fez amar a coletividade. (*ibidem*, p. 208)

<sup>29</sup>O espetáculo de estreia de Rubens naquela ocasião foi *Tio Vânia*, do russo Anton Tchekhov, tradução de Aníbal Machado e direção de Geraldo Queiroz. Para conhecer um pouco mais sobre a história d'O Tablado acessar: <<http://otablado.com.br/o-tablado/historia/>>. Último acesso em: 28 de fevereiro de 2018.

<sup>30</sup>Já nesta escola, Rubens dirigiu o espetáculo *Os Cegos*, de Geldherode. Ao que tudo indica, hoje o instituto de Dulcina ainda vive, porém em solos brasilienses: <<http://www.dulcina.art.br/historia-da-dulcina/>>. Último acesso em: 28 de fevereiro de 2018.

FIGURA 5 – Rubens Corrêa e Maria Clara Machado



Fonte: FONTA (2010, p. 71)

FIGURA 6 – Rubens Corrêa e Dulcina de Moraes



Fonte: FONTA (2010, p. 61)



Há relatos do intérprete que nos permite conhecer minimamente como se deu sua formação artística. Primeiramente, faz-se importante evidenciar que Rubens adentrou na escola de Maria Clara Machado após assistir uma apresentação da companhia que o fascinou completamente, a tal ponto de querer integrar o grupo da diretora e fundadora d'O Tablado. Contudo, os anseios desta para com relação à sua escola eram claros: não formaria um grupo de teatro, pois acreditava naquele espaço enquanto instituição formativa. Este fato, mais tarde, influenciará Rubens Corrêa a fundar seu próprio coletivo de teatro. Mas, antes, nesta escola, ele se dedicou aos estudos atoriais, e fez parte do elenco de múltiplos espetáculos resultados finais do curso. Chegou, inclusive, a ganhar prêmios pelas suas atuações.

Entretanto, não só em cena ou nos momentos de criação encontramos o trabalho de um ator. Anteriormente à experiência de troca com o espectador – do aqui e agora –, o atuante se move entre outros afazeres teatrais. Dentro d'O Tablado, Rubens nos conta que aprendeu a pensar/executar o feitiço do cenário e observava a manufatura dos figurinos.<sup>31</sup> Quem não estivesse como ator em determinado espetáculo, segundo ele, deveria vender bilhetes<sup>32</sup>, cuidar da publicidade ou poderia se dedicar à contra regagem. Além disso, o ex-estudante menciona a importância de estar ao lado de “pessoas maravilhosas” (forma dele se referenciar), como o pai da atriz Maria Clara Machado, o sr. Aníbal Machado, escritor que muito admirava.

Já no instituto de Dulcina, o ator teve contato com Adolfo Celi, Zbigniew Ziembinski e Gianni Ratto. Todos eles importantes diretores e encenadores residentes no Brasil na década de 1950, que fizeram história, cada um a seu modo, na segunda metade do século XX do teatro nacional. Integraram, em certo momento, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), grupo paulista que buscava reverter as convenções teatrais impostas naquele momento e que se consolidou pelas inovações nas montagens, ampliando as experiências no campo da encenação moderna e transformando, assim, a visão em cima da cena nacional. Rubens revela ser grato pelas influências tebecistas, as quais sofria o FBT. Ele diz ter tido lá "um aprendizado incrível, aprendi os segredos da profissão, como analisar, entender, duvidar, dissecar um texto, como se escolher um elenco, como se distribuir os diversos tipos, vozes, movimentos... Como se os atores fossem uma orquestra, e o diretor o maestro" (KHOURY, 2000, p. 185).

---

<sup>31</sup>Importante ressaltar que fala-se aqui de um período da história no qual as tarefas entre homens e mulheres eram mais segregadas/enfatizadas. Logo, conforme Rubens, o cenário era função direcionada aos homens, enquanto as mulheres trabalhavam com os figurinos.

<sup>32</sup>Provavelmente, neste caso, ficava na bilheteria para vender aquilo que hoje é mais conhecido/utilizado a palavra “ingressos”.

Com maiores detalhes, ele nos conta das experiências que viveu nos três anos, com cada um daqueles diretores. Durante o primeiro ano, Celi ensinou-o a arte de analisar, esmiuçar um texto dramático em cada frase, onde a menor palavra faz toda a diferença para a compreensão total da obra, conseqüentemente, para o trabalho que está em processo de criação. Um trabalho árduo e duradouro, como ele se refere. Desenvolveu a habilidade de sentir o ritmo necessário de(as) cena(s), e também a forma de se comunicar com todos os envolvidos no trabalho: atores, cenógrafo, figurinista, iluminador, sonoplasta, etc. Eram destinados de três a quatro encontros por semana com o encenador e professor italiano, que ainda proporcionava em algum desses dias um momento de troca entre os estudantes de direção com aqueles que se dedicavam aos estudos da atuação – uma aula prática –, onde se dividia a turma em núcleos para que aqueles se exercitassem na atividade de condução de elenco, resultando em uma cena curta que era apresentada na própria aula, seguida de uma roda-de-conversa final: “discussões quentes”, lembra ele. O exercício maior de Rubens Corrêa e seus colegas de turma era a apresentação de um espetáculo, com uma duração mínima de um ato, ao final daquele ano; porém, cada diretor em formação deveria buscar à sua maneira levantar a montagem, uma vez que a instituição não previa verbas para tal ação pedagógica, e parece que haviam cerca de 60 alunos neste ano inicial.

Adolfo Celi ainda o ajudou no trabalho de divisão de cenas, em que era destinado um nome para cada uma delas. Tratava-se, nas palavras do intérprete, do *apelo principal* da célula cênica. Através do título que lhe era designado, o ator caminhava por sobre a(s) poesia(s) da cena durante a sua execução, também pelos variados movimentos que essas lhe proporcionavam, a fim de afetar o público com esta determinada ideia central. Fazia-se ainda uma subdivisão, a qual buscava-se por momentos de revelações ou pelo nó dramático da cena.

O segundo ano em que Rubens esteve na FBT foi ministrado por Ziembinski, um contraste maravilhoso, segundo ele, em relação ao primeiro professor. O diretor trouxe-lhe a visão dionisíaca da arte teatral – aliás, percebe-se nitidamente ao ver o aquidauanense utilizar gestos grandiosos e sons estrondosos em uma das entrevistas das quais tive acesso. Relata-nos que seu maior aprendizado a partir deste contato fora acerca das questões concernentes à concepção cênica do trabalho artístico: “aí vale tudo”, diz ele imitando o encenador. Tamanha a marca deixada pelo mestre advindo de terras polonesas, Rubens volta a frisar algumas vezes esta lição que registrou e levou consigo por toda a eternidade ao reproduzir o discurso em seu depoimento: “o grande momento do diretor é a concepção”. Ao que parece, Ziembinski sempre trazia como referência para os estudantes imagens ligadas à natureza, catástrofes e orgias.

O ator revela ter sido extremamente importante seu encontro com estes dois grandes professores, visto que eles estabeleciam maneiras de se relacionar com o teatro muito distintas, pois enquanto um possuía uma maneira de ser calcada na racionalidade, o outro demonstrava maiores ligações com a não-razão. Assim, ele pôde unir as duas experiências para seu fazer atoral: de um lado, a organização, a metodologia e o apolíneo; e de outro, o caos, a desordem e o dionisíaco.<sup>33</sup> Ele próprio revela em seus depoimentos sempre ter a tendência ao apolíneo em seus trabalhos, portanto procura o dionisíaco por meio da loucura ziembinskiana: “chega um momento em que eu tenho que ziembinskar, que eu tenho que mijar em cima do brinquedo, que eu tenho que pisar, sujar, aleijar, entortar”.<sup>34</sup>

Finalmente, no terceiro e último ano da FBT, Rubens teve aulas com outro italiano fixado em país tropical, Gianni Ratto. Este último ensinou-o a prática da pesquisa que circunda a criação de um espetáculo, os estudos de todos os contextos possíveis (histórico, político, social, artístico, etc.) que envolvem tanto o autor quanto a obra e o exercício intelectual que integra a prática artística do criador. Rubens se recorda, com muito bom humor, de ter executado as tarefas mais complexas de todo este período de formação, exatamente com este diretor. Tais desafios ele menciona terem sido de suma importância para a sua carreira. Da média de 60 estudantes que adentraram o curso ofertado pela FBT, apenas cinco o concluíram, relembra o egresso em sua entrevista; dentre eles: Cláudio Correia e Castro, Yan Michalski, Ivan de Albuquerque, Mário de Oliveira e Rubens Corrêa.

Rubens conheceu Ivan de Albuquerque um pouco antes d'O Tablado, em um curso que fizeram juntos ministrado por Esther Leão. Segundo relatos do ator, na ocasião, ela selecionou (não fica claro se esta seletiva se deu por meio deste curso) alguns atores para uma nova montagem, e ambos foram escolhidos. A partir dessa oportunidade, eles firmaram a parceria que persistiu pelo resto de suas vidas. Estudaram juntos n'O Tablado e na FBT e, mais tarde, em 1968, fundaram o Teatro Ipanema.

---

<sup>33</sup>De um lado, Apolo, a representar o espírito da ordem, da racionalidade e da harmonia intelectual e, de outro, Dionísio, que representa o espírito da vontade de viver espontânea e extasiada.

<sup>34</sup>Citação extraída de vídeo disponível em: <https://vimeo.com/29103963>.

FIGURA 7 - Primórdios do Teatro Ipanema



Fonte: FONTA (2010, p.125)

A casa que foi base para a construção do teatro havia sido herança dos pais de Rubens e ainda hoje permanece localizada na mesma rua Prudente de Moraes, nº 824, estando sob os cuidados do governo carioca. Entretanto, antecede ao Teatro Ipanema o Teatro do Rio – antigo Teatro São Jorge e atual Teatro Cacilda Becker –, uma sala que fora alugada por Rubens e Ivan em 1958, que já simbolizava o sonho da dupla de erguerem o próprio edifício teatral/sede do grupo.

Os companheiros demonstravam certa aversão pela cultura do artista solo – “a grande estrela” – que estava em voga naquele período. “Procópio em...; Eva Todor em...; Alda Garrido em...; Jaime Costa em...”, critica Rubens em depoimento gravado. Buscavam, portanto, contrariar essa geração, já almejando o teatro de grupo (ou *teatro de conjunto*, como ele nomeia). Logo, entende-se que o Teatro Ipanema (assim como foi o Teatro do Rio) não era(m) apenas pontos culturais – falando enquanto edificação. Era(m) ele(s) a companhia de Rubens e Ivan, que também contratavam atores e outros profissionais da área para as montagens que se levantavam, fixando seu(s) nome(s) a estes espetáculos (enquanto realizadores), tal qual os coletivos de teatro que se encontram espalhados pelo Brasil, nos dias de hoje em maior número.

O Ipanema ficou (re)conhecido pela poética onírica, mística, ritualística e delirante – todos estes elementos (do) inconsciente/s – presente em seus espetáculos, que definiam a identidade artística do grupo. Os membros fundadores prezavam o trabalho intelectual em comunhão com o sensível, assim como a ousadia atrelada à beleza. Na prática do Teatro Ipanema, encontram-se características inovadoras da linguagem cênica, se comparadas

àquelas vigentes na época. Segundo Maria Assunção, “Rubens Corrêa e seu parceiro Ivan de Albuquerque optaram por um tipo de teatro: o da revolução através do indivíduo, o da valorização do risco do processo, da descoberta, o da transformação” (ASSUNÇÃO, 2015, p. 82).

O ator assumia um posicionamento rebelde em relação às produções artísticas mais ligadas ao entretenimento, a saber: os grandes espetáculos comerciais (musicais ou não); alguns textos clássicos montados que não traziam nenhuma inquietação para o público; em suma, trabalhos bem-comportados e convencionais. Estava ligado à classe dos artistas experimentais, que, na época, eram relacionados ao movimento de contracultura – que, aqui no Brasil, refletiu na *Tropicália*.<sup>35</sup> Ivan nos apresenta o panorama inicial deste pensamento dentro do Ipanema:

Estive na Europa no ano anterior [1970], para procurar um texto teatral. Lá encontramos uma nova raça, multinacional, que começava a surgir: o movimento *hippie*. Lá encontramos o José Vicente, que tinha feito enorme sucesso no Ipanema, em 68, com *O Assalto*, encenado por mim e por Rubens. Ele tinha um texto sobre a contracultura prometido para Ruth Escobar, mas o convencemos a nos dar, e voltamos da Europa com um texto brasileiro. Imediatamente, a peça virou um sucesso, o público voltava e muitos decoravam as falas. Algumas pessoas diziam que *Hoje é Dia de Rock* foi, para o Brasil, o que *Hair* foi para os Estados Unidos. Um exagero. Mas de fato marcou época e, como era muito pura, não teve nenhuma censura (DE ALBUQUERQUE, 1996)<sup>36</sup>.

Tinha-se por hábito, nas montagens dos espetáculos, que Ivan de Albuquerque estivesse na direção, enquanto Rubens Corrêa ocupava a cena – porém, isto não era uma regra rígida. Em *O Assalto* (1969), de José Vicente, por exemplo, Rubens e Ivan dividiram o palco à luz da visão cênica de Fauzi Arap. Além disso, o ator chegou a estabelecer uma ligação vital com o teatro – tal como fez Artaud décadas atrás – e acabou por trazer esta essência existencial e revolucionária para o grupo que constituiu junto com seu companheiro.

O que fica é o prazer. O teatro te faz evoluir como ser humano. Cada personagem é um terremoto. Se pudesse voltaria a cada papel. Apesar da precariedade do Brasil, o teatro tem me dado mais prazer do que sexo, banho

<sup>35</sup>Em uma matéria publicada no O Pasquim, jornal de circulação ligado à imprensa alternativa brasileira nascido em 1969, referente ao mês de janeiro de 1970, intitulada *Você está na Sua? Um Manifesto Hippie* (2006), Luiz Carlos Maciel escreve o seguinte: “A revolução cultural está em marcha, dizem uns e outros. É Verdade. Até em seus recuos, ela não apenas propõe a mudança: ela muda aqui e agora, através de uma dialética que ninguém definiu. Seu método é a vigência provisória da moda. Através do efêmero, ela finca suas raízes. Seu estilo é o improviso incoerente do músico de free-jazz. Não: ela não deseja destruir tudo para começar de novo. Prefere assumir sua tarefa montada sobre os ombros da tradição, sem compromisso, colhendo dessa tradição suas forças, desprezadas: o êxtase, o sonho, o ritmo, a cor, o riso, a paz e todos os presentes que o nosso Deus criador oferece aos sentidos humanos para a sua fugaz fruição nesta Terra.” (MACIEL, in JAGUAR; AGOSTO, 2006, p. 76)

<sup>36</sup>Entrevista concedida a LÓPES, in *Jornal do Brasil*, 1996, p. 6.

de mar ou qualquer outra coisa. Se eu parar de representar, morro (CORRÊA, 1995).<sup>37</sup>

Não dá para saber ao certo se após os cursos técnicos, Rubens chegou a fazer mais aulas (na formatação à qual estamos mais acostumados, dentro de oficinas/*workshops*). Assim, a hipótese que se levanta é que o restante do seu processo de formação se deu em cena, pelo próprio fazer teatral – a partir do olhar, das experimentações e das trocas com os colegas de profissão –, sobretudo, dentro do seu grupo. Era ator de investigação – e isso as fontes deixam claro –, pois ao que se pôde constatar, encontrava-se sempre em salas de trabalho.

Os processos de criação do grupo eram de cunho altamente experimental e contavam com a dedicação exclusiva, na maior parte das vezes, de seus integrantes. Interessava à dupla fundadora o trabalho árduo e a entrega total para se alcançar a qualidade desejada em cada montagem. Havia períodos da companhia em que, caso à noite estivessem em temporada com algum espetáculo, durante o dia ensaiava-se outro. Ensaios estes recheados de processos laboratoriais e improvisacionais. Há, inclusive, registros de processos criativos cujos encontros tinham duração média de oito horas diárias.

O grupo passava por intensas preparações de corpo e voz – havia o hábito de convidar profissionais de diversas áreas relativas a estes trabalhos – durante a criação dos novos espetáculos. Neste sentido, estabeleceram laços importantes com artistas mais inclinados para determinada linguagem, de modo a propor o hibridismo dos diferentes campos do saber artístico, onde um se entrelaça e se fortifica com o/pelo outro. Podemos mencionar parcerias entre o Ipanema e nomes como os de Klauss Vianna e Lourdes Bastos, por exemplo, ambos coreógrafos de renome na história da dança do país, que se tornaram referências também no teatro, devido ao envolvimento com o trabalho de preparação de atores através da dança (algo muito inovador naquele contexto histórico).

Élid Bittencourt (2009), que se dedicou a estudar a trajetória de Lourdes Bastos no Brasil, conta-nos que a bailarina e coreógrafa se dispôs a realizar o trabalho com o Teatro Ipanema – para além da preparação corporal de ator –, daquilo que hoje é chamado de *direção de movimento* em peças teatrais. Ao que parece, ela possuía a sensibilidade para detectar as dificuldades de execução de cenas dos atores, e resolvia a problemática pelo viés da coreografia, isto é: coreografava as ações com a finalidade de torná-las orgânicas para os atores durante a cena. Trabalho este, segundo a atriz Maria Padilha, belo porque invisível:

---

<sup>37</sup>Entrevista concedida a RIANI, in *Boca de Cena*, 1995, s/p.

“você não via o trabalho do preparador corporal. Você só via o ator absolutamente à vontade corporalmente e orgânico” (PADILHA, 2009, s/p, apud BITTENCOURT, 2009, p. 278).

Dentre outras entrevistas realizadas pela pesquisadora, conseguimos o depoimento de José de Abreu – com quem Rubens dividiu o palco em *O Beijo da Mulher Aranha* (1981) –, que elogia o trabalho da coreógrafa e destaca a inteligência dela para o olhar de direção, pois, conforme elucida, ela apontava dados essenciais para a composição das personagens dos intérpretes. Quer dizer, Lourdes ia além de ministrar os aquecimentos e estudos corporais durante os processos criativos – o que, ao que tudo indica, seria a sua função –, entregando-se para construir conjuntamente aos atores detalhes de acabamento de suas personagens. Tão grande era a sua dedicação que ela se envolvia nas proposições que conduzia e adentrava nos exercícios junto com o elenco.

A preparação corporal para as peças que Lourdes realizava com o pessoal do Ipanema era construída através da dança, e o grupo foi gostando e se adaptando ao estilo da coreógrafa. (...) Fazia, junto aos atores, todas as aulas de improvisação que eram dadas para as montagens. Lourdes acreditava que a dança daria para os atores uma maior projeção do corpo no espaço e maior disciplina corporal. Lourdes aplicava um trabalho de fortalecimento muscular no chão e solo e, depois, conduzia improvisações sobre o tema da peça. (*ibidem*, p. 263)

FIGURA 8 – Rubens Corrêa e José de Abreu em *O Beijo da Mulher Aranha* (1981)



Fonte: FONTA (2010, p.366)

Isto posto, o Ipanema revertia a lógica dos ensaios, criação da obra e preparação de atores, ligada à linhas mais clássicas (ou mais comerciais). Mauro Meiches esclarece essas particularidades da companhia de Rubens e Ivan, em um artigo intitulado *A Transubstanciação do Ator* (2007), e menciona a metodologia dos Estudos/Leituras de Mesa<sup>38</sup> para ilustrar a questão:

Este é um caminho tradicional na encenação de um texto, mas não na história do Teatro Ipanema. Em alguns trabalhos, dos anos setenta, segundo Rubens Corrêa, o contato com o texto era deixado para depois de um trabalho extenso de improvisações. As improvisações pautavam-se pelos temas da peça, mas sem seguir um percurso do tema no enredo ou a posição esboçada no texto referente a determinado assunto. Improvisação é algo que parte do ator e acontece, num trabalho coletivo, a partir da inter-relação dos atores. Levantadas as matérias de cada ator na improvisação, toma-se o texto como um fio condutor, em torno do qual e seguindo a sua linha as matérias se organizam. (MEICHES; FERNANDES, 2007, p. 22)

---

<sup>38</sup>Ainda hoje é esta uma metodologia de trabalho utilizada durante os processos de montagem, que consiste em analisar a obra dramática a fundo – ler para além das palavras do autor. Trata-se de refletir sobre ela a partir de inúmeros pontos de vista, tais como: histórico, filosófico, sociológico, psicológico (entre outros que forem necessários para determinado trabalho). Geralmente, é feita com textos dramáticos. Dentro de sistemas de trabalho mais classicistas, tal metodologia está em primeiro plano no processo. Patrice Pavis critica: “Após os anos cinquenta e sessenta - nos quais, sob a influência da dramaturgia brechtiana, a análise dos textos era voluntariamente política e crítica - assistimos desde a "crise" dos anos setenta e oitenta, a uma certa despolitização das análises, e a uma recusa em reduzir o texto dramático ao seu substrato socioeconômico, insistindo na sua forma específica e nas práticas significantes que podem lhes ser aplicadas. Dessa forma, o encenador (como faz VITEZ) se recusa a fazer um trabalho preliminar sobre o texto, e se esforça para experimentar o mais cedo possível no palco com os atores, sem saber de antemão que discurso deverá necessariamente emergir da encenação. A mesma desvinculação ideológica é perceptível em antigos brechtianos, como B. BESSON, B. SOBEL, J. JOURDHEUIL, R. PLANCHON, J.-F. PEYRET, M. MARÉCHAL, ou na nova geração dos anos noventa, que não tem nenhum apego ao brechtianismo ou à leitura sociocrítica dos clássicos.” (PAVIS, 2008, p. 116)



FIGURA 9 – Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque em *Quase 84* (1983)<sup>39</sup>

Fonte: FONTA (2010, p.219)

Da construção do Ipanema em diante, o ator saído de terras pantaneiras esteve finalmente instalado na cidade maravilhosa, pois como ele relata acerca deste espaço já no final da vida "é aqui que eu me sinto em casa" (KHOURY, 2000, pp. 200-1). A casa-teatro da família Corrêa Albuquerque acolheu inúmeros trabalhos de importantes grupos – como o Asdrúbal Trouxe o Trombone, de Hamilton Vaz Pereira –, lançou verdadeiras preciosidades artísticas no mercado – como os três Zé's, o então jovem José Wilker, seguido por José de Abreu e o dramaturgo José Vicente –, e impulsionou o teatro carioca, especialmente, a carreira de Rubens Corrêa. O artista participou de grandes montagens teatrais ao longo da vida (em média foram 40 anos de estrada artística). Espetáculos estes de grande repercussão no cenário nacional, tais como: *O Arquiteto e O Imperador da Assíria* (1970), *O Beijo da Mulher Aranha* (1981), e *Artaud!* (1986).

Pelas informações que chegam sobre Rubens, nota-se que o ator era muito exigente com o próprio trabalho. Em visita à Uberlândia/MG em 2016, Rosyane Trotta contou-me que "ele não gostava de entregar nada embrulhado em jornal para o público." Ela retomou essa ideia de uma entrevista feita com Rubens na década de 1980. A citação, a qual tive acesso através de conversas informais na ocasião dessa visita, faz menção à forma como era

<sup>39</sup>Espetáculo de Fauzi Arap, encenado em 1983 (ou seja, quase 1984), em comemoração aos 25 anos do Teatro Ipanema.

entregada a carne nos açougues para os clientes naquela época. Trata-se de uma metáfora, em que ele dizia não gostar de apresentar um trabalho para o espectador sem antes passar por um minucioso e rigoroso cuidado do material humano que seria levado para a cena – corpo, voz, sentimentos. Metáfora esta que também nos confirma a exigência do intérprete enquanto particularidade do seu trabalho. Entretanto, não só ela. Por este mesmo motivo, Rubens comenta na entrevista a Khoury que, "a fase de ensaios para mim, além de ser uma coisa maravilhosa, é sempre sofrida e tortuosa, e não consigo me livrar disso" (*ibidem*, p. 224).

Destes ensaios, é possível pescar exemplo(s) dessa(s) condição(ões) no diário que se encontra dentro do livro organizado por Marco Lucchesi – *Artaud: A Nostalgia do Mais* (1989), onde estão presentes quatro olhares que se direcionam para a vida-obra artaudiana – acerca do processo de criação do espetáculo *Artaud!*. Brochura esta já mencionada por Rosyane Trotta na revista *Palco e Platéia* (1987) em tempos que precedem seu lançamento – quando ainda era projeto de publicação.<sup>40</sup> Nele o ator revela a dedicação ao seu ofício, a desvendar todas as suas angústias, crises e questões levantadas ao longo deste seu percurso, até os momentos de maiores êxitos. Mostra com riqueza de detalhes o mergulho na construção do arquétipo artaudiano – por opção, a dupla Rubens e Ivan trabalharam com o arquétipo Artaud, no lugar de trabalhar com a personagem Artaud. Eis uma passagem que pode ser modelo para o que está em discussão:

De resto, achei minha leitura péssima, cheia de enfeites e truques rítmicos, mentirosa, leviana, sórdida. Mas não faz mal, é sempre assim a primeira leitura: restos de outros personagens já realizados, inflexões, ritmos e truques de outras encenações. Uma espécie de quarto de despejo, que os atores têm a sua disposição, e que aparece sempre no primeiro contato com um novo trabalho. Mais uma vez é preciso voltar a zero e recomeçar. Antes, porém, o trabalho de limpar a casa, desentupir esgotos, consertar portas e janelas, limpar as vidraças. Só então se pode começar. (CORRÊA, in LUCCHESI, 1989, p. 49)

O intérprete chega a desenvolver para si alguns conceitos próprios para o trabalho atoral. É por meio daquela mesma aula na CAL – citada em passagens anteriores neste documento –, que tomamos emprestados tais conceitos. Na atividade pedagógica em questão, Rubens Corrêa troca das experiências já vividas no ofício (até então eram 28 anos de profissão) com aqueles que acabavam de iniciar os estudos teatrais. Levanta questões relativas

---

<sup>40</sup>Na matéria intitulada *Rubens Artaud* (1987), ela afirma: "Dos ensaios de *Artaud*, que duraram sete meses, o ator fez páginas e mais páginas de anotações num diário que mistura ensaios, acontecimentos paralelos, e sonhos do percurso. A coincidência entre as datas e a relação direta entre a etapa do processo e os sonhos estarreceram Rubens, que planeja publicar o diário. São sonhos, ora lindos, ora terríveis, cheios de simbologia e delírio" (TROTТА, in *Palco e Platéia*, 1987, p. 32).

à técnica, mas, acima de tudo, à alma do ator. Compartilha com os estudantes os termos empregados em seu trabalho:

- O *Cálice*: relativo à essência do ser humano, o material interno que comporta todos os elementos da natureza humana, e com as quais o ator está sempre em contato;
- O *Cavalo*: ligado ao sistema corpóreo-vocal, a permanecer sob os cuidados do ator e constantemente em desenvolvimento;<sup>41</sup>
- O *Fogo*: correspondente à energia que se mantém acesa dentro de cada ator, aos impulsos criativos e os desejos vitais conectados ao ofício;
- O *Menino*: equivalente à liberdade, à espontaneidade e ao jogo lúdico que o ator deve acionar, indispensável à criação.

Todo o tempo de estudo de Rubens – o empenho, a disciplina e a paixão pelo ofício atoral – não é em vão. O ator colhe bons frutos e se torna um dos maiores nomes do teatro brasileiro, vinculando-se para sempre à história do teatro nacional, pois, apesar de ter participado de produções na televisão e no cinema<sup>42</sup>, é principalmente no e pelo teatro que Rubens é mais reconhecido. Foi no teatro que ele construiu uma carreira de prestígio e são muitos os depoimentos de elogio aos seus trabalhos (o que não falta à Rubens são enaltecimentos no decorrer de sua trajetória). No próprio espetáculo *Artaud!*, algumas dessas declarações mencionam a semelhança (ou fusão) do ator com a personagem – ou arquétipo artaudiano, como comentado há pouco. Podemos citar o próprio biografista, Sérgio Fonta, como exemplo:

Nascido todas as noites no porão do Teatro Ipanema – pois é na noite que nasce aquele ser estranho, transgressor e sedutor chamado Antonin – com a força de sua insanidade e de sua consciência violenta e estranhamente poética, Artaud ressurgiu das trevas e do céu na pele, carne e coração do ator Rubens Corrêa, que assina nele com firmeza e luz o último ato de sua história (FONTA, 2010, pp. 375-6)

<sup>41</sup>Artaud ao falar sobre a primeira escola da qual fez parte enquanto estudante de teatro, onde tinha por mestre o ator Charles Dullin – O Atelier ou Escola Nova do Comediante – cita a metodologia de trabalho empregada neste espaço e compara os experimentos de autoconhecimento do ator com expressões que se assemelham aos de Rubens Corrêa. No Atelier, "o artista conheceria a fundo o instrumento do qual ele deve se servir, como um bom cavaleiro, seu cavalo, um mecânico, sua máquina." (MÈREDIEU, 2011, p. 153)

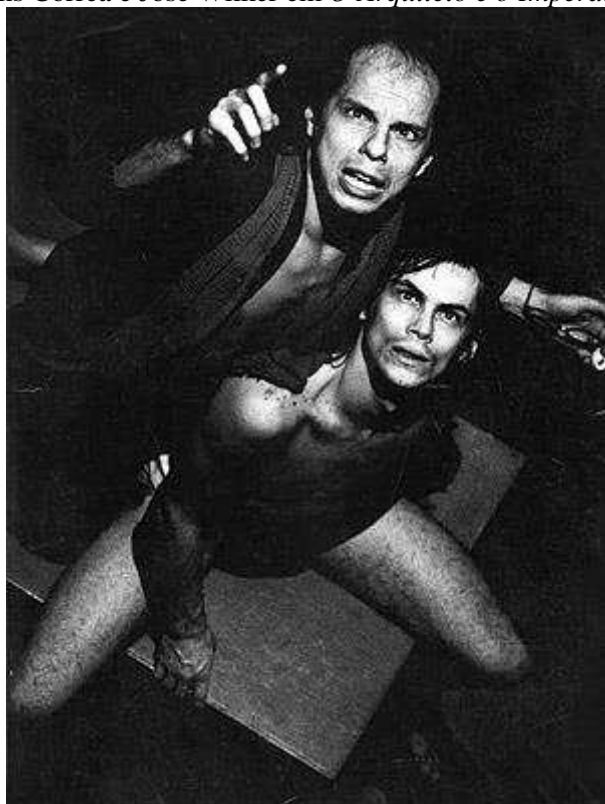
<sup>42</sup>O ator declarava ter dificuldades em se adequar aos trabalhos realizados pelas emissoras de televisão, fazia a contragosto. Em uma matéria datada de 1990, encontramos o seguinte: "Rubens está num daqueles momentos em que teve que procurar na televisão algum tipo de recurso para subsidiar suas atividades teatrais em seu teatro, o Ipanema, no Rio de Janeiro" (*Jornal de Brasília*, 1990, s/p). Por outro lado, era apaixonado pela linguagem cinematográfica: "Tenho um grande prazer em fazer cinema, porque ele conserva ainda a poesia do trabalho de equipe, todo mundo fica amigo, tudo é ensaiado, discutido... E no momento da filmagem, quando dizem: 'Câmera, ação!'... E vem aquele barulhinho gostoso... E a gente representa com aquele barulhinho, é tão bonito... Acho que o trabalho em cinema tem uma dimensão poética fantástica." (ASSUNÇÃO, in *Jornal Mesmo*, 1985, p. 13).

O ator José Wilker, com quem ele atuou em *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* (1970), também faz honras ao companheiro de trabalho ao dizer que "na verdade, pouquíssimas pessoas neste país compreenderam Antonin Artaud como o Rubens compreendeu, no sentido de fazer da ruína da palavra escrita dentro de um livro um edifício, um castelo, uma catedral, uma grande construção" (*idem*, pp. 391-2).

*WOTZIK – O Rubens como ator sempre me deu a sensação de exuberância, de estar sempre usando sua inteligência para surpreender a gente de alguma maneira. Ele tinha a sensibilidade cênica, tinha nele a sensibilidade cênica, e era muito apurada, muito sofisticada. Talvez, o artista é... O ator mais sofisticado que eu conheci. E tinha uma ligação com as palavras, com a sensibilidade de uma maneira muito cristalina... De busca da palavra certa, com a emoção certa, com o gesto certo. E sempre buscando essa... Essa... Surpreender. Então, ele me emocionou muito.*

(Entrevista concedida por Eduardo Wotzik)

FIGURA 10 – Rubens Corrêa e José Wilker em *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* (1970)



Fonte: FONTA (2010, p.320)

O encontro de Rubens com Antonin Artaud se deu, como defende Melhem (1998), como fruto do acaso. Na década de 1960, Ivan de Albuquerque conhece a obra célebre do teatrólogo francês – *O Teatro e seu Duplo* (1938) – por mera casualidade, apresentando-a, em seguida, para o seu companheiro de grupo. O livro, que até então era o único que havia sido

editado no Brasil, impressiona a dupla de leitores e, principalmente, amplia o olhar de ambos sobre o teatro em si, (re)descobrendo um novo sentido para o fazer teatral. Gouma, diretor do vídeo-ensaio, em entrevista, revelou outra realidade: fora Nise da Silveira a responsável por introduzir o Ipanema na linguagem artaudiana. De qualquer forma, o importante é que a partir do contato com Artaud, os integrantes do Teatro Ipanema reavaliam e retomam a crença pela arte sagrada – aquela que, em contexto divergente, cativara o inconsciente de Rubinho na meninice: “teatro para mim está ligado ao ritual que veio lá da infância. Cada sessão para mim é um ritual” (ASSUNÇÃO, in *Jornal Mesmo*, 1985, p. 13).

Além disso, Melhem nos fala – e Gilberto Gouma nos confirma a constatação – de outro acontecimento, paralelo à inicial leitura dos textos artaudianos, que muito contribuiu para a (real) tomada de conhecimento deste autor e de sua relevância para a artes cênicas. Trata-se do relacionamento com a Dra. Nise da Silveira, cuja amizade se propagou com base nas visitas frequentes do ator (com fins laboratoriais) ao Hospital Psiquiátrico Pedro II. Naquele período, Rubens estava em estudo para a criação de *O Diário de Um Louco* (1964).<sup>43</sup> Portanto, partiu em caminhada a várias casas de saúde mental, no intuito de pesquisar o universo da loucura humana para a composição da personagem de Gogol. Deste ato de desbravamento conheceu a Dra. Nise, ficou a par do trabalho desenvolvido pela médica e por ela nutriu grande admiração e afeto ao longo da vida, chegando a qualificá-la enquanto “mulher extraordinária” (KHOURY, 2000, p. 215-6) e “dama benfeitora da humanidade” (*idem*, p. 230).

Nise da Silveira foi uma importante médica psiquiatra brasileira que revolucionou os pensamentos psiquiátricos no país. Influenciadora de C. G Jung e profunda apreciadora das obras de Antonin Artaud, ela estava atrelada ao movimento da *psiquiatria humanística*, cujo objetivo é o de auxiliar no difícil e doloroso caminho do doente até a tomada de consciência própria dos conteúdos arcaicos localizados na camada mais profunda da psique que invadem o consciente, por meio da linguagem simbólica – e não realidade concreta, tal como durante os surtos psicóticos. Envolvida pela revolta causada pelos métodos empregados com os internos em voga na década de 1940 – o confinamento, a lobotomia, o coma insulínico e o eletrochoque –, a doutora busca por tratamentos alternativos para as doenças relativas à

---

<sup>43</sup>Um conto do escritor ucraniano e residente russo Nikolai Gogol, datado de 1832. Rubens resume a obra da seguinte maneira: “Um funcionário público da Rússia czarista (...) resolve escrever um diário para ver se acontece alguma coisa na sua vida, e percebe que, infelizmente, ele não tem nada para contar a não ser que tinha acordado, ido ao escritório, copiado, copiado, copiado. Até que um dia, começaram a sair raios de dentro dele e fantasmas de uma vida fictícia começaram a povoar aquele diário, assumindo suas carências” (ASSUNÇÃO, in *Jornal Mesmo*, 1985, p. 13).

psique humana, e inaugura o Atelier de Pintura e Modelagem no dia 09 de setembro de 1946, dentro do hospital de Engenho de Dentro. Segundo ela,

Se “as imagens tomam a alma da pessoa”, entende-se a necessidade de destacá-la tanto quanto possível do roldão invasor. Pintar seria agir. Seria um método de ação adequado para a defesa contra a inundação pelos conteúdos do inconsciente.

O Atelier de Pintura me fez compreender que a principal função das atividades na Terapêutica Ocupacional seria criar oportunidades para que as imagens do inconsciente e seus concomitantes motores encontrassem formas de expressão. Numa segunda etapa viriam as preocupações com a ressocialização. (SILVEIRA, 2015, pp.15-6)

Os trabalhos com a Terapêutica Ocupacional – neste caso, em maior diálogo com as Artes Visuais<sup>44</sup> – revelam à psiquiatra que as angústias internas dos doentes (presentes no campo do inconsciente), poderiam ser profundamente estudadas e tratadas de outros modos, principalmente, de forma afetiva. Segundo o professor e psicólogo Walter Melo Junior,

A psiquiatria afetiva de Nise da Silveira pressupõe que, para se criar condições terapêuticas favoráveis, o ambiente deve ser acolhedor e sem qualquer tipo de coação; devem ser oferecidas atividades expressivas, como pintura, modelagem, música e teatro, para se acompanhar o incessante processo de busca pela consciência; e o terapeuta deve se posicionar de modo estável, possibilitando, assim, que o afeto catalise as forças autocurativas da psique. Então, através da liberdade, da atividade e da afetividade, Nise da Silveira pôde criar um novo modelo de tratamento que prescindisse tanto do isolamento gerado nas internações quanto dos métodos agressivos, como eletrochoque, coma insulínico e lobotomia. (MELO JÚNIOR, 2009, s/p)<sup>45</sup>

A médica alagoana dedicou sua vida à exploração do inconsciente humano, servindo-se da arte sob o propósito único de estudar o caso de seus clientes<sup>46</sup>, de forma a auxiliá-los em seus tratamentos. Porém, o que ela não tinha ciência e viria a descobrir depois diz respeito à presença dos grandes artistas que se encontravam residentes no hospital de Pedro II.

Críticos de arte, na época, reconheceram o alto valor artístico das obras criadas dentro do Atelier do Centro Psiquiátrico do Rio de Janeiro, que resultou em exposições não só no Brasil, mas também em continente europeu. Nise chegou a levar as pinturas dos

<sup>44</sup>Há registros de experiências terapêuticas realizadas pela doutora com os internos, a partir do contato com outras linguagens artísticas, inclusive, o teatro. Em 1967, Nise da Silveira busca recriar o mito do *dragão-baleia* – onde o herói é devorado pelo monstro marinho – junto com Fernando Diniz, que se encontrava aos cuidados da médica. Foram oito sessões que podem ser encontradas em narrações mais detalhadas, compartilhadas por ela mesma no 6º (sexto) capítulo de seu *Imagens do Inconsciente* (2015).

<sup>45</sup>O artigo de onde fora extraído esta citação está disponível na seguinte plataforma: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1983-82202009000200013](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-82202009000200013)>. Último acesso em: 28 de fevereiro de 2018.

<sup>46</sup>Nise da Silveira não gostava do termo *paciente* empregado pela medicina tradicional e aceito pelos colegas de profissão. Preferia tratar os internos pela terminologia *cliente*.

frequentadores da ala da Terapêutica Ocupacional para um congresso em Zurique – Suíça, no ano de 1957. Esta exposição fora montada pelo artista brasileiro Almir Mavignier, com quem ela trabalhou por algum tempo, ficando a abertura da mostra à cargo de C. G. Jung. Melo Júnior (2009) defende que o contato desses críticos, como Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, com os artistas de Engenho de Dentro contribuiu diretamente para o surgimento do *Neoconcretismo* no Brasil. A artista-pesquisadora Dirce Helena de Carvalho contextualiza-nos o nascimento deste movimento a partir da cisão com os ideais do grupo concretista, sediado em São Paulo. Ela diz:

A decisão dos poetas paulistas de obedecer a um plano de trabalho por dez anos – plano-piloto – parece ter sido a exacerbação dessa diferença. Os artistas cariocas não concordaram em ter um plano de trabalho e, portanto, a rigidez do plano-piloto levou à ruptura entre os dois grupos. A formalização da ruptura se deu com a publicação do *Manifesto Neoconcreto*, inserido no catálogo da I Exposição Neoconcreta, em março de 1959 e, posteriormente, publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, em 21 de março de 1959. Escrito por Ferreira Gullar, principal articulador teórico do grupo, o *Manifesto Neoconcreto* expressa as principais idéias desses artistas. (CARVALHO, 2008, p. 29)

Conforme Gullar,

A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e literatura, os artistas que participam desta I Exposição Neoconcreta encontraram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas “compreende” satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências. (GULLAR, 1959, s/p)

Por fim, Carvalho (2008) nos conta que o movimento teve fundamental importância para o futuro das artes visuais brasileiras. Para além disso, ela reforça que o grupo neoconcretista buscava a valorização da subjetividade enquanto matéria-prima artística. Subjetividade esta cujas raízes se encontravam, segundo a autora, no trabalho realizado pela Dra. Nise da Silveira no Hospital Psiquiátrico Pedro II.

O próprio formulador das teorias neoconcretistas, Ferreira Gullar, chegou a dar o título de “gênio da pintura brasileira” para Emygdio de Barros, artista hóspede do centro hospitalar de Engenho de Dentro. Ele, Adelina Gomes, Carlos Pertuis e Fernando Diniz são alguns dos artistas esquizofrênicos tratados por Nise da Silveira, que, hoje, estão integrados ao acervo da arte brasileira – dada a qualidade estética das obras. Neste caso, então, as ações realizadas pela doutora a partir da criação do Atelier de Pintura e Modelagem de Pedro II irão culminar

na fundação do Museu de Imagens do Inconsciente em 20 de Maio de 1952, que é, ainda hoje, um centro vivo de estudo e pesquisa, referência para a medicina, a psicologia, a artes e áreas afins.

FIGURA 11 – Obra do Museu de Imagens do Inconsciente  
Sem Título  
(Emygdio de Barros, 1974)



Fonte: SILVEIRA (2015, p. 43)

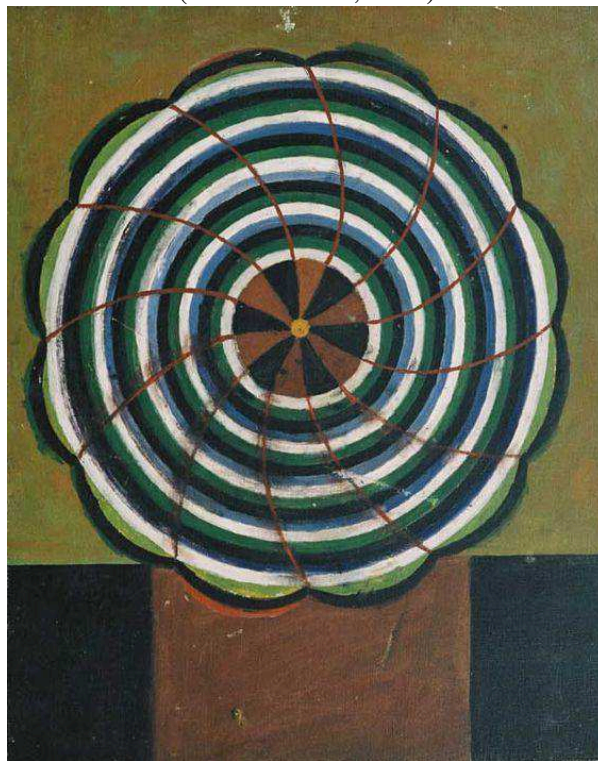


FIGURA 12 – Obra do Museu de Imagens do Inconsciente  
Sem Título  
(Adelina Gomes, 1966)



Fonte: SILVEIRA (2015, p. 73)

FIGURA 13 – Obra do Museu de Imagens do Inconsciente  
Sem Título  
(Carlos Pertuis, 1958)



Fonte: SILVEIRA (2015, p. 73)

FIGURA 14 – Obra do Museu de Imagens do Inconsciente  
Sem Título  
(Fernando Diniz, 1969)



Fonte: SILVEIRA (2015, p. 79)

Já em 1969, a médica convida Rubens Corrêa para participar de um trabalho organizado pelo hospital com os internos. O *Ciclo Dionísíaco* foi o evento em que o ator teve a oportunidade de realizar uma leitura dramática da tragédia grega *As Bacantes*, de Eurípedes. Na ocasião, ele pôde ler a figura de Dionísio em conjunto com alguns internos, que davam voz às outras personagens da dramaturgia. Segundo Rubens, a "platéia mais linda" (KHOURY, 2000, p. 216) que já teve.

Desta experiência, ela propõe para o intérprete criar um espetáculo sobre Artaud. O impacto da obra do artista e filósofo francês em Nise da Silveira – desde quando o descobriu ao procurar em uma banca de jornal por revistas de arte, em que uma delas trazia na capa o conceito elaborado pelo pensador sobre *os inumeráveis estados do ser (cada vez mais perigosos)*, o que a levou a folhear e adquirir a revista –, transformou o olhar da médica para o campo da psiquiatria eternamente. Os desejos da doutora para com a criação proposta a Rubens estavam em proporcionar àquele centro psiquiátrico uma discussão em torno da loucura, visto que ela mesma passou a enxergar por outro ângulo as questões que circundavam seus clientes ao se deparar com a figura de Artaud.

O grupo do Ipanema conseguiu concretizar a ideia, porém, apenas 17 anos depois. Em 1986, Rubens, Ivan e Leyla<sup>47</sup> se debruçaram intensamente sobre a obra do ator, encenador, dramaturgo e poeta nascido em Marselha, na França, a fim de delirarem em *Artaud!*. Leram toda a bibliografia deixada por ele – pelas contas de Rubens, foram cerca de 23 volumes – sob o intuito de levarem para a cena a vida, ou ainda, os pensamentos lúcidos artaudianos.

Um título que o homenageava, acrescentado por um ponto de exclamação no final, que pode ser lido como um grito de aclamação ou chamamento ao/pelo teórico: *Artaud!*. A dramaturgia do espetáculo é construída a partir de colagens de textos escritos pelo pensador, em que ele reflete sobre a arte teatral (a própria vida) – revelando suas crenças sobre ela e sobre o ofício do ator –, concomitantemente com o período de (in)existência deste importante mestre do teatro, cujo foco está voltado para o período em que ele esteve internado (a relação com os médicos e os tratamentos). Neste caso, a obra cênica é também uma metalinguagem, quando o teatro fala do próprio teatro. Para além de prestar homenagem, o Ipanema (re)vive este homem-teatro que deixou para a humanidade um grande legado, o mito (re)conhecido por Antonin Artaud.

A partir da ótica artaudiana, com base nas crenças orientais – especialmente, a chinesa, neste caso –, em que a vida de alguém passa a ser contabilizada desde os momentos intrauterinos (ou ainda, desde a concepção do feto), é possível datar o nascimento de Antoine Marie Joseph Artaud em 04 de dezembro de 1895. Segundo Mèredieu, o poeta considera de extrema importância sua existência pré-natal, visto que sempre retorna a este suposto instante ao longo de seus textos. Entretanto,

O registro civil do homem que sou e que se chama Antonin Artaud tem como data problemática de nascimento 4 de setembro de 1896 às oito horas da manhã. E como lugar de meu ingresso nesta vida, Marselha, Bousche-du-Rhône, França, rua do Jardin-des-Plantes, 4, 4º andar. Porém, eu absolutamente não concordo com tudo isso, pois foi preciso muito mais tempo, digo, tempo concreto, patente, verificado, atual, autêntico, para me tornar o cabeçudo rebelde e incoercível que sou. (MÈREDIEU, 2011, p. 47)

Antonin Artaud sempre questionou sua relação com o mundo e a (in)existência humana. À procura de seu “eu” perdido em vésperas do nascimento, chegou a passar por inúmeras crises de identidade ao longo da vida, de forma a afirmar e negar, ao mesmo tempo algumas vezes, quem era – um dos sintomas do futuro diagnóstico de esquizofrenia. Já assinou com o nome que lhe fora atribuído ao nascer, também com os apelidos que lhe foram destinados (ou que ele criou para si) – como Abelardo, o Mômô e Nanaqui –, passou por

---

<sup>47</sup>A atriz assina a tradução do espetáculo, além de acompanhar todo o processo criativo.



momentos de rejeição do sobrenome paterno, alegando preferir ser identificado como Antonin Nalpas (de linhagem materna, com influências de seus ancestrais gregos) e, por fim, afirmou ser a reencarnação de São Patrício, ou o próprio Jesus Cristo.

Eu sou Satã  
E eu sou Deus,  
a Virgem Maria  
E pouco me importa  
(CORRÊA; DE ALBUQUERQUE, 1994, p. 10)<sup>48</sup>

O autor se apresenta para o mundo como alguém cujos desejos de não-nascimento foram ignorados. Isto significa que teve a própria vida roubada a partir do momento em que foi concebido, principalmente, quando chegou a esta não-existência. Assim, relaciona o viver a uma falta de vida (em vida), na verdade – parafraseando-o, diz sentir “apetite por não ser”. Deste modo, ele estará eternamente em busca da reconstituição de si, a qual findar-se-á antes e/ou após (esta) a (não-) vida. Segundo Derrida,

Ora, sabemos que Artaud vivia o dia seguinte de uma desapropriação: o seu corpo próprio, a propriedade e a limpeza do seu corpo tinham-lhe sido roubadas por ocasião do seu nascimento por esse deus ladrão que nasceu ele próprio “de se fazer pensar/por mim mesmo”. É certo que o renascimento – Artaud recorda-o muitas vezes – passa por uma espécie de reeducação dos órgãos. Mas, esta permite ter acesso a uma vida antes do nascimento e depois da morte. (DERRIDA, 2014, pp. 339-40)

Neste caso, Van Gogh, pintor holandês, será para ele o exemplo máximo de alguém que só se encontrou na morte; ou melhor, morreu porque acabara de alcançar a consciência geral de sua verdadeira constituição. O restante da humanidade apenas vive morta/morre em vida. Também a sociedade, no que lhe concerne, faz questão de privar o ser humano de uma existência própria (e legítima). Por isso, em um artigo de 1925, na revista *La Revolución Surrealista* (1925), ao escrever sobre a dualidade morte-vida, o autor já assim se considera: em estado de suicidado. Ele diz:

Certamente, estou morto há muito, já sou suicidado. Suicidaram-me (...) Mas, o que vocês achariam de um *suicídio anterior*, de um suicídio que nos fizesse recuar, mas do outro lado da morte (...) Não sinto apetite pela morte, sinto apetite de *não ser*. (MÈREDIEU, 2011, p. 273)

O nascimento como ato suicida. “S(ui)ci-idade”: a sociedade na eterna missão de aprisionar o sujeito, oprimir, ditar, suicidar. O suicídio como ação planejada, nas ideias anarquistas artaudianas, pode até ter valia, uma vez que ele é a revolta contra esta não-vida.

---

<sup>48</sup>Artaud!

No entanto, nota-se que o indivíduo assim não o fez – é suicidado –, logo, foi privado da vida, de forma que está em falta com ela, como no(s) caso(s) do próprio Van Gogh (e Artaud). Foram estas reflexões, inclusive, que geraram a obra biográfica ficcional do gênio de Auvers-sur-Oise<sup>49</sup>, escrita em Rodez, no ano de 1947. Neste ensaio, o autor chega a premissa ápice de que, afinal, somos todos os suicidados da sociedade.

Além do mais, ninguém se suicida sozinho. Ninguém jamais nasceu sozinho. Ninguém, também, morre sozinho. Porém, no caso de suicídio, é preciso um exército de seres maus para decidir o corpo ao gesto antinatural de privar-se da própria vida. E creio que sempre há alguém no momento exato da morte extrema para despojar-nos de nossa própria vida. (ARTAUD, 2014, p. 289)

Em meio a esta procura frenética de si, Artaud se transfigurará em sujeito-pensamento. Pensamento este que se perdeu e que é a própria existência. Para Vera Lúcia Felício (1996), o pensamento artaudiano é corpo/sujeito-teatro; logo, é a vida. Trata-se, então, nesse contexto referente a Antonin Artaud de (re)encontrar-se – recuperar a lucidez perdida – em meio aos mergulhos particulares em seus devaneios artísticos-vitais, pois a loucura é, com efeito, a consciência sobre a perda de si. Em suma, é este o paradoxo (o *duplo*) da não-vida artaudiana.

Através deste “ego que virá”, Artaud procura reencontrar sua vida, pois está perdido. (...) Este desligamento aparece, para Artaud, como uma espécie de *ruptura* interior de correspondência de todos os nervos, como se Artaud tivesse perdido a consciência “clara e distinta”, no sentido cartesiano. Todavia, ainda resta uma lucidez que se apresenta como a única importante: aquela ditada pelo “sentimento de sua vida física”. Mas, para recuperar esta *lucidez* no nível de sua vida física, Artaud fez, inicialmente, uma distinção entre dois tipos de não-lucidez. De um lado, a consciência pode chegar até à perda de sua individualidade; a consciência permanece intacta, mas não se reconhece mais como se pertencendo. De outro lado, há perturbações menos graves, mas muito mais dolorosas e mais importantes para a pessoa que as sofre, porque são mais prejudiciais para a vitalidade; agora a consciência se apropria de toda uma série de fenômenos de deslocamento ou de dissolução de suas forças no meio dos quais sua materialidade se destrói. Este último caso é mais angustiante do que o primeiro, na medida em que há conservação de uma parcela da consciência que assiste à descorporificação do Pensamento. É a “angústia” de Artaud diante da perda de seu Pensamento. (FELÍCIO, 1996, p.2)

---

<sup>49</sup>Vilarejo situado na França, onde Van Gogh passou os últimos dias de seus 37 anos de vida em tratamento com o Dr. Gachet.

Quem sou eu?  
 De onde venho?  
 Sou Antonin Artaud  
 E basta que eu o diga  
 Como só eu o sei dizer  
 E imediatamente  
 hão de ver meu corpo  
 Atual,  
 Voar em pedaços  
 E se juntar  
 Sob dez mil aspectos  
 Diversos.  
 Um novo corpo  
 No qual nunca  
 Poderão  
 Me esquecer  
 (...)

Eu, Antonin Artaud, sou meu filho,  
 Meu pai,  
 Minha mãe,  
 E eu mesmo.  
 Eu represento Antonin Artaud!  
 Estou sempre morto  
 Mas um vivo morto,  
 Um morto vivo  
 Sou um morto  
 Sempre vivo  
 (CORRÊA; DE ALBUQUERQUE, 1994, p. 9)<sup>50</sup>

Filho de Antoine-Roi Artaud e Euphrasie Nalpas, o menino cresce no contexto de uma burguesia abastada, onde tem a oportunidade de frequentar um bom colégio na cidade natal – o Internato do Sacré-Coeur – e se destaca enquanto estudante. Desde novo, tem contato com diversas outras línguas, tais como: o grego (diálogos com a mãe e a avó), o italiano (diálogos com a babá) e o inglês (escola). A infância é também marcada pela religiosidade, que muito influenciará o lado místico do futuro ator, como já visto em momentos anteriores deste trabalho.

Também é possível destacar, como fator fundamental neste período, o pertencimento a uma dupla cultura, como nos mostra Mèredieu. A autora menciona a vida marselhesa de cultura provençal e aspectos cosmopolitas e festivos, com abertura às influências mediterrâneas – a terra natal de Artaud é habitada por imigrantes, que mantêm relações comerciais marítimas; logo sofre influências tanto do Mediterrâneo como do Oriente. Ao

---

<sup>50</sup>Artaud!

mesmo tempo, sua mãe – advinda dos portos turcos, nascida em Esmirna –, teve contato com diversas comunidades latinas e orientais, gregas, inglesas e francesas, por conta da dependência desta ilha com o Império Otomano.<sup>51</sup> Ou seja, é possível pensar assim que, inconscientemente, Artaud já vinha traçando relações entre a cultura ocidental e oriental desde o princípio – talvez, sem nem mesmo distingui-las.

Ainda durante o período que compreende a infância e a adolescência de Nanaqui, não se pode deixar de registrar as tragédias ocorridas, que muito afetarão a saúde física-mental do ensaísta. Os momentos que este passa internado (ao todo serão nove anos reclusos) são considerados por alguns estudiosos os mais ativos do poeta – quando grandes obras foram escritas e publicadas (com o auxílio dos amigos). O primeiro trauma da vida de Antonin Artaud está na perda de uma irmã mais nova, morta sete meses após o nascimento, vítima de hemorragia interna; em seguida, seis anos depois, morre Neneka, uma das avós por quem ele nutria grande afetividade.

Subsequentemente, Artaud se deparará com a Primeira Grande Guerra (1914-1918), que alterará radicalmente o estado de saúde do francês. Ao que parece, ele abandona a escola no último ano, quando estava prestes a se formar; a partir de então, torna-se um sujeito rebelde. Na ocasião, passa a frequentar os primeiros psiquiatras e as casas de saúde, situadas na própria Marselha, Isère e Neuchâtel, na Suíça. (Anos mais tarde, farão parte da história do pensador, entre outros, os asilos de Rodez e Paris). O diagnóstico emitido pelo Dr. Grasset, inicialmente, será de uma neurastenia aguda, diretamente relacionada a um esgotamento do sistema nervoso.<sup>52</sup> O paciente será submetido, nesta época, a tratamentos como os da hidroterapia e os opiáceos – pelos quais ele desenvolve dependência pelo resto da vida.

Além disso, um exame feito em 1917 revela que o poeta também era portador de uma sífilis hereditária, o que o leva a tomar medicações à base de mercúrio ou arsênico, provocando efeitos colaterais significativos no próprio corpo: "essa guerra contra a moléstia e essa guerra contra *seu eu* é o que o jovem Artaud vai continuar a viver" (MÈREDIEU, 2011, p. 116).

---

<sup>51</sup> Antes de ser proclamada a República da Turquia, a região do Egeu era dominada pelo Império Otomano. A cidade de Esmirna, localizada no sudoeste turco, ficou conhecida por ter um dos portos mais importantes do mundo entre os séculos XVII e XIX. Neste período, comerciantes de diversas origens – entre elas francesas e italianas, por exemplo – fizeram com que a cidade se tornasse um centro de comércio cosmopolita.

<sup>52</sup> A fadiga e o desperdício da energia vital, características de uma depressão aguda, farão parte da vida de Artaud durante toda a sua jornada.

FIGURA 15 – Antonin Artaud (1931)



Foto: Raymond Voinquel

A vida teatral d'o Momo tem início nos anos de 1920, quando ele decide se mudar para Paris, em busca, na verdade, da carreira literária. O jovem começa a se arriscar no mundo da literatura já em 1913, quando rascunha seus poemas iniciais, com influências simbolistas. Na biografia na qual busco maiores detalhes da obra deste grande mestre do teatro, a pesquisadora nos conta que o autor terá o hábito, durante sua existência, de remexer nos escritos outrora produzidos. Sempre que possível revisitará o material da juventude, ou mesmo aqueles redigidos posteriormente – processo natural de quem escreve. Ele fará parte de diversas revistas ao longo da vida: irá organizar, editar e publicar sempre que possível. Destaco estas passagens como fundamentais, uma vez que tais documentos foram de suma importância (a principal via de acesso) para que o mundo compreendesse as teorias postuladas pelo autor. Ademais, a literatura caminha atrelada à prática teatral nos estudos artaudianos, a equivalerem-se quanto ao quesito de relevância.

É possível que Artaud tenha sido espectador de um espetáculo teatral pela primeira vez ainda na Clínica de Chanet, localizada em Neuchâtel, em 1919 – através das excursões que eram promovidas pela instituição de saúde. No entanto, certamente, sabemos que é a partir de sua ida a Paris que sua vida artística começa a se movimentar e se tornar cada vez mais ativa. É verdade que durante a infância, Nanaqui é capturado pelas contações de história da mãe, e



assim como Rubens Corrêa, busca nas reproduções um possível meio de entrada na arte interpretativa.

Euphrasie, em sua juventude em Esmirna, "havia atuado em representações de caridade". Ela é uma contadora de histórias muito boa que mima os contos e as lendas que relata. Ela desenrola diante dos olhos maravilhados das crianças as pompas das lendas orientais de sua infância contando, fazendo mímica, encenando os acontecimentos. O próprio Antonin chega a imitar as entonações de sua mãe" (*ibidem*, pp. 68-9)

Da cena teatral parisiense Antonin Artaud terá a oportunidade de assistir desde as *Comédie-Française* aos espetáculos vanguardistas. Ele também se aproveitará das principais companhias de teatro da cidade luz, com encenações promovidas pela *Comédie des Champs-Élysées*, pelo *Théâtre du Vieux-Colombier* (cujas montagens eram dirigidas por Jacques Copeau), e pela *Maison de l'Œuvre* (sob a direção de Lugné-Poe). É esta última que dará acesso ao ator (será a porta de entrada) para as Artes Cênicas – a princípio nas funções relativas à figuração, e às demandas dos trabalhos administrativos. A performance inicial de sua carreira, na companhia em questão, já será alvo de elogios por parte do diretor do teatro e dos parceiros de elenco, o que demonstra seu potencial para a arte da interpretação. Aliás, aproveito-me aqui para traçar um paralelo com a carreira de Rubens, anos depois, aqui no Brasil. Assim, como o ator sul matogrossense, o francês é bastante elogiado pelas suas atuações – apesar dos estranhamentos causados. Como exemplo desta discussão podemos resgatar as palavras do próprio Lugné-Poe, que irá assisti-lo em uma apresentação de *O Avaro*, de Molière, montada por Dullin em 1922, algum tempo ulterior, quando Artaud já não trabalha mais na companhia de seu primeiro contratante. Segundo o amigo de profissão,

Antonin Artaud é um ás. Ele possui a luz, o que é tão raro entre jovens atores, que sonham com o ofício somente como uma profissão de resultados rápidos e lucrativos. Sua dicção difícil o impediu certamente, por um tempo, de oferecer toda sua dimensão. Mas ele acabou por encontrar a oportunidade sonhada de se expressar! Sensível no mais alto grau, inteligente, exasperado de beleza, Antonin Artaud poderá ser a chave do sucesso do Atelier [*de Dullin*]; ele só deve criar em torno de si seu ritmo. (*ibidem*, p. 171)

*WOTZIK – Na minha formação isso foi incrível, eu vinha... Eu passei horas e horas e horas e dias... Eu vinha tanto aqui que um dia a Leyla disse para mim: “Eduardo, leva a chave do teatro, porque você vem mais aqui do que eu”. Então, eu tinha a chave do teatro. Isso, para a formação de um homem do teatro, ter estado dentro do teatro muito tempo, bem-vindo, acariciado e com afeto, para quem ama essas... O urdimento, a tapadeira... O Teatro mesmo... Isso para mim teve uma enorme importância. Hoje você... Se você quer ser um homem do teatro, você quer... É... As pessoas nem deixam você entrar no teatro. É difícil você ficar vendo teatro, como se fosse um estranho. O diretor do teatro, é... O ator quer ensaiar, mas... “Não, não. Não pode! Tem que ser tal hora, tal hora, tal hora, tal hora não sei...”. Tudo impede você... Dos artistas estarem dentro do próprio teatro. Mas, o Ivan, o Rubens e a Leyla, como eram homens... Gentes do teatro e sabiam a importância disso (...)*

*(Entrevista concedida por Eduardo Wotzik)*

Portanto, os estudos relativos às técnicas atoriais se darão em outubro de 1921, quando o intérprete ingressa na escola dirigida pelo recém mencionado Charles Dullin, intitulada Atelier ou Escola Nova do Comediante. Dullin foi ator, encenador e fundador desta instituição formativa, além de um grande mestre na vida de Artaud, com quem ele compartilhou grandes aprendizados acerca do ofício teatral. Lá ele tem contato com os exercícios de cunho corpóreo-vocais e também com procedimentos improvisacionais. O diferencial da escola de Dullin está justamente nesta segunda parte, em que o diretor busca uma formação de ator pautada, principalmente, nas práticas de improvisação. Os jogos são, inclusive, levados para a dimensão da cena. Mèredieu nos apresenta um exemplo, também, a partir do início do espetáculo *O Avaro*:

Na abertura do espetáculo, Dullin apresentava uma improvisação bastante curiosa, que durava uns vinte minutos. O camarim de Dullin havia sido instalado no palco e, enquanto os espectadores se acomodavam na platéia, Dullin se maquiava e se caracterizava, transformando-se progressivamente em Harpagon. Havia uma troca de jogos de atuação e de respostas improvisadas entre ele e os atores que o cercavam. Em um desses exercícios improvisados que são a marca do Atelier, Génica Athanasiou tinha um papel de uma jovem desejosa de fazer teatro. Quando questionada, ela respondia: "Não, eu sei fazer improvisações plásticas" - "Eu posso fazer a rosa pra vocês". E ela se metamorfoseava em rosa. O público propunha e ela ia se transformando de acordo com os temas pedidos, "o mar, a revolução, o fogo, a água parada, o sol". (*ibidem*, p. 161)

Uma das clientes de Nise da Silveira, Adelina Gomes, igualmente mostrava propensão para (desejo de) se tornar flor. Todavia, no jogo proposto pela interna não existia a presença de um público, o que diferencia da situação vivenciada pela atriz do Atelier. Elemento este que caracteriza a patologia de Adelina, diferentemente da ilusão criada no jogo de cena, onde

o ator deve crer nela, (in)conscientemente.<sup>53</sup> A ideia proposta por Dullin era inovadora para a época e, sobretudo, a marca registrada da companhia. Em contrapartida, este jogo cênico pode ser encontrado em muitos espetáculos contemporâneos.

FIGURA 16 - Obra do Museu de Imagens do Inconsciente  
Sem Título  
(Adelina Gomes, 1959)<sup>54</sup>



Fonte: SILVEIRA (2015, p. 220)

São com estas ideias artísticas revolucionárias, a priori, que o futuro precursor do *Teatro da Crueldade* irá se identificar. Artaud desenvolve um estilo de interpretação próximo ao expressionismo, o que causa estranheza em alguns, já que contraria o naturalismo vigente naqueles tempos. Ele até conhece os métodos pregados por Stanislávski, através de Pitoeff, que se formou no Teatro de Arte de Moscou, na Rússia<sup>55</sup>. Entretanto, ele nega o teatro

<sup>53</sup>O leitor irá conferir mais adiante que umas das ideias defendidas neste trabalho é a de que o ator deve buscar acessar a potência poética das manifestações do inconsciente, de modo a crer nela, mesmo em estado consciente. Para isso, tomo como parâmetro a qualidade encontrada no processo esquizofrênico.

<sup>54</sup>“Um dia Adelina pintou obras abstratas em tons de rosa e lilás. Entregando a pintura à monitora, murmurou, na sua habitual voz quase inaudível, 'eu queria ser flor'. (...) No caso particular de Adelina é num mito grego que encontramos paralelo esclarecedor. No mito de Dafne. Apolo apaixona-se pela ninfa Dafne, filha do Rio Ladão e da Mãe Terra. Ela se esquivava, mas o deus não aceita ser recusado. Apolo segue Dafne numa corrida louca através de campos e de bosques. Fugindo sempre, a ninfa busca refúgio junto de sua mãe, a Terra, que a acolhe e a metamorfoseia em loureiro. Por que a jovem fugirá do deus que é o padrão máximo de beleza viril, do herói vencedor de monstros, do mestre por excelência de todas as artes? O mito de Dafne exemplifica a condição da filha que se identifica tão estreitamente com a mãe a pontos dos próprios instintos não lograrem desenvolver-se.” (SILVEIRA, 2015, pp. 218-19-20)

<sup>55</sup>Artaud atuou na companhia d'Os Pitoeff durante algum tempo.

somente pautado nos diálogos e na construção pelo viés fragmentado do psicologismo, tal qual previa os primeiros estudos do diretor moscovita.

*GOUMA – O Rubens é um ator muito expressionista, né, isso é interessante por quê... O que significa isso? Se você não tiver visto, veja filmes do cinema expressionista alemão. Aí, eu comecei a ler muito o expressionismo alemão, tem um livro que é fundamental que é A Tela Demoníaca (2002), de Lotte Eisner... Também tem [O Gabinete do Doutor] Caligari (1920)...*

*(Entrevista concedida por Gilberto Gouma)*

Além disso, o ator marselhense busca um teatro mais profundo, que transponha para a cena a própria questão existencial, com o objetivo de provocar o público de modo carnal. Assim, após sua saída do Atelier e motivado pelos desejos recém-expostos, ele se junta a mais dois companheiros, Roger Vitrac e Robert Aron, fundando o Teatro Alfred Jarry no ano de 1926. Ao finalizar um manifesto sobre o grupo que estava prestes a surgir, publicado na *Nouvelle Revue Française* (1926), ele diz:

Não é ao espírito ou aos sentidos dos espectadores que nos dirigimos, mas a toda a sua existência. À deles e à nossa. Jogamos nossa vida no espetáculo que se desenrola sobre o palco. Se não tivéssemos o sentimento muito nítido e muito profundo de que uma parcela de nossa vida profunda está engajada aí dentro, não julgaríamos necessário levar mais longe a experiência. O espectador que vem ver-nos sabe que vem oferecer-se a uma operação verdadeira, onde não somente o seu espírito, mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo. Ele irá doravante ao teatro como vai ao cirurgião ou ao dentista. No mesmo estado de espírito, pensando, evidentemente, que não morrerá, mas que é grave e que não sairá lá de dentro intato. Se não estivéssemos persuadidos de poder atingi-lo o mais gravemente possível, nós nos julgaríamos inferiores à nossa tarefa mais absoluta. Ele deve estar bem persuadido de que somos capazes de fazê-lo gritar. (ARTAUD, 2014, p. 31)

Importante constar que a companhia de Artaud sofre grande influência do *Surrealismo*. O próprio Mômó levará os pensamentos artísticos advindos deste movimento para as teorias que erguerá sobre um novo modo de se fazer teatro. Ele mesmo pertenceu ao grupo surrealista, até quando outros integrantes acharam adequado seguir os caminhos da política – no sentido de tomar uma posição concreta enquanto cidadãos e artistas residentes na França dos anos 1920 –, e acabaram por aderir, assim, ao comunismo. Artaud interessava-se única e exclusivamente pela estética, assim como pela filosofia artística proposta pelo movimento vanguardista em foco.

Para contextualizar o leitor, o *Surrealismo* foi um dos movimentos de vanguarda surgido na primeira metade do século XX – no ano de 1924, mais precisamente –, que propunha “uma arte que fosse ‘automática’, que brotasse diretamente do inconsciente, sem ter sido moldada pela razão, pela moralidade ou por julgamentos estéticos.” (LITTLE, 2010, p. 118). Para os surrealistas, a busca pela verdade artística – e assim pela liberdade – estaria no campo do inconsciente. André Breton, poeta francês, amigo íntimo de Artaud e autor do *Manifesto Surrealista*, diz ter encontrado junto com Philippe Soupault um novo modo de expressão pura. Breton define:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.

ENCICL. Filos. O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida. Deram testemunho de SURREALISMO ABSOLUTO os srs. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac. (BRETON, 2017, s/p).

Regados pelas teorias do médico austríaco Sigmund Freud, o pai da psicanálise, o movimento tinha por finalidade ir ao encontro da realidade presente no inconsciente humano – uma realidade *sur-real*, ou seja, para além do real/metafísica, explica-nos Salles (2004) –, seja através dos sonhos ou do *automatismo psíquico*. Breton criticava os realistas inspirados no positivismo de São Tomás de Aquino a Anatole France, por achá-los hostis a todo impulso de liberação intelectual, e sempre vigiados pela moral. O que o autor questionava nestes últimos era a regência de uma lógica que, na verdade, escapava à sua verdade. Segundo ele, esses procedimentos lógicos, que buscavam uma “resolução de problemas secundários” – como definiu –, considerando fatos que dependem estreitamente de experiências no campo da vida de vigília, sempre resguardados pelo bom senso, não chegavam a seus fins, contraditoriamente. Diz que à própria experiência são impostos limites. Deste modo, e em contraposição, o *Surrealismo*, então, procurava a sua verdade artística (e a liberdade a ela atrelada) alojada no inconsciente. Logo, debruçaram-se nos estudos freudianos e em suas recentes descobertas. O revolucionário relata que:

Com a fé nestas descobertas desenha-se afinal uma corrente de opinião, graças à qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, pois que autorizado a não ter só em conta as realidades

sumárias. Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos. Se as profundezas de nosso espírito escondem estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou contra elas lutar vitoriosamente, há todo interesse em captá-las, captá-las primeiro, para submetê-las depois, se for o caso, ao controle de nossa razão. (*ibidem*, s/p).

No entanto, Janine Burke, autora do livro *Deuses de Freud: A Coleção do Pai da Psicanálise* (2010) nos conta que os surrealistas aclamavam Freud ao ponto de erguerem para ele um altar digno de santo padroeiro, porém a realidade, como ela nos apresenta, é que ele considerava os integrantes deste grupo seres “completamente loucos”. O psicanalista era obsessivo colecionador de artefatos antigos. Mantinha em seu gabinete esculturas, quadros, esfinges, arcanos e totens de figuras míticas originárias da Grécia, Egito e Roma, e chegou a estabelecer relação entre eles e o universo onírico.

Como as teorias que Freud estava desenvolvendo, ele estava em busca das origens nas lembranças de infância de seus pacientes e na base dos sonhos, uma jornada que o levou a explorar a infância da civilização por meio de seus artefatos. Freud acreditava que o conteúdo latente dos sonhos, como as raízes da histeria, estava associado às 'mais antigas experiências... alcançando até a mais remota infância. (BURQUE, 2010, p. 169).

Esses objetos, pelos quais mantinha alto grau de afetividade, são os que ele considerava, de fato, verdadeira arte. Acontece que, segundo os relatos de Burke, houve um encontro entre Salvador Dalí e Sigmund Freud no ano de 1938 que modificou o olhar deste para o grupo em questão – mais tarde, os artistas plásticos irão aderir ao movimento. Na ocasião, o pintor espanhol acabou por desenhar um retrato do médico austríaco, o que impressionou bastante este último. Ele ficara fascinado com o olhar cândido e fanático do artista surrealista, e também com seu inegável domínio da técnica.

Os surrealistas adotaram as técnicas do *automatismo psíquico*, desenvolvidas pelo Dr. Freud e utilizadas nos consultórios de atendimentos psicanalíticos, com o mesmo propósito: a liberação do inconsciente. Todavia, os objetivos do grupo eram de cunho artístico. O *automatismo* (escrita automática) será sugerido pelo criador do manifesto enquanto

Um monólogo de fluência tão rápida quanto possível sobre o qual o espírito crítico do sujeito não emita nenhum julgamento, que não seja, portanto, embaraçado com nenhuma reticência, e que seja tão exatamente quanto possível o pensamento falado. (...) A velocidade do pensamento não é superior à da palavra e que ele não desafia forçadamente a língua, nem mesmo a caneta que corre. Foi com estas disposições que Philippe Soupault, a quem eu comunicara estas primeiras conclusões, e eu começamos a escrever, pouco nos importando com o que pudesse suceder literariamente. A facilidade de realização fez o resto. (BRETON, 2014, s/p).

O Momo não era condizente com esta prática, rejeitando-a completamente, pois o que ele pretendia efetivamente era o controle dos meios da arte. Entretanto, devemos lembrar aqui, assim como nos recorda Mèredieu em sua obra, que o *automatismo* será a peça chave dos trabalhos finais do Sr. Artaud – de maneira inconsciente –, o que revela que o movimento estivera enraizado no corpo/pensamento artaudiano. A produção bibliográfica do filósofo durante os períodos de internação nos asilos de alienados – como eram também chamados esses lugares – será caracterizada, sobretudo, pela escrita sem racionalizar, sem filtro da consciência, sem parâmetros comparativos ou juízos de valor empregados. Quer dizer, sem nenhum controle. Verdadeira prova de automatismo psíquico puro, tal como a Central Surrealista e seus discípulos pregava. Conforme Lins:

A escrita artaudiana é uma mescla de gritos e sussurros, lágrimas espermáticas, urina, sangue e sêmen que trituram, torturam o corpo, e produzem uma escrita de fogo e carne queimada, flutuando como um bezerro sacrificado na superfície ensanguentada, numa produção de marcas, escarificações no corpo e não nas páginas. (LINS, 2011, p. 13)

Além disso, a técnica em questão pode ser considerada uma referência inicial para as *glossolalias*, a qual será desenvolvida por Artaud posteriormente a partir de sua viagem ao México. Felício (1996) nos rememora que o sujeito-pensamento artaudiano estava atrás de se (re)encontrar com suas raízes, neste caso, a linguagem desejada pelo Momo antecede a linguagem verbal. A linguagem pré-verbal está intimamente ligada ao corpo, que é essência, corpo-vida. O pensamento é a vida, e esta é linguagem enraizada. As *glossolalias* são, assim, raiz da própria língua em meio a este retorno do ser para consigo mesmo. Sobre a poética das *glossolalias*, Derrida diz:

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 articulação não é grito, mas ainda não é discurso, em que a repetição é *quase* impossível, e com ela a língua em geral: a separação do conceito e do som, do significado e do significante, do pneumático e do gramático, a liberdade da tradução e da tradição, o movimento da interpretação, a diferença entre a alma e o corpo, o senhor e o escravo, Deus e o homem, o autor e o ator. É a véspera da origem das línguas e desse diálogo entre a teologia e o humanismo cuja repetição infundável e metafísica do teatro ocidental sempre manteve. (DERRIDA, 2014, p. 350)

farfadi  
 tau                      ta                      azor  
    ela  
    auela  
    a  
    tara  
    ila  
    Fim.

(CORRÊA; DE ALBUQUERQUE, 1994, p. 18) <sup>56</sup>

O que existia de interesse e o que fora aproveitado por Artaud, então, no Teatro Alfred Jarry, de sua adesão ao grupo surrealista, sempre esteve na essência do movimento em si, a saber: o inconsciente enquanto princípio ativo da obra de arte. As relações com o maravilhoso, o mistério, a magia, o sagrado, o primitivo, o ilógico – todos estes elementos (do) inconsciente/s – era o que fascinava o ator. Para além disso, a revelação íntima e genuína do ser humano e do seu espírito. Nas palavras dele, a partir de uma declaração de 27 de janeiro de 1925: “O Surrealismo não é uma forma poética. É um grito do ‘espírito’ que retorna a si mesmo e está muito decidido a esmagar desesperadamente seus entraves e, se necessário, com martelos materiais” (MÈREDIEU, 2011, p. 279). Jacques Rivière será um dos autores e amigo de Artaud, que bem o irá compreender:

Você notou como um dos seus tormentos “a impulsão a pensar, a cada uma das estratificações terminais do pensamento”; as aberturas do espírito são ilimitadas, nenhuma ideia lhe aporta cansaço nem satisfação, mesmo esse apaziguar temporário, que encontra pelo exercício das nossas funções físicas, lhe são desconhecidas. O homem que pensa e despende a fundo. Romantismo à parte, não há outra saída para o pensamento puro senão a morte. (ARTAUD, 2017, p.32)

*GOUMA – Então, eu tentei pegar todas essas influências, eu tentei pegar todas essas coisas do Surrealismo, do Expressionismo, do que pensa o Artaud. E você vê que a montagem ela é toda em P&B (preto e branco) propositalmente, para reforçar a questão do claro e escuro.*

*(Entrevista concedida por Gilberto Gouma)*

Em 1926, então, o poeta é suspenso do movimento por divergências de pensamentos, entretanto mantém ligações vitalícias com as experiências apreendidas, tanto quanto com os companheiros de jornada da Central, entre idas e vindas. Um ano depois, 1927, a companhia de Artaud estreia o primeiro espetáculo com dramaturgias autorais. Tratava-se de três

---

<sup>56</sup>Artaud!.



experimentos: *Ventre Brulè ou La Mère Folle* (*Ventre Queimado ou a Mãe Louca*), pochade musical de Artaud; *Les Mystères de l'Amour* (*Os Mistérios do Amor*), escrito por Vitrac, e *Gigogne*, quadro de Max Robur (pseudônimo de Robert Aron). Além deste, ainda farão parte do repertório do grupo os seguintes trabalhos: *Le Partage de Midi*, de Paul Claudel (1928); *O Sonho ou Jogo de Sonhos*, de August Strindberg (1928); por fim, para encerrar os anos do Alfred Jarry, *Victor ou Les Enfants au Pouvoir* (*Victor ou As Crianças no Poder*), de Roger Vitrac (1928-29).

FIGURA 17 – Fotomontagem feita para o Teatro Alfred Jarry, com Josette Lusson, Antonin Artaud e Roger Vitrac (1930)

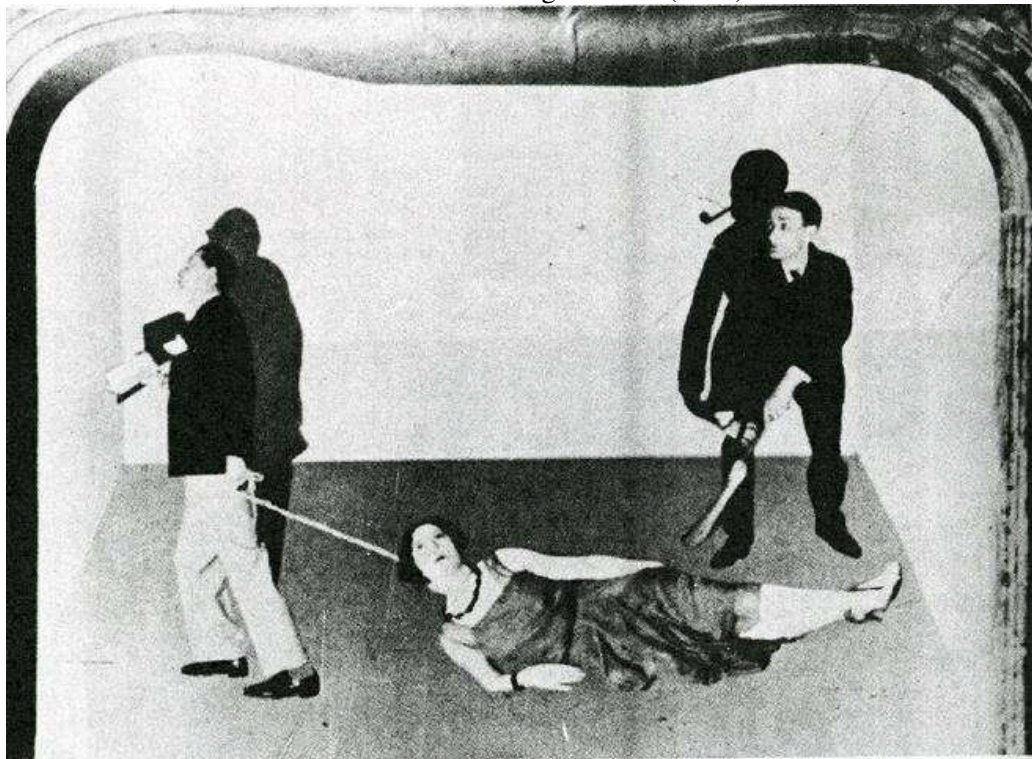


Foto: Eli Lotar

FIGURA 18 – Fotomontagem feita para o Teatro Alfred Jarry, com Josette Lusson, Antonin Artaud e Roger Vitrac (1930)



Foto: Eli Lotar

Neste período, Antonin Artaud mantinha o seu conceito sobre o *Teatro da Crueldade* em processo de maturação. O início, portanto, do próximo decênio da vida do autor conta com outro marco fundamental, pois, são tempos em que Nalpas é tratado pelo Dr. Toulouse, porém a medicina não parece melhorá-lo, o que o faz buscar auxílio com médiuns, videntes e taumaturgos. Isto significa que, neste contexto, o jovem recebe influências, acima de tudo, espirituais. Além disso, como qualquer outro intelectual da época (somado ao histórico da infância e juventude apresentado mais acima neste trabalho), Artaud está com o olhar voltado para o oriente, o que leva o artista a visitar a Exposição Colonial, em agosto de 1931. Neste evento, ele terá a oportunidade de assistir a um espetáculo balinês.

O *Teatro de Bali* será para ele o modelo do teatro oriental e metafísico que anseia recuperar; neste caso, toma-o como principal referência para o teatro que pretende formar. Segundo o autor, trata-se de um teatro puro, apoiado por uma metafísica dos gestos – cuja linguagem é anterior à das palavras – que revelam o espírito, o seu *duplo*. Todos os elementos cênicos são utilizados para compor imagens cênicas puras. A música, o cenário, a iluminação e os figurinos e os atores – os quais o admirador compara a verdadeiros hieróglifos vivos, que ocupavam toda a extensão do espaço e se metamorfoseavam ininterruptamente entre um estado e outro –, que usufruem precisamente do corpo como um todo (movimentos, gritos e sons), têm, agregados, o poder de transformar o abstrato em signos concretos. Vê-se uma

organização em meio ao caos (e vice-versa). Ou seja, o espaço da cena (a linguagem em si) é usado em todas as suas dimensões.

Ao mesmo tempo, impressiona Artaud o resgate das características ritualísticas presentes na arte teatral, a relação com o sagrado encontrada desde a origem da nossa arte, a qual o teatro ocidental havia perdido. O espectador é captado no teatro balinês, não mais pela trama psicológica pregada pelo teatro realista, mas, sobretudo, pela atmosfera que envolve os sentidos (o avesso da linguagem lógica e discursiva), tanto de quem faz como daqueles que assistem. O corpo/carne e o espírito, este *duplo*, em completa união e em constante comunicação. Ele justifica:

Uma das razões de nosso prazer diante desse espetáculo sem excessos reside justamente na utilização por esses atores de uma quantidade precisa de gestos seguros, de mímicas experimentadas e adequadas mas, acima de tudo, no invólucro espiritual, no estado profundo e matizado que presidiu a elaboração dos jogos de expressão, dos signos eficazes e cuja eficácia nos dá a impressão de não se ter esgotado ao longo dos milênios. O revirar mecânico dos olhos, os trejeitos com os lábios, a dosagem de crispções musculares, de efeitos metodicamente calculados e que eliminam qualquer recurso à improvisação espontânea, as cabeças que fazem um movimento horizontal parecendo rolar de um ombro ao outro como se estivessem encaixadas em trilhos, tudo isso, que responde a necessidades psicológicas imediatas, responde além disso a uma espécie de arquitetura espiritual, feita por gestos e mímicas mas também pelo poder evocador de um ritmo, pela qualidade musical de um movimento físico, pelo acorde paralelo e admiravelmente fundido de um tom. (ARTAUD, 2006, pp. 57-8)

Nesta ocasião, o Momo se depara, então, com um teatro místico e de cunho primordialmente corporal. Por conseguinte, teve a oportunidade de reestabelecer os laços do teatro para consigo mesmo, ou seja, com a sua essência: um diálogo permanente entre o corpo (em toda sua totalidade) e o espaço (poético). É a (re)construção do teatro a partir da destruição dele mesmo: “o próprio movimento da origem, do nascimento como morte. (...) O teatro nasceu na sua própria desapareção, e o fruto deste movimento tem um nome, é o homem” (DERRIDA, 2014, p. 340).

*O que nós procuramos é a  
emoção interessada. Um certo  
poder de deflagração  
ligado aos gestos  
e às palavras.  
(CORRÊA; DE ALBUQUERQUE, 1994, p. 7)<sup>57</sup>*

---

<sup>57</sup>Artaud!

O *corpo* pregado por Artaud ainda sofrerá transformações em cima de influências futuras baseadas na sua passagem por terras latino-americanas. A experiência com os índios tarahumaras, alguns anos depois, libertá-lo-á de um corpo-organismo, de modo que ele se voltará contra esta organização orgânica do corpo. Segundo ele, na composição de um corpo verdadeiro só se faz preciso ossos e sangue, nada de órgãos, pois, os dois primeiros são o alimento para a inteligência. Esta é que constitui o homem em seu estado absoluto. O *corpo sem órgãos* – *CsO*, é o corpo-essência, a reconstituição do “eu” perdido, que Abelardo deseja reconstruir.

Bifurcação e reta, o corpo sem órgãos é plenitude e vazio; é carne sofredora convertida em “corpo-de-consciência-da-morte” (que não é nem o espírito, nem a carne, nem o corpo), corpo transfigurado, corpo glorioso “corpo de luz, estado de consciência do não-ser”, que Artaud o denominou *corpo puro*, *corpo novo*, não oprimido, corpo sem órgãos. (LINS, 2011, p. 46)

FIGURA 19 – As Filhas de Loth  
(Lucas Van Den Leyden, 1521)<sup>58</sup>



Fonte: AZEVEDO (2014, p.37)

<sup>58</sup> Segundo a pesquisadora Gerlúzia Azevedo, “Lucas Van Den Leyden elabora uma obra fundamentada em um fato narrado no livro do Gênesis (capítulos 18-19), no qual Deus, a pedido de Abraão, preservaria a vida das pessoas justas de cidades pervertidas como Sodoma e Gomorra. Mas, depois de muita procura, só existe um homem assim, por sinal irmão do próprio Abraão, habitante de Sodoma. O homem é Loth, que recebe a permissão de Deus de sair da cidade com a mulher e duas filhas, todos com a prerrogativa de obedecer um imperativo: não olhar para trás. A mulher de Loth olha e se transforma numa estátua de sal. Sem a presença de outros homens e se vendo na necessidade da perpetuação da linhagem familiar, as filhas de Loth o embriagam e se relacionam sexualmente com ele. O incesto, portanto, é o ponto alto desse relato bíblico.” (AZEVEDO, 2014, p.38).



De volta ao espetáculo de Bali, as sensações despertadas em Antonin Artaud pela dança balinesa serão compartilhadas em uma conferência que o autor faz em seguida na Sorbonne, cujo intuito seria anunciar esses novos olhares que vinha tecendo sobre o teatro até então. Nela, o pensador compara o teatro recém-assistido a um quadro do pintor renascentista Lucas Van Den Leyden, nomeado *As Filhas de Loth*, o qual, coincidentemente, ele havia descoberto em recente visita ao Museu do Louvre. Para o encenador, em ambos os casos se fazem presentes as ideias metafísicas por ele defendidas, de fortes inspirações esotéricas. Ele chega a afirmar que “em todo caso (...) essa pintura é o que o teatro deveria ser, se soubesse falar a linguagem que lhe pertence” (ARTAUD, 2006, p. 35).

Assim, cada vez mais afastado do espaço cênico, resta a Nanaqui então escrever sobre o teatro (e a vida). As teorias erguidas por Antonin Artaud culminam no que ele denomina de *Teatro da Crueldade*. Cruel não somente no sentido de sangue, mas sim de apetite de vida. O francês parte do pressuposto de que a própria existência já é cruel – “a idéia de um conflito eterno e de um espasmo em que a vida é cortada a cada minuto, em que tudo na criação se levanta e se exerce contra nosso estado de seres constituídos” (ARTAUD, 2006, p. 105). Dá-nos a sensação de vivermos em uma verdadeira selva, onde a única lei vigente é a lei da sobrevivência, “pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém.” (*idem*, p.118). Segundo ele, “tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa idéia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar” (*idem*, p. 96).

Por meio desta perspectiva é possível pensar que o teatro, pela ótica artaudiana, assim como a vida – já que ele não desvincula ambos –, carrega consigo uma essência primitiva, é atemporal e, sobretudo, não segue a mesma lógica de um indivíduo que está em comunhão com a sociedade. O teatro não operaria com regras de convivência (culturalmente baseada na moral e nos bons costumes judaico-cristãos desde a Idade Média) e com o julgamento da razão, seguindo, logo, uma lógica própria. Neste sentido, o teatro flui na mesma linha de pensamento do inconsciente.

O inconsciente não conhece nem o tempo (as diferenças passado/presente/futuro estão abolidas), nem a contradição, nem a exclusão induzida pela negação nem a alternativa, nem a dúvida, nem a incerteza, nem a diferença dos sexos. Substitui a realidade externa pela *realidade psíquica*. Obedece a regras próprias que desconhecem as relações lógicas conscientes de não-contradição e de causa e efeito, que nos são habituais. (KAUFMANN, 2007, p. 265, *grifo meu*)

O termo *inconsciente* surgiu pela primeira vez no ano de 1878, a partir das descobertas freudianas. Ao refletir sobre o assunto, o professor e filósofo franco-argelino, Jacques

Rancière, em sua obra *O Inconsciente Estético* (2001), defende a existência de um inconsciente pré-freudiano. O autor explicita que Freud recorreu às obras de arte e literárias, que já portavam o pensamento inconsciente (próprio de si), para trazer à tona as questões do humano – como testemunhos. Ele não nega o conceito erguido pelo pai da psicanálise, mas busca elo de cumplicidade e de conflito entre o inconsciente freudiano e o inconsciente estético – este último, por sua vez, específico da arte. Afirma que o pensamento fundado por Freud de inconsciente só se faz plausível tendo em vista o pensamento artístico, que, pode-se dizer, é único. Segundo ele,

A literatura a que Freud recorreu tem sua própria idéia de inconsciente, sua própria idéia de *pathos* do pensamento, das doenças e das medicinas da civilização. Não pode haver aí, portanto, utilização pragmática e tampouco continuidade inconsciente. O domínio do pensamento que não pensa não é o reino do qual Freud seria apenas o explorador em busca de companheiros e aliados. É um território já ocupado, onde um inconsciente entra em concorrência e em conflito com outro. (RANCIÈRE, 2009, p. 45)

O *inconsciente* de Rancière diz respeito a um conceito direcionado à arte e que a identifica como tal. A partir da noção de *estética* elevada à nível teórico, o autor nos apresenta o panorama da *revolução estética* – composta pelas relações estabelecidas entre o jogo de *duplos/opostos*: o pensamento que não pensa, o saber que não sabe, o agir e o padecer, a palavra muda, etc – a qual diz ter elevado a imagem da *poética* do reino artístico para o domínio da *estética*. Deste modo, desenvolve seu raciocínio à luz de nos esclarecer a lógica (contraditória), assim como o discurso (particular) presente nas obras de arte em si.

Já no olhar da ciência e da medicina, concebido por Sigmund Freud, tudo o que escapa à consciência espontânea e refletida do sujeito, ou seja, tudo aquilo que não está no campo da consciência, é ação (do) inconsciente. Ele é o princípio básico da *Psicanálise* (*psicologia das profundezas* ou *metapsicologia*). Freud percebeu em seus estudos que existiam ações do ser humano, muitas vezes, animadas por outras iniciativas latentes, as quais eram desconhecidas pelo indivíduo agente, porque ocultas – inclusive, atos conscientes. Isto é, ações que independem do controle racional do sujeito; portanto, autônomas. No caso, o psicanalista defende a presença de desejos reprimidos que ativam forças com a finalidade de satisfação. Baseado nessa(s) premissa(s) é que o médico assinala que “o eu não é mais senhor em sua própria casa” (KAUFMANN apud FREUD, 2007, p. 265). Com base na descrição de um sonho de C. G. Jung, em que ele igualmente usa a “casa” como metáfora (contudo, de outro modo), relatada por Nise da Silveira, temos uma compreensão maior acerca do inconsciente.

Eu estava em uma casa que tinha dois andares e era a minha própria casa. Desci ao andar térreo. Tudo parecia bastante mais antigo: móveis medievais e pavimento de tijolo vermelho, como se este pavimento datasse do século XV ou XVI. Tudo era escuro. Andei pela casa até dar com uma pesada porta. Abri-a, vi uma escada de pedra que conduzia à adega. Desci e encontrei-me numa grande sala abobadada dos tempos romanos. O solo era de pedras e numa delas percebi uma argola. Puxei a argola e vi uma escada estreita de degraus de pedra. Descendo-a penetrei numa caverna escavada dentro de uma rocha. O solo estava recoberto de espessa camada de poeira, onde se achavam esparsos fragmentos de cerâmica primitiva, ossos e dois crânios humanos muito antigo e bastante danificados. (SILVEIRA apud JUNG, 2015, p. 253)

Carl Gustav Jung foi um psiquiatra e psicólogo suíço, que desenvolveu as teorias da *Psicologia Analítica* (ou *dos complexos*), dando outros rumos às teorias psicanalíticas. Para ele, os *complexos* fazem menção aos grupos de representações emocionalmente acentuados no campo do inconsciente.<sup>59</sup> O médico enxergava os *complexos* enquanto parte essencial (e natural) da atividade psíquica, pois, enquanto Freud vinculava-os à doença, Jung acreditava neles de forma saudável. Conforme elucida: “sofrimento não é doença, mas a antítese normal da felicidade. Um complexo se torna doentio apenas quando achamos que não o temos.” (JACOBI apud JUNG, 2016, p. 31), da mesma forma que irá pensar a Dra. Nise e que neste trabalho é igualmente visto como qualidade para o trabalho do ator. Ela nos mostra que o próprio Jung fez leituras sobre o seu sonho acima transcrito, onde conclui, portanto, que a metáfora trata da estrutura psíquica do ser humano e, acima de tudo, da presença do inconsciente nela. Ele diz:

Era claro para mim que a casa representava uma espécie de imagem da psique, isto é, do meu estado de consciência na ocasião, com algumas adições do inconsciente. O consciente era representado pelo salão do primeiro andar. Havia aí a atmosfera de lugar habitado, apesar de seu estilo antiquado. O pavimento térreo correspondia ao primeiro nível do inconsciente. Quanto mais profundamente eu penetrava mais o ambiente era escuro e estranho. Na caverna descobri remanescentes de uma cultura primitiva, isto é, o mundo do homem primitivo dentro de mim, mundo que, quase em nada, pode ser atingido ou iluminado pelo consciente. A psique do homem primitivo confina com a psique animal, exatamente como as cavernas dos tempos primitivos eram habitadas pelos animais antes de serem ocupadas pelo homem. (SILVEIRA apud JUNG, 2015, p. 253-54)

---

<sup>59</sup>Jolande Jacobi, psicanalista e grande colaboradora de Jung, em seu livro *Complexo, Arquétipo e Símbolo na Psicologia de C. G. Jung* (2016), nos mostra que “segundo a definição de Jung, cada complexo consiste primariamente em um ‘elemento central’, um ‘portador de significado’, que, subtraindo-se à vontade consciente, é inconsciente e incontrolável, e, secundariamente, em uma série de associações a ele ligadas, que se originam, em parte, da disposição pessoal original e, em parte, das vivências do indivíduo condicionadas pelo ambiente.” (JACOBI, 2016, p. 18).

A Dra. Nise da Silveira discorre que fora através destas imagens oníricas, em 1909, que Jung chegou ao conceito de *inconsciente coletivo*. Na doutrina junguiana, o *inconsciente coletivo* diz respeito às estruturas da psique herdadas de um passado remoto, tais como: sentimentos, sensações, lembranças. Elas estão presentes desde o nascimento do sujeito e fazem parte da personalidade essencial de cada um. Configuram-se como o conjunto de todos os *arquétipos*; logo, contêm em si todos os conteúdos da experiência psíquica humana.<sup>60</sup>

A origem da palavra *arquétipo*, tal como nos esclarece Jacobi, revela-nos que *arque* e *tipo* somados significam “figura/imagem primordial” – “a forma que se encontra na ‘base’ de uma série de indivíduos ‘semelhantes’, humanos, animais ou vegetais” (JACOBI apud SMITH, 2016, p. 63). Eles estão relacionados a padrões de comportamento – *patterns of behaviors* – de seres vivos pertencentes a uma mesma espécie e integram os conteúdos do inconsciente coletivo. No caso dos seres humanos, eles se manifestam (tornando-se perceptíveis à consciência) através de imagens arquetípicas, que, por sua vez, possuem alto valor simbólico.

Os arquétipos são, por definição, fatores e temas que ordenam elementos psíquicos, formando determinadas imagens (a ser designadas como arquetípicas), mas de uma maneira que só podem ser reconhecidos pelos efeitos que produzem. Eles existem preconscientemente e, supostamente, formam os dominantes estruturais da psique em geral (...). Como condições a priori, os arquétipos representam o caso especial psíquico do “padrão de comportamento” familiar ao biológico e que empresta a todos os seres vivos seu tipo específico. Assim como as manifestações desse plano básico biológico podem se alterar no curso do desenvolvimento, as do arquétipo também o podem. Empiricamente, contudo, o arquétipo nunca surgiu dentro do alcance da vida orgânica. Ele entra em cena com a vida. (JACOBI apud JUNG, 2016, p. 44)

As imagens simbólicas do *arquétipo* Artaud foram o motor para a criação de Rubens Corrêa, pois, conforme já explicitado neste trabalho, Rubens e Ivan de Albuquerque elegeram investir no *arquétipo* artaudiano em substituição à personagem Artaud.<sup>61</sup> Melhem amplia esta constatação ao dizer que “Rubens torna-se um arquétipo não só de Artaud, mas de todos

---

<sup>60</sup>“O inconsciente coletivo, como matriz suprapessoal, como a soma ilimitada de condições psíquicas básicas ativas, acumulada ao longo de milhões de anos, tem uma amplitude incalculável e uma profundidade insondável; é o equivalente interno da criação, desde os primeiros dias de seu ser e desenvolvimento, um cosmos interior tão infinito como o exterior. (...) O inconsciente coletivo não é o conteúdo da experiência, mas a correspondência a ela ou ao mundo como um todo. Aqui se perde de vista o fato de que o inconsciente coletivo é de natureza completamente diferente, por conter em si todos os conteúdos da experiência psíquica da humanidade, tanto os mais valiosos como os mais inúteis, os mais belos e os mais feios; bem como o fato de que o inconsciente coletivo é, em si, inteiramente “neutro” em todos os aspectos, e seus conteúdos só adquirem valor e posição na confrontação com a consciência.” (JACOBI, 2016, pp. 75-6)

<sup>61</sup>Em momentos posteriores deste documento, o leitor poderá conferir todo o processo criativo de Rubens Corrêa, tal como as imagens arquetípicas por ele utilizadas.



aqueles que foram de alguma forma obrigados a algum tipo de anestesia e que conseguiram sobreviver” (MELHEM, 1998, p. 153). E conclui: “uma metáfora dessa condição de louco, gênio, incompreendido, marginalizado” (*ibidem*).

O ator de Aquidauana – que carrega também fortes influências em sua formação da escola russa, pois, conforme declarou para o Jornal O Globo (RJ), em 04 de Setembro de 1983: “Stanislavsky é o básico, meu olho de dentro, Brecht meu olho de fora, o olho do público, e Artaud é o transe que eu mergulho” (CORRÊA, 1983)<sup>62</sup> – precisou escavar até as profundezas da alma do arquétipo, conforme as lições do próprio mestre.

Quando atinge a região do subconsciente, abrem-se os olhos de sua alma e ele se apercebe de tudo, até de ínfimos detalhes, e tudo aquilo adquire um significado totalmente novo. Tem consciência de novos sentimentos, concepções, visões, atitudes, tanto no papel, como em si próprio. Transposto o limiar, nossa vida interior, espontaneamente, assume uma forma simples, plena, pois a natureza orgânica dirige todos os centros importantes do nosso equipamento criador. (STANISLAVSKI, 2009, p. 335-36)

Ora, se faz-se preciso reconhecer que as revelações psicanalíticas levaram a outro entendimento, definitivo para os dias de hoje, acerca do homem e seu modo de se comportar no mundo, uma vez que, através da psicanálise, foi possível à humanidade reconhecer a complexidade da estrutura psíquica humana, que atesta não sermos somente a capa de um livro (ou a ponta de um iceberg, para usufruir dos estudos freudianos). Da mesma forma, no teatro, essas descobertas foram/são de grande auxílio, tendo em vista que o ator trabalha a materialidade humana. Desde Constantin Stanislavski, fundador junto com Dantchenko do Teatro de Arte de Moscou e precursor nos estudos do trabalho atoral no século XX, já se fala acerca de compreender o inconsciente enquanto chave do processo de criação atoral. Segundo ele, “todo o trabalho que executamos em nós mesmos e em nossos papéis visa a preparar o terreno para dar início e crescimento a paixões vivas e à inspiração, que jaz adormecida no reino do superconsciente” (STANISLAVSKI, 2008, p. 105).

Apesar disso, sabemos que o (re)conhecimento do inconsciente em si se dá apenas por meio de suas manifestações (único acesso possível). Na visão freudiana, a associação livre e os sonhos representam a *via regia* para o inconsciente. Jung justapõe esse ponto de vista ao afirmar serem os complexos tal caminho representativo. No *Dicionário Enciclopédico da Psicanálise: O Legado de Freud e Lacan* (2007), editado por Pierre Kaufmann, podemos verificar que:

---

<sup>62</sup>Entrevistador não identificado, in *Jornal O Globo*, 1983, s/p.

Ao propor a hipótese de um lugar psíquico especificamente referido a uma espécie de “consciência inconsciente”, Freud não inventa um conceito propriamente falando. No máximo deu a um termo já existente um sentido novo, que empenharia em legitimar com base em suas investigações pessoais, isto é, a observação do que tropeça, do que escapa, cambaleia, falha em todo mundo, quebrando, de uma maneira incompreensível, a continuidade lógica do pensamento e dos comportamentos da vida cotidiana: lapsos, atos falhos, sonhos, esquecimentos e, de modo mais geral, os sintomas compulsivos dos neuróticos, cuja significação paradoxal ele descobre na clínica da histeria. (KAUFMANN, 2007, p. 264).

A visão dos sonhos para os povos pertencentes à Antiguidade Clássica era a de que estes “estavam relacionados com o mundo dos seres sobre-humanos, nos quais acreditavam, e que constituíam revelações de deuses e demônios” (FREUD, 2001, p. 23). Ou seja, os sonhos tinham por finalidade predizer o futuro. Já para o Dr. Freud, final do século XIX e início do XX, após uma longa análise sobre o sonho de Irma, uma de suas pacientes, no terceiro capítulo de *A Interpretação dos Sonhos* (2011), ele finalmente chega à definição – do ponto de vista psicanalítico – a respeito do que se tratam os sonhos: uma realização de anseio. Não importa a natureza do anseio, ou desejo (*Wunsch*), “que pode ser a expressão tanto de uma necessidade elementar satisfeita anteriormente de certa forma quanto de uma concupiscência sexual, de uma sede de vingança ou de um desejo de reconhecimento intelectual; seja qual for também seu estatuto (pré-consciente ou inconsciente), relativo no ser humano à ação de uma censura e à partição tópica que a sustenta e a torna possível” (KAUFMANN, 2007, p. 484) o que realmente conta é que essa realização se dá de forma imagética (alucinatória). Todavia, essas imagens não podem ser confundidas com “uma satisfação real da pulsão, pois ‘o sonho substitui a ação’” (*ibidem*). Nas palavras de Artaud, “não se morre nos sonhos (...) neles a vontade atua até o absurdo, até a negação do possível, até uma espécie de transmutação da mentira com a qual se refaz a verdade” (ARTAUD, 2006, p. 10).

Para o poeta marselhense, é com essa realidade onírica que o espectador deve entrar em contato, pois é nela que está a verdadeira essência do ser humano. Visão esta que vai totalmente ao encontro de Freud e seu legado.

Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade; sob a condição de que eles lhe permitam liberar a liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade. (*ibidem*, p. 97)

FIGURA 20 – Antonin Artaud (1926)



Foto: Man Ray

*Eu quero estar acordado no sonho,  
e conduzir meus sonhos como um homem acordado.  
(CORRÊA; DE ALBUQUERQUE, 1994, p. 23-4)<sup>63</sup>*

Uma das funções do teatro, nas ideias artaudianas, seria então o de revelar, afirmar, exteriorizar aquilo que está escondido nas profundezas da alma humana – "um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito" (ARTAUD, 2006, p. 27). O intuito, na perspectiva de Artaud, é o de provocar a identificação, por meio da sensibilidade e da carne, naqueles que assistem. Segundo o ensaísta, o teatro deve afetar, em uma espécie de contaminação, o espectador, tal qual a peste.

Assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. O teatro reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas; o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e

---

<sup>63</sup>Artaud!

em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados. (ARTAUD, 2006, p. 24)

O ator é um dos meios para se cumprir o objetivo recém-exposto. Para isso, ele diz que este profissional deve pensar com o coração, e desenvolver a consciência do campo sensível, utilizando-se do corpo, da respiração e do grito para lançar as imagens poéticas dos sonhos no público com a violência devida. Ele diz: "no teatro, mais do que em qualquer outro lugar, é do mundo afetivo que o ator deve tomar consciência" (*idem*, p. 153). Finalmente, declara ser o ator um atleta afetivo (do coração).

Abelardo terá a oportunidade de comprovar das teorias que levanta, porém fora dos palcos. Após as viagens para o México, em 1926, e para a Irlanda, no ano de 1927, ele voltará para a França e passará nove anos internado em hospitais psiquiátricos, onde o confinamento e os tratamentos com o eletrochoque (ao todo foram contabilizadas 58 sessões) provarão para o poeta o quão cruel pode ser viver.

Os asilos de alienados são receptáculos de magia negra conscientes e premeditados,  
E não apenas porque os médicos favorecem a magia com híbridas e intempestivas terapêuticas,  
Mas porque as fazem.  
Se não tivessem havido médicos  
Nunca teria havido doentes  
Nenhum esqueleto de morto,  
Nenhum doente para escortaçar e esfolar,  
Porque foi com os médicos e não com os doentes que a sociedade começou.  
Os que vivem, vivem dos mortos.  
E também a morte precisa de viver;  
E nada melhor do que um asilo de alienados para incubar suavemente a morte, e manter mortos na incubadora. (ARTAUD, 2007, p. 99)

De suas experiências no exterior, estudos apontam para um desligamento do ator para com o mundo real, a partir dos atravessamentos com as culturas de Sierra Tarahumaras e da Comunidade Celta. O estado de loucura assume para a vida-obra de Artaud outra dimensão: dupla, por assim dizer. Uma eterna busca por signos e significados.

O mundo da paranoia e do delírio de interpretação é um mundo em que o signo enlouquece permanentemente. Artaud mergulha no coração de um campo de forças e de significações terríveis. Desse mundo, a matriz é quase impossível. E, no entanto, é isso que ele vai tentar. E para isso chegará à futura escrita de seus pequenos cadernos escolares. A escrita sendo esse percurso constante, incessante e louco que – à maneira de uma criação contínua – permite agarrar cada instante, cada laço, cada significação na rede de palavras, o tecido (o antitecido) da sintaxe. Pois o caráter de cascata desses signos é propriamente aterrorizador. Cada visão se duplica em outra visão; cada intenção se reduplica em uma multidão de outras intenções

secretas. Esse é um mundo perverso. Tudo aí concorre para uma espécie de dispersão (pulverizada) de identidades. O nada, então, é visado. E o fundo do nada. (MÈREDIEU, 2011, pp. 621-2).

Infelizmente, Artaud não conseguiu colocar em prática as ideias que desenvolveu do *Teatro da Crueldade*, visto que naquele contexto não houve abertura por parte da classe artística francesa em geral para este novo pensar/fazer teatral. Além disso, ele ficou recluso em manicômios, sobretudo, enfrentando as severas consequências dos tratamentos recebidos. Os estudiosos da obra artaudiana consideram a transmissão radiofônica *Pour Enfinir Avec le Jugement de Dieu* (1948) a forma que mais se aproxima do teatro proposto por ele. Além desta, uma conferência feita em 13 de janeiro de 1947 no *Vieux-Colombier*, intitulada *Tête-à-Tête* (*Face-a-Face*), será para Mèredieu “a própria encarnação do Teatro da Crueldade prometida por Artaud nos anos de 1930” (MÈREDIEU, 2011, p. 902). Sobre a tentativa de promover o novo, em seu *Manifesto por um Teatro Abortado* (1927), Artaud se adianta:

Na época de confusão em que vivemos, época carregada de blasfêmia e das fosforescências de uma renegação infinita, onde todos os valores tanto artísticos quanto morais parecem dissolver-se em um abismo do qual nada em nenhuma das épocas do espírito pode dar uma ideia, tive a fraqueza de pensar que eu poderia fazer um teatro, que eu poderia pelo menos encetar esta tentativa de dar de novo ao valor universal do teatro, mas a estupidez de uns, a má-fé e a ignóbil canalhice de outros me dissuadiram para todo o sempre. (ARTAUD, 2014, p. 37)

O que este homem-teatro, chamado Antonin Artaud, por fim, buscou ao longo de suas alucinações artísticas, foi este teatro do inconsciente. Recorre aos sonhos, ao lirismo, às pulsões e outros meios específicos desta linguagem, para criar o seu *Teatro da Crueldade*, de modo a trazer aquela realidade psíquica para a realidade da cena, pois é nela que se encontra a verdade artística/do homem.

Deve-se compreender que não se fala aqui de mera substituição (uma pela outra), conforme me auxilia nesta reflexão Jacques Derrida, mas sim de um mergulho cênico denso/cruel ao (re)encontro do ser e de suas origens, que provoque o lado sagrado do homem. Acima de tudo, que a vida (e o teatro) se transforme(m) em experiência mística da manifestação da vida em estágio primário – “a regressão para o inconsciente fracassa se não despertar o sagrado, se não for experiência ‘mística’ da ‘revelação’, da ‘manifestação’ da vida, no seu afloramento primeiro” (DERRIDA, 2014, p. 354). A crueldade é a exposição desta lucidez. No olhar de Artaud,

O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltar a constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de

sonhos, em que seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se expandam, num plano não suposto e ilusório, mas interior.

Em outras palavras, o teatro deve procurar, por todos os meios, recolocar em questão não apenas todos os aspectos do mundo objetivo e descritivo externo, mas também do mundo interno, ou seja, do homem, considerado metafisicamente. (ARTAUD, 2006, pp. 104-05)

Em relação ao trabalho do ator, em particular, pode-se falar de atores que se entregam ao estado mais profundo e íntimo de si, que se queimam na vida e, acima de tudo, em cena. Desdobram-se em múltiplos “eu’s”, rasgam-se, despedaçam-se à la Van Gogh, inteiramente diante de si mesmo e do outro, e, assim, (re)conhecem-se mutuamente pertencentes à mesma espécie, como espelhos – abdicação (ou mesmo exposição) de órgãos, vísceras e nervos. Revertendo a lógica do homem em sociedade, o ator artaudiano procura refúgio na própria loucura (do mundo) e/ou dentro da lucidez (de si) – uma decisão cruel. É o estado de intensificação do ser/ator/loucura, características estas visivelmente encontradas no trabalho do ator e diretor brasileiro Rubens Corrêa. Nas palavras do teórico, “o estado do pestífero que morre sem destruição da matéria, tendo em si todos os estigmas de um mal absoluto e quase abstrato, é idêntico ao estado do ator integralmente penetrado e transtornado por seus sentimentos, sem nenhum proveito para a realidade” (*idem*, p. 20).

*GOUMA – Então, neste momento, você vai ver um garotinho assim, tímido, olhando assim... Que nem eu fico paralisado... Paralisado, assim, né, aquela coisa, arrepiado e tal. E aí, quando o vídeo terminou, que a gente assistiu lá na casa do Rubens: eu, Rubens, Ivan, Leyla e todo mundo; aí, eu perguntei: “Rubens, qual é a parte do vídeo que você mais gostou? Qual é a cena que você mais gostou?” – “Aquele parte que eu viro para você e digo: Você me coloca diante do melhor e do pior de mim mesmo...” – Aí, eu falei: “Você fez isso de propósito” – “Eu fiz isso de propósito” – Ele virou para mim, naquele momento, e saiu gritando que fez de propósito. E eu: “Por que isso?” – “Porque esse é o papel do diretor. O diretor ele é o que coloca o ator diante do melhor e do pior dele mesmo, tanto no que significa do seu potencial artístico, do que ele tem capacidade ou não de fazer, como na sua sombra, ou na sua luz humanas” – Você entende? Depois você escreve isso, porque eu acho que nunca falei isso com tanta clareza.*

*(Entrevista concedida por Gilberto Gouma)*

Nise da Silveira nos contextualiza a loucura a partir do século XIX, quando ela é inserida no modelo médico. Porém, ressalta que é a partir da segunda metade do século XX que a medicina deu maiores avanços, quando se reconhece que a doença mental pode sim ser encaixada neste mesmo modelo – afinal, ela ocorre dentro do organismo do indivíduo –, no entanto, defende que se trata, antes de mais nada, de uma doença social – instituída na relação entre os homens. Ademais, acrescenta que o pensamento burguês muito fez questão de que a psiquiatria tratasse daqueles cuja(s) visão(ões) de mundo fosse(m) diferenciada(s).

Trata-se, neste sentido, de uma herança histórica, visto que a partir da era clássica (século XVII), a loucura fora jogada às margens, desvinculada, por assim dizer, do domínio da razão – como se ela não fosse ela mesma. Uma forma de dominação de poder, em que se exclui da sociedade aqueles que não se encaixam no paradigma do pensamento cartesiano. A Europa atravessa um longo período, intitulado por Foucault de *a grande internação*.

Esta estrutura própria da ordem monárquica e burguesa, contemporânea de sua organização sob a forma do absolutismo, logo amplia sua rede por toda a França. Um édito do rei, datado de 16 de junho de 1676, prescreve o estabelecimento de um “Hospital Geral em cada reino”. Algumas autoridades locais já se tinham adiantado à medida; a burguesia de Lyon já havia organizado, em 1612, um estabelecimento de caridade que funcionava de maneira análoga. (...) Por toda a superfície da França, abrem-se hospitais gerais: às vésperas da Revolução, é possível enumerar 32 cidades do interior que os apresentam. (FOUCAULT, 2017, p. 51)

Logo, resta ao sujeito a fuga de uma sociedade que o oprime, como foi no caso de Artaud, a qual gera consequências severas. No olhar de Nise (e da psicologia), fugir da realidade externa faz com que uma outra porta se abra: a da realidade interna (mundo intrapsíquico).

A esquizofrenia seria uma doença social, resultante do aprisionamento do indivíduo nas malhas de relações interpessoais opressoras, e na invalidação pela sociedade daqueles que não se acomodam passivamente a suas normas. A reação inicial do indivíduo, face à família e à sociedade determinante de sua reclusão em uma instituição psiquiátrica, é sadia, é uma tentativa de defesa. Ele é cada vez mais empurrado para fora da realidade externa e isso o leva a fugir para o mundo interno. Essa fuga torna-se um estado patológico, uma doença. Portanto, segundo esse ponto de vista, toda ênfase recai sobre os acontecimentos intersíquicos na família e na sociedade. (SILVEIRA, 2015, p.120)

A médica, ligada a este olhar do movimento da *antipsiquiatria*, parceira de Jung e leitora de Artaud, explica-nos que os primeiros sintomas se dão a partir de uma forte (des)carga afetiva na psique do indivíduo diante de algum evento. Uma vez em curso, elas abrem novos caminhos que tomam conta do consciente e desestruturam a personalidade do ser. É a batalha em que o ego é derrotado, e se fragmenta em mil pedaços – *os inumeráveis estados do ser* artaudiano. Ou seja, a partir de então é o inconsciente que está no comando. Segundo ela, “o afogamento do consciente pela irrupção do inconsciente resulta no colapso do ego. E é este o fenômeno que caracteriza a esquizofrenia” (*ibidem*, p. 103).

Os tratamentos, de um modo geral, buscam a tomada de consciência e a reconciliação do cliente para com o mundo real, de forma a combater o autismo. Enquanto isso, a psiquiatra alagoana defende que a loucura faz parte do processo natural de reconstituição psíquica do

sujeito. O organismo tenta se reajustar por conta própria, pois existem impulsos destinados a esta tarefa – é o que ela chama de *princípio de Horus*.<sup>64</sup> Porém, a maneira com que esta loucura se manifesta é avassaladora – é esta, inclusive, a mesma força que o ator de Artaud procura acionar em si/no estado cênico e que é vista na atuação de Rubens Corrêa.<sup>65</sup>

Deste ponto de vista, é possível recorrer mais uma vez a Michel Foucault, que se aprofunda na discussão em torno dessa natureza da loucura, apresentando-a enquanto parte intrínseca do seu oposto: a razão. Esta, pode-se dizer que está, na verdade, a refletir ao falar de si mesma na obra do autor que aborda este tema. É a crise da razão que se dá diante de sua própria perda. Na busca de se reencontrar em seu percurso histórico, reconhece-se na loucura (é a *loucura sábia*). Ou seja, o discurso da razão que pensa sobre si, torna-se ele próprio a não-razão, que, segundo o filósofo, é uma espécie de *saber*. O *saber* verdadeiro.

Mas o louco tem seus bons momentos, ou melhor, ele é, em sua loucura, o próprio momento da verdade; insensato, tem mais senso comum e desatina menos que os atinados. Do fundo de sua loucura atinada, isto é, do alto de sua sabedoria louca, sabe muito bem que sua alma foi atingida. E renovando, em sentido contrário, o paradoxo de Epimênides, diz que está louco até o âmago de sua alma e, dizendo isso, enuncia a verdade. (FOUCAULT, 2017, p. 211)

É exatamente este o caso de Artaud, como visto anteriormente, mais ainda da nossa busca frente à atuação rubeniana, onde se lê que a sua loucura não é aquela que se apresenta da maneira generosa que nos vêm à mente em primeira instância, a da alienação total; ao contrário, é cruel, pois diz respeito à questão que o cerca sobre estar consciente de ter perdido o seu “eu” verdadeiro. A loucura lúcida artaudiana consiste, portanto, no momento em que seu pensamento se faz *ser/saber*. Enquanto manifestação (do) inconsciente, a loucura, conforme fora discutida, pode ser pensada aqui pelo aspecto de quatro olhares: médico, social, existencial e artístico. Deste modo, vê-se que todas estas visões estão interligadas ao nos referirmos à vida-obra artaudiana; para além disso, elas conseguem alcançar uma dimensão poética em Artaud. O inconsciente, então, é visto como linguagem.

---

<sup>64</sup>A Dra. Nise conta-nos que é esta conclusão que resume sua experiência no hospital psiquiátrico em que trabalhou, relatando que “através de todo esse percurso na escuridão do inconsciente, como um fio condutor, fio tênue que às vezes parece ter se partido e ter sido tragado pelo abismo, está presente o *princípio de Horus*, isto é, o impulso para emergir das trevas originais até alcançar a experiência essencial da tomada de consciência. O *princípio de Horus* rege todo o desenvolvimento psicológico do homem e é tão forte, na sua aparente fraqueza, que se mantém vivo mesmo dentro do tumulto da psique cindida, por mais grave que seja sua dissociação.” (SILVEIRA, 2015, p. 337)

<sup>65</sup>Sugiro, nesse trabalho, a leitura da *atuação esquizofrênica*, a qual Rubens desenvolve em sua obra e que será vista logo mais.



Essa analogia inconsciente/linguagem – mais amplamente, inconsciente/significante – tem mais de um fundamento. O *significante*, pelo menos num primeiro tempo, revela poder ser quase superposto às *representações de palavras*, e o *significado* tende a se identificar com as *representações de coisas*; os mecanismos inconscientes, como o *deslocamento* e a *condensação*, parecem obedecer à estrutura dos tropos do discurso, como a *metonímia* e a *metáfora*. Assim, inconsciente e linguagem tornam-se solidariamente articulados, de tal modo que, se o inconsciente é uma “diz-mansão” que se institui no terreno do significante recalcado, a linguagem não pode deixar de aparecer como a condição mesma do inconsciente. (KAUFMANN, 2007, p. 267)

Rancière, de forma semelhante, acredita na potência do discurso presente no pensamento que não pensa, característico da arte. Tanto quanto o pensamento, o não-pensamento diz por si só, e estão constantemente sob influência um do outro, a afetarem-se mutuamente. Nas palavras do autor,

Essa idéia de pensamento repousa sobre uma afirmação fundamental: existe pensamento que não pensa, pensamento operando não apenas no elemento estranho do não-pensamento, mas na própria forma do não-pensamento. Inversamente, existe não-pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potência específica. Esse não-pensamento não é só uma forma de ausência do pensamento, é uma presença eficaz de seu oposto. Há, portanto, sob um outro aspecto, uma identidade entre o pensamento e o não-pensamento, a qual é dotada de uma potência específica. (RANCIÈRE, 2009, p. 33-4)

Afirmações estas que dialogam com os pensamentos de Salles, que nos atenta para um “não-discurso consciente”, assim como situa a loucura também enquanto meio de conhecimento. Ela diz:

Entender o inconsciente como consciência não-discursiva ajuda a esclarecer a modernidade de Holderlin, Nerval, Lautréamont, Corbière, Germain, Nouveau, Jarry e Artaud. Autores que fazem arte revolucionária pela radicalidade da rebelião individual e por sua crítica à realidade. Ao permitirem a intervenção do inconsciente, rompem com o discurso e com a sociedade. Por isso, deve-se compreender a loucura como meio de conhecimento e não apenas como algo a ser interpretado, como objeto do paradigma clínico ou de uma teoria literária. A inserção consciente de Artaud na tradição da ruptura acentua o caráter universal de sua contribuição, por mais que esta se tenha manifestado de modo particular, irreduzível, que não permite uma escola ou doutrina de seguidores, apesar da sua influência em tantos campos da modernidade e da pós-modernidade: teatro, poesia, cultura, antipsiquiatria. A poética artaudiana é universal por propor expressar contradições fundamentais, entre o sujeito e o mundo que lhe é exterior, o imaginário e o real, o absoluto e o contingente, o poético e o prosaico. (SALLES, 2004, p. 45).

A autora ainda defende que Antonin Artaud pode ser considerado um *existencialista do desespero*, e sua obra pode ser lida pelo viés de uma *poética da loucura*. Neste âmbito,

pode-se dizer que esta *poética da loucura* fora amplamente compreendida, ressignificada e intensificada nos trabalhos de Rubens Corrêa, que ficara marcado pela composição de personagens que carregavam alta carga dramática e expunham os maiores abismos do gênero humano. Ele próprio se reconhece neste perfil e joga de maneira bem-humorada com a situação:

Já me acostumei com os convites para fazer velhos, loucos e tarados! Minha vida nesse aspecto tem sido uma loucura. Já estou até conformado. Se eu reunir todos os papéis que fiz e os que rejeitei, posso tranquilamente erigir o *Hospício Rubens Corrêa!* (KHOURY, 2000, p. 215, *grifo meu*).

Na *internação-encenação*<sup>66</sup> *Artaud!* (1986), a performance do ator conta com transações recorrentes entre estados aparentemente alucinatórios para supostos momentos de extrema lucidez. Ao espectador é despertada a dúvida diante dos instantes em que um e outro (realmente) aparecem; quer dizer, Rubens nos presenteia ao mostrar-nos a desrazão – loucura e razão – em ações únicas, de modo a afirmar que razão e não-razão estão imbricadas, pois coexistem/interdependem (são uno). Logo, já que somos sujeitos pertencentes/frutos à/de uma sociedade louca e doente, onde nos viciamos com a lógica cotidiana que está posta, e ainda, a priori, somos ironicamente considerados indivíduos sadios – ou seja, que não apresentam sintomas psicopatológicos<sup>67</sup>, mas que são convidados a adentrar no delírio do artista – é possível testemunhar situações que seriam consideradas lúcidas em meio àquelas que são julgadas pela sociedade como loucas e vice-versa. Ou seja, Rubens dá corpo ao pensamento artaudiano, de forma a confirmar a existência desta fábrica de produção da loucura, a qual dá-se o nome de sociedade.

---

<sup>66</sup>Busco referência na reportagem “Os Versos Satânicos da Psiquiatria” (1989), escrita pelo jornalista Celso Araújo para o *Jornal de Brasília*, sobre a apresentação de Rubens Corrêa na capital federal no ano de publicação da matéria.

<sup>67</sup>“Já que os conteúdos típicos do mundo subterrâneo psíquico são sempre ‘material sadio’, convém sublinhar que a palavra psicopatologia, em linguagem junguiana, refere-se ao comportamento autônomo desses conteúdos, à intensidade excessiva de sua carga energética, à violência dos choques entre os opostos peculiares à estrutura básica da psique, à maneira como se contaminam entre si, às mil forças de suas recíprocas associações. E sobretudo ao avassalamento do consciente por tais conteúdos, situação que perturba gravemente o contato com a realidade. A psicopatologia junguiana é ‘uma ciência que mostra aquilo que está acontecendo na psique durante a psicose’” (SILVEIRA, 2015, pp. 180-1).

Nada disso é motivo para me fazerem passar por  
louco,  
afim de se livrar de  
mim  
e me adormecer com eletro  
choques  
para que assim  
eu perca a memória mo  
du  
lar.

Sei que tudo isso é pessoal e não interessa  
a ninguém,  
porque as memórias dos  
poetas mortos  
são lidas, mas  
para os poetas  
vivos  
não mandam sequer uma xícara  
de ca fé ou  
um pouco de ópio  
para reconforta-los  
(CORRÊA; DE ALBUQUERQUE, 1994, p. 14)<sup>68</sup>

No vídeo-ensaio do Ipanema, dirigido por Gilberto Gouma, temos uma narração em *off* na língua vernácula do autor do *Teatro da Crueldade* – o francês –, que contextualiza o espectador sobre as origens do pensador, localizando-nos na relação com o espaço geográfico e apresentando-nos uma primeira ideia do teatro no qual acreditava. A voz rouca interpelada por pequenos chiados, típicos de gravações mais antigas, remete-nos à transmissão radiofônica de *Pour Enfinir Avec le Jugement de Dieu* (*Para Acabar com o Julgamento de Deus*), escrita e realizada pelo próprio Artaud, com vozes adicionais de Roger Blin, Maria Casarès e Paule Thévenin. A obra trata, em suma, de um acerto de contas entre o poeta e Deus.<sup>69</sup>

Na obra de Gouma com o Ipanema, a voz surge a fim de contextualizar os pensamentos teatrais artaudianos. Mais que isso: como um ritual, ela ainda nos causa a sensação de que o autor está vivo. E, de fato, está, já que nos recorda ser o filósofo parte da história do teatro mundial e, conseqüentemente, manterem-se vivas as teorias por ele postuladas. Trata-se do rito de (re)apresentação do mito, tal qual nos convida à reflexão Beatriz de Araújo Britto, atriz do Grupo Ói Nois Aqui Traveiz. Segundo ela,

<sup>68</sup>Artaud!

<sup>69</sup>Devido à polêmica que a envolveu, em véspera de ser transmitida – 2 de fevereiro de 1948 –, foi proibida pelo diretor da Radiodifusão Francesa, sendo liberada depois em circuitos fechados apenas para intelectuais convidados que insistiram em ouvi-la. Estudiosos de Artaud acreditam ter sido esta experiência vocal e sonora uma das oportunidades dada ao Momô para colocar em prática aquilo que pensou.

O ritual constitui-se basicamente na encenação de uma atividade simbólica que busca o retorno à unidade primordial aonde os contrários são reconciliados. No rito recita-se ou representa-se o mito, é sempre uma experiência de reatualização do mito, de recriação, de recomeço. O *pensamento mítico* caracteriza-se por uma identidade profunda entre essência e aparência, entre concreto e abstrato, matéria e espírito. Limites e referências habituais são rompidos e rearticulados em uma outra dimensão, simbólica, onde instaura-se uma percepção diferenciada de tempo e espaço em sintonia profunda com o nível inconsciente, em que já não há mais distinção absoluta entre o ego e o mundo exterior, entre sujeito e objeto. Um espaço de transformação permanente e ampliação de consciência. O rito é então uma experiência de identificação e de participação. O que Artaud chama de *identificação mágica*. (BRITTO, 2001, p. 3)

A câmera que abre a porta revela-nos o cartaz com os dizeres de Antonin Artaud: *os inumeráveis estados do ser*. Continuo a me aproveitar dos estudos niseanos, entretanto, desta vez recorro ao artigo *Um Homem em Busca do seu Mito* (1989), onde a autora supõe que o ensaísta, a partir dessa expressão,

Se referia a certos acontecimentos terríveis que podem ocorrer na profundidade da psique, avassalando o ser por inteiro. Descarrilhamentos da direção lógica do pensar; desmembramentos e metamorfoses do corpo; perda dos limites da própria personalidade; estreitamentos angustiantes ou ampliações espantosas do espaço; caos, vazio; e muitas mais condições subjetivamente vividas [no campo do inconsciente] (SILVEIRA, in LUCCHESI, 1989, p. 9).

Ela ainda acrescenta em seu texto reflexivo que não existem palavras nítidas que permitam a clareza da expressão, portanto utiliza-se de tais metáforas, no sentido de compreender estes variados estados (cada vez mais perigosos) inerentes ao ser humano pregados por Artaud como "estados múltiplos de desmembramento do ser" (*ibidem*, p. 10). À luz dessa epifania, o espectador tem dimensão do que está por vir, uma vez que Rubens é esse ator que se desmembra/enlouquece diante/junto do/com o espectador. Deste corpo-a-corpo, causado pelo processo esquizofrênico; que se testemunhará, o intérprete se encontra em um violento processo de dissecação: Rubens-Artaud.

Essa mesma câmera, segue em direção ao porão do Ipanema, o que nos permite uma viagem no tempo para (re)viver Artaud. Momentos depois, sentado na arquibancada está o ator Rubens Corrêa. Como se ocupasse o lugar de público, ele anuncia de maneira brechtiana: "Eu assisto Antonin Artaud". Daí em diante, Rubens é *Artaud!*.

FIGURA 21 – *Artaud!* (1986)

Fonte: FONTA (2010, p.384)

Ao som da música balinesa em consonância com a movimentação um pouco mais lenta do ator, que nos traz uma atmosfera ritualística artaudiana, a figura, em forma de santo, adentra o espaço da cena coberta por um pedaço de tecido. Gradualmente, ele revela partes do rosto (nariz, boca, queixo), como pedaços decapitados que se juntam aos poucos, olhos fixos e bem abertos. Antes mesmo de despir-se totalmente do tecido, percebemos o olhar ao longe do ator, a mostrar a imensidão das questões existencialistas que o envolve, toda a linguagem louca-sensata que carrega do arquétipo Artaud. Como se nascesse naquele momento, é possível sentir o ator já em estado de transe. Segundo Campo,

O termo *transe* utilizado hoje sem variação comumente em várias línguas modernas, é derivado da palavra francesa *transe*, a qual indica medo do mal, tem origem no verbo latino *transire*, atravessar, e ao longo dos tempos passou da definição da passagem da vida à morte, à passagem entre dois estados de consciências diferentes. O transe pode estar ligado a atividades físicas, bem como mentais. (CAMPO, in AGLAE, 2015, pp. 59-60)

Em *A Arte do Ator e a Possessão: Os Estados Alterados de Consciência (ASC) nas suas inter-relações com o Teatro*, Giuliano Campo (2015) defende que o transe é um fenômeno comum da experiência humana e deve ser entendido enquanto uma forma particular de consciência alterada. Para além, afirma que é possível identificá-lo no trabalho do ator em diversos níveis, como no caso de Rubens neste trabalho. Rubens Corrêa é o xamã descrito

pelo autor do texto, que pega de base as vivências de tribos norte-americanas para expandir o olhar em outras esferas de experiências xamânicas pelo mundo (assim como Artaud se aproveitou de sua passagem por tribos mexicanas para compor parte da sua teoria teatral-vital). Ele narra:

Primeiramente, o procedimento cerimonial inspira a situação de encantamento, e são utilizados aspectos físicos para criar um lugar sacro, de encantamento, e são utilizados aspectos psíquicos para favorecer a concentração. O local é organizado para criar um campo mágico, no qual uma mente concentrada pode evocar o poder que será utilizado. (*ibidem*, pp. 93-94)

É exatamente isto que faz Rubens no espetáculo a partir da retirada do pano, em que organiza(-se): corpo-mente-espírito, na relação espaço-temporal. É o ritual de aquecimento do ator que se dá conjuntamente com o público, pois é necessário a este último processo semelhante de preparação/organização. Trabalho de abertura dos poros para a experiência de troca – fenômeno cênico. Campo prossegue:

O xamã é lúcido, funciona como em um sonho, e capaz de voltar à realidade depois de se tornar parte da consciência do paciente. O xamã é capaz de reconciliar pensamentos opostos e aproximar o paciente da divindade. O xamã pode ver o futuro, compreender os mecanismos de causa e efeito das experiências de vida e predizer como o paciente vive e como deveria viver. O xamã é um guia capaz de iluminar, de fazer o paciente explorar territórios desconhecidos, escutos, não interpretados ou descritos precedentemente. Utiliza-se de plantas medicinais. O xamã tem experiências estáticas, de transe/possessão, e seu espírito voa encontrando, e unindo-se a outros espíritos. (*ibidem*, p. 94)

Um discurso harmônico com as ideias artaudianas apresentadas ao leitor neste documento, tais como: o teatro como processo de cura, o ator que afeta/é afetado, o espectador (terapeutizado) levado a viver verdadeiramente uma nova experiência. É este o artista Rubens nesta montagem, que opta por esta interpretação de transe; ou ainda, conforme apreendido de Salles (que, por sua vez, está embebida de Artaud), uma *interpretação mística-encantatória*, cujo intuito é inquietar a quem assiste, levando-os ao encontro de seus próprios inconscientes, como uma forma de rever o mundo, o social e a vida. Nas palavras de Melhem,

Rubens consegue trazer ao espetáculo um poder de concentração religiosa que envolve todos os espectadores, fazendo-os refletir sobre sua própria condição. Liberando, tocando perigosamente o subconsciente do público, mantendo audiência quase hipnoticamente, oferecendo-se em uma típica cerimônia sacrificial, que denota dignas semelhanças com os rituais toltécos mencionados em um dos textos da peça. Há um simbolismo pictórico, espécie de hieróglifos feitos com o corpo do ator, seu manto roxo, a cadeira

e o cajado, formando imagens de caráter surrealista, criando novos signos viscerais, onde o ator torna-se um deus ferido, tomado pelo frenesi dionisíaco, ao mesmo tempo que mantém uma coerência apolínea no desenvolvimento de sua intuição, sobrepondo os lados solar e lunar de Artaud. Rubens parece realizar o transe, que o ator deve manter para conseguir a emoção da audiência. (MELHEM, 1998, p. 154)

Para isso, o corpo do intérprete – compreendido em sua plenitude – está em absoluto entrelace com o texto, especificamente contextualizado, a expor todo o estado de espírito do arquétipo artaudiano, desde as primeiras palavras do ator, proferidas como uma oração ao/pela imagem do santo Artaud, que aos poucos se humaniza. E neste percurso em que se torna (e se apresenta) demasiadamente humano, por meio de uma desmedida, Artaud-Rubens se encontra, sobretudo, com a potência do seu(s) próprio(s) inconsciente(s).

O corpo visto enquanto campo de forças e o inconsciente como produção de energias no trabalho do ator. Neste caso, a pulsão, entendida aqui como a passagem entre o somático e o psíquico, dá esta dinâmica ao inconsciente.

O conceito ‘pulsão’ nos aparece como um conceito-limite entre o psíquico e o somático, como o representante psíquico das excitações que provem do interior do corpo e chegam ao psiquismo, como uma medida da exigência de trabalho que é imposta ao psíquico em consequência de sua ligação com o corpo. (KAUFMANN, 2007, p. 439)

Despertada pelo desejo, a pulsão é a energia que quer alcançar um objeto cuja finalidade seja a sua satisfação/alívio. Um corpo-desejo, sujeito desejante; também um não-desejo. Desejo que é anterior ao próprio desejo: essência. A vontade enquanto energia vital. É ela que comanda as ações de Rubens, sobretudo, a lutar contra o excesso de um corpo-organismo. Novamente aqui, deparamo-nos com o *CsO* artaudiano:

O corpo sem órgãos é o desejo, mas também é, na acepção de Deleuze, o não-desejo. Se eu o procuro é porque ele existe, mas sua existência não supõe uma preexistência: nem destino, nem carma. O corpo sem órgãos é o que mantém o homem vivo: desejo desejando o desejo. É a dodecafonía mesclada à polifonia de um corpo vibrátil a quem nada falta, pois ele tem o infinito como premissa existencial, como abismo do Ser. Ele não procura para encontrar, mas para se perder na busca. Encontrar é morrer. Ora, a produção do corpo sem órgãos supõe, antes de tudo, energia, vida. Sua busca é, pois, eterna, permanente. Quando se pensa que se chegou ao corpo sem órgãos, quando se imagina que se tenha encontrado o corpo sem órgãos, depara-se com o limite. (LINS, 2011, pp. 46-7)

A qualidade deste desejo é posta em tensão. Segundo Guillermo Cacace, “a tensão é o efêmero do que está sucedendo em dependência absoluta daquilo que está por suceder. É a presença material e inexorável do ausente habitando a relação entre as coisas” (CACACE,

2012, p. 66). Para o diretor argentino, ela se alimenta na força do inacabado, sendo tarefa do ator envolver-se nela e desenvolver-se com ela.

Esta prática cênica da não-realização do desejo/ação no trabalho do ator (até atingir seu ápice), desafia a natureza lógica do artista, obrigando-o a chegar em ações baseadas em outra lógica. Penso, a partir deste ponto de vista, e das observações do trabalho de Rubens, que a lógica por ele utilizada é aquela que se encontra na região do inconsciente – a linguagem em si proposta, inclusive, por Artaud, Rancière e Salles. O processo corporal (psicossomático) do ator visa a ativação de forças do inconsciente produtivo, liberação de fluxos energéticos, que, então, estimulam in/pulsos (impulsos) e acendem a corporeidade do ator, de modo que ele ganha outra dimensão. Conforme diz,

O conceito de pulsão está diretamente ligado ao fluxo energético que caracteriza a presença cênica, pois “pressupõe um *quantum* de energia física”: a energia mental tem sua origem em processos corporais. Sem esse fluxo de vida não há verdadeiramente fenômeno teatral. Grotowski já dizia que a essência do teatro é “pulsão, movimento e ritmo”. É preciso um *corpo-em-vida*, é dele que surgem os impulsos que irão se configurar em ações e associações (BRITTO, 2001, p. 11)

É a intensificação da presença do ator, defendida pela autora enquanto característica da linguagem do inconsciente no jogo atoral. A *presença cênica* está diretamente ligada ao fenômeno teatral enquanto experiência que se realiza no momento presente – o aqui e agora. Também está relacionada à comunicação corporal direta com o artista que está sendo objeto de percepção. Além disso, trata-se da impressão causada no público, por aqueles que estão em cena, de um "eterno presente"; logo, "um bem supremo possuído pelo ator e sentido pelo espectador" (PAVIS, 2008, p.305).<sup>70</sup> São fluxos de energia que emanam da cena e afetam o público, tal como Artaud concebeu. Pavis recorre a Ryngaert para nos explicar que “nem sempre ela existe através das características físicas do indivíduo, mas sob forma de uma energia irradiante, cujos efeitos sentimos antes mesmo que o ator tenha agido ou tomado a palavra, no vigor de seu estar ali” (PAVIS apud RYNGAERT, 2008, p.305). A presença cênica relaciona-se à capacidade do ator de atrair a atenção daqueles que o assistem, ou seja, a qualidade de chamar atenção do olhar, aquilo que Burnier (2009) denomina de *elan*, palavra de origem francesa. O fundador do LUME nos fala de energias que se corporificam,

---

<sup>70</sup>Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro* (2008), divide o termo em dois campos: *presença do corpo* e *presença da cena*. Ambos, segundo ele, estão no lugar de uma "concepção idealista, mística até" (PAVIS, 2008, p.305), o que nos faz pensar, de imediato, que, a presença não é, necessariamente, algo concreto, palpável – um "mistério inexplicável", descreve ele.



transformando-se em músculos, variações diversas de tensão. O modo como o corpo age e faz, e como ele intervém no espaço e no tempo.

Eugênio Barba (1995) diz que a presença do intérprete em cena é construída e dirigida por seu nível pré-expressivo, antes mesmo de seus objetivos finais e resultados expressivos. Ela não possui conotação metafórica: é literal, física, organizada a partir de princípios diferentes daqueles da vida cotidiana. Por isso, todo o trabalho de Rubens junto com Lourdes Bastos. Em todo caso, vê-se que o termo faz relação direta com a natureza física e energética do ator.

*WOTZIK – O Teatro Ipanema construiu pela primeira vez (...) Foi a primeira vez que se falou em expressão corporal dentro do teatro.*

*(Entrevista concedida por Eduardo Wotzik)*

Britto nos conecta a esta ideia de um corpo presentificado, no qual suscitará as ações e associações cênicas (processo de presença-ação-associações), que implicam na eterna busca de uma unidade orgânica no trabalho criativo do ator. Deste modo, desencadear-se-ão fluxos imagéticos/ações simbólicas dentro de uma relação dramática, que nos guia àquela mesma linguagem do inconsciente, segundo ela, fragmentária e não linear, como pode ser conferido na atuação de Rubens.

Assim, pode-se pensar que Rubens Corrêa aciona em seu fazer atoral condição semelhante ao do cliente em surto psicótico, que está sendo consumido/conduzido pelo inconsciente; ou seja, desprovido do filtro da razão-razão (mesmo que assim a está deixando em evidência). Isto é, acredita-se que o ator do Ipanema busque explorar uma espécie de *atuação esquizofrênica* em seu trabalho, onde revela a força do seu inconsciente (sobretudo, a loucura) em/no estado de jogo (cênico).

Fala-se aqui da loucura lúcida artaudiana à procura de si, que, por sua vez, é lembrada nos diálogos (in)sensatos foucaultianos de uma razão que discute consigo mesma e busca o (re)encontro com a sua essência, que é ser loucura (sábua), reconhecendo-se como um só corpo. Entretanto, em meio a esta crise de/do ser (caracterizado por este surto), considerado como processo de enlouquecimento – absolutamente natural, mostra-nos as experiências niseanas –, pode-se presenciar a integridade do homem, o estado puro e verdadeiro de ser quem/o que (se) é. Encontramo-nos, neste caso, a profundidade poética do ser-ator.

Isto em gestos pode ser percebido quando Rubens se permite quase cair, algumas vezes, em imagens simbólicas abstratas de uma (extrema) angústia, por exemplo; que, se não fossem permeadas pela presença de um quê de realismo sutil, é provável que não identificássemos por completo com esta essência do ser humano. É quando ele diz, olhando no fundo dos nossos olhos, alguma (ir)realidade que nos coloca para dentro de nós mesmos, causando-nos uma certa estranheza diante do nosso próprio reencontro. É o jogo de aproximação (ou mesmo distanciamento) entre realidade interna (mundo intrapsíquico) versus realidade externa.

Também o corpo de Rubens pulsa, queima, intensifica-se em graus variados. A boca dispara a falar na materialização de palavras delirantes que fazem total sentido, em um ritmo frenético, tal como a *associação livre/automatismo*, sobreposto por instantes onde se tem uma suspensão de palavra(s) e/ou frase(s), que nos parecem ser devidamente escolhidas (sinal de lucidez/loucura), ou ainda, que são arcaicas, tal qual as *glossolalias*. Respiração e gritos a nos empurrar para distante da tela, chegando a causar arrepios, sendo que, alguns deles, são até mesmo repetidos propositalmente. A pupila dilata e o sangue incendeia nos olhos de Rubens-Artaud. Vê-se alterações constantes dos estados emocionais, em movimentações vibrantes de desmembramentos do ser, desta natureza da esquizofrenia. São estas algumas das qualidades sintomáticas de Rubens em seu percurso por esta *atuação esquizofrênica*, a qual integra a *poética da loucura* de seu trabalho.

O ator ainda investe em cenas no espetáculo que trazem a magia acreditada pelo criador francês, a relação do teatro com o sagrado (que, aliás, fora de grande importância para os trabalhos a posteriori de sua carreira artística desde seu contato com a obra do poeta, conforme declarações já vistas aqui), o período de internamento do artista, os pensamentos sobre a medicina ocidental e os profissionais da saúde (inteiramente desprezados por ele), de modo que nos provoca com seus gestos uma espécie de feitiço a cada segundo da montagem. Igualmente, utilizando-se do recurso metalinguístico, apresenta-nos a crueldade do teatro-vida (de Artaud).

O teatro é  
uma atividade  
através da  
qual  
só  
resta ao

Ator

mergulhar  
na  
morte

e

Viver.

(CORRÊA; DE ALBUQUERQUE, 1994, p. 9)<sup>71</sup>

Os outros elementos de cena, tais como cenário, figurinos e recursos luminosos, auxiliam o ator na composição do arquétipo. É possível citar alguns deles, como, por exemplo, a escolha pela disposição do público em espaço sanduíche dentro do porão do Ipanema, o qual me remete ao sonho de C. G. Jung apresentado mais acima, de modo que: quanto mais “desce” – diante dessa relação de profundidade/verticalidade público-ator –, mais difícil a escavação, chegando assim ao(s) abismo(s) humano(s). É o poço sem fundo, a verdade obscura alojada na região do inconsciente.

Você está contando a vida de outro indivíduo, e você tem que penetrar no abismo de outra pessoa, ao mesmo tempo em que essa pessoa é você mesmo. Evidentemente, você tem que ver com os seus olhos o abismo do outro e medir seus abismos. Às vezes, isso magoa ferozmente, você tem que ver em você coisas de que não gosta e tem que remexer lá dentro, quase numa autoanálise, para poder arrancar esse material de você, caçar essas águas e essas pérolas de dentro do estômago e puxar pela boca. Muitas vezes é extremamente doloroso. (CORRÊA, 1985)<sup>72</sup>

O jornalista Macksen Luiz (1988), por sua vez, elogia a capacidade que a cenografia tem de provocar no público um estado de tensão ao criar no espectador a ilusão de estar diante de si mesmo, a partir da relação espelhada que é estabelecida/construída pelo próprio espaço. Melhem nos traz uma informação preciosa acerca da concepção do espaço cênico ao dizer que:

O cenógrafo Anísio Medeiros quis transformar o ‘porão’ do Ipanema em um *centro cirúrgico*, onde o público poderia assistir a progressiva dissecação de um personagem que passou anos levando choques elétricos, numa época em

<sup>71</sup>Artaud!.

<sup>72</sup>Entrevista concedida a ASSUNÇÃO, in *Jornal Mesmo*, 1985, p. 13.

que a medicina concebia o corpo humano como uma máquina. (MELHEM, 1998, p.153, *grifo meu*)

Lembro-me de uma passagem da biografia de Antonin Nalpas, em que a autora nos contextualiza a descoberta do eletrochoque pela medicina nos anos de 1930. As novas descobertas médicas-científicas, à época, implicavam na exposição do paciente/cobaia em uma maca localizada ao centro de uma sala para que a equipe médica convidada dos congressos pudesse assistir aos resultados das pesquisas. Ela conta:

Dois médicos italianos, Ugo Cerletti e Lucino Bini, serão colocados no caminho de outro tratamento depois de uma visita de Cerletti aos matadouros de Roma. Este descobre que os animais eletrocutados não morrem, porém recebem somente uma paulada na cabeça por meio do choque elétrico. Cerletti e Bini têm, então, a idéia de substituir a insulina ou o cardiazol pelo choque elétrico. Depois de muitas tentativas e pesquisas em animais, eles levam a cabo um protocolo de tratamento e submetem, pela primeira vez em 1938, um homem ao tratamento: trata-se de um alcoólatra de 40 anos, atacado de esquizofrenia. Os efeitos procurados são os mesmos que os da insulina e do cardiazol, a saber: a obtenção de um coma temporário que supostamente atinge em profundidade o indivíduo tratado.

Em agosto de 1939, Cerletti apresenta sua descoberta no Congresso Neurológico Internacional de Copenhague. Essa técnica vai conhecer sucesso imediato e vai desenvolver massiva e mundialmente nos anos de guerra. (MÈREDIEU, 2011, p. 716)

Uma forma de exploração do homem que, mais uma vez, confirma a relação de poder diante daqueles que o detém, sobre aqueles que não possuem os meios de produção. Da mesma forma, a loucura até o século XVIII era motivo de internação, ademais, com a justificativa de mão-de-obra barata. Portanto, o público, em nível mais elevado que Artaud-Rubens, dá-me esta ideia de que o louco é julgado pelo olhar da moral, pois desestrutura a ordem social; assim é explorado, agredido e internado. Aqui, lê-se os loucos sob a mesma ótica dos vagabundos e miseráveis – os “novos” leprosos.

Ainda durante muito tempo a casa de correção ou os locais do Hospital Geral servirão para a colocação dos desempregados, dos sem trabalho, e vagabundos. Toda vez que se produz uma crise, e que o número de pobres sobe verticalmente, as casas de internamento retomam, pelo menos por algum tempo, sua original significação econômica. (...) Os internos devem trabalhar, todos. Determina-se o valor exato de sua produção e dá-se-lhes a quarta parte. Pois o trabalho não é apenas ocupação: deve ser produtivo. (FOUCAULT, 2017, p. 67)

Dos objetos de cena, o bastão que aparece nas mãos de Rubens é o símbolo de poder de ordem espiritual, carregado por Artaud por muito tempo, para onde fosse. Objetos sagrados permearam a vida-obra artaudiana. O Mômô conferia alto valor simbólico a estes atributos, de

forma que o cajado ocupava uma posição especial em sua jornada. Ela equivale à bengala de São Patrício, que, segundo a história, trata-se da relíquia irlandesa mais sagrada, que fora queimada em 1537 pelo arcebispo de Dublin, Georges Brown. Conforme elucida Mèredieu,

Essa bengala, esse bastão, esse famoso *baculus* evocado nos textos irlandeses é, portanto, o equivalente a um cetro. E Artaud/Jesus Cristo pode então, agir como druida ou xamã. Como Rei, não de origem terrena, mas espiritual e divina. Essa bengala que ele ainda evocará no final de sua vida, em uma carta ao presidente da República da Irlanda, pertenceu ao “Crucificado do Gólgota”, que a colocou então, sobre a terra. (MÈREDIEU, 2011, p. 600)

Já a cadeira disposta em uma superfície um pouco mais elevada que o restante do espaço da cena leva-me à leitura de trono, onde a figura considerada louca se senta; logo, é rei. De forma semelhante, o tecido roxo por sobre o corpo de Rubens-Artaud lembra-me o manto utilizado pela figura do monarca. A manifestação (do) inconsciente – neste caso, a loucura – valorizada no meio artístico e relacionada ao poder (de ser/criação). Loucura esta revolucionária, pois modifica eternamente a maneira de se constituir no mundo, tal qual a arte/a vida/o teatro, como é nos casos de Artaud e Rubens Corrêa – aqui, fala-se também da tríade de Huizinga, da relação com o Carnaval, etc.

A gênese desta visão se encontra no período renascentista, onde a loucura fascinava os homens, de tal modo que era considerada privilégio absoluto de alguns. É o verdadeiro saber: o saber difícil, fechado, esotérico. Um encontro com o lunatismo, como nos explica Foucault (2017).

Os antigos acreditaram durante séculos ter a lua fortes influências sobre a loucura. Nise da Silveira (2015) nos conta que a loucura já fora, inclusive, considerada uma doença lunar. Ao que parece, Hécate, deusa da lua, rainha dos espectros e senhora das aparições noturnas, enviava seres da noite para torturar e enlouquecer os homens. A relação da loucura com o sol e o fogo se deu entre os séculos XIX e XX e fora muito bem desfrutada por Antonin Artaud. É bem provável que Rubens tenha tido exemplos como estes também em suas aulas com Ziembinski.

A Dra. Nise nos recorda que as figuras que mantinham grande conexão com o astro-rei atraíam a atenção do poeta de Marselha. São os casos de Montezuma, imperador dos astecas; seguido por Heliogábalo, jovem rei de Éfeso, sacerdote do sol e imperador romano e, também, Van Gogh, o pintor dos grandes girassóis e sóis. Pela ótica da doutora – lembrando que se trata de um olhar médico – o cliente em questão, como todos os outros, revelava, a

partir desta atração, tendência a renascer, visto que o sol está no centro – “self, imagem de Deus, sol, acham-se em estreita correlação” (SILVEIRA, 2015, p. 312).<sup>73</sup> Segundo ela,

O sol, nas vivências de Antonin Artaud, é símbolo do ego consciente. Ele sabia, estava consciente que seu mal era “um desmembramento do ser”. Partes intactas do ego permitiam o reconhecimento do ameaçador perigo de cisões mais profundas da psique. Daí a mobilização defensiva de forças em busca de reconstrução, de unidade. Daí seu fascínio pelo sol. (*ibidem*, pp. 313-14)

Arrisco-me a acrescentar, com base em meus estudos, que Artaud pudesse ter uma pré-disposição para o narcisismo (a própria esquizofrenia está no campo das neuroses narcisistas). Ele próprio, algumas vezes, já se denominara Deus: “as experiências que tocam o arquétipo da divindade representam impacto tão violento que o ego corre sempre o perigo de desintegrar-se” (*idem*, p. 308). Logo, é possível concluir que sua fascinação com o sol seja também uma projeção desse poder. Deste modo, retomo aos elementos cênicos de *Artaud!*, que ajudam a compor a criação de Rubens, simbolizando tais características, como o bastão, a cadeira e o manto. O poder e a loucura caminhando em uníssono. Assim como o sol e a lua, que estão interligados, cada um à sua maneira, com a loucura em si. Esta última, portanto, presente nas investigações atorais rubenianas acerca dos lados solares e lunares de Artaud. O sol, a parte iluminada (consciente), em contraposição à lua, o pedaço obscuro (inconsciente).

*Nohan*

*Taver*

*Tensur*

*Purtan*

(CORRÊA; DE ALBUQUERQUE, 1994, p. 21)<sup>74</sup>

Isto posto, Rubens dá voz à loucura sensata/saber/sujeito-pensamento artaudiana/o (ou a *lucidez da loucura*, como discursa com frequência o ator nas entrevistas), pois revela em meio aos gritos, o debater-se no chão, e os delírios, a verdade do homem – a reconstituição de si através da própria destruição – em relação a uma sociedade louca e falida que se apresenta ainda hoje em pleno século XXI. A obra *Artaud!* é, portanto, a concretização das manifestações (do) inconsciente/s humano(as), do ser humano em sua essência e verdade poética, do massacre da sociedade sobre o outro e, sobretudo, de si. É a loucura lúcida personificada no corpo e na alma do monstro Rubens Corrêa.

<sup>73</sup>Trata-se do *princípio de Hórus*, já mencionado neste trabalho.

<sup>74</sup>*Artaud!*.

*Não é*

*teatro,*

*É*

*realidade*

*san*

*é um texto*

*grencia,*

*em*

*carne*

*vi*

*va*

*que mudou*

*muito a*

*minha vida,*

*num caminho*

*sem vol*

*ta.*

*O modelo de*

*comportamento*

*da*

*época era*

*Jesus*

*Cristo,*

*mas, para mim,*

*Artaud*

*é*

*o*

*Cristo*

*Negro*

*(CORRÊA, 1988)*

FIGURA 22 – *Artaud!* (1986)

Foto: Gal Oppido

FIGURA 23 – Antonin Artaud (1947)

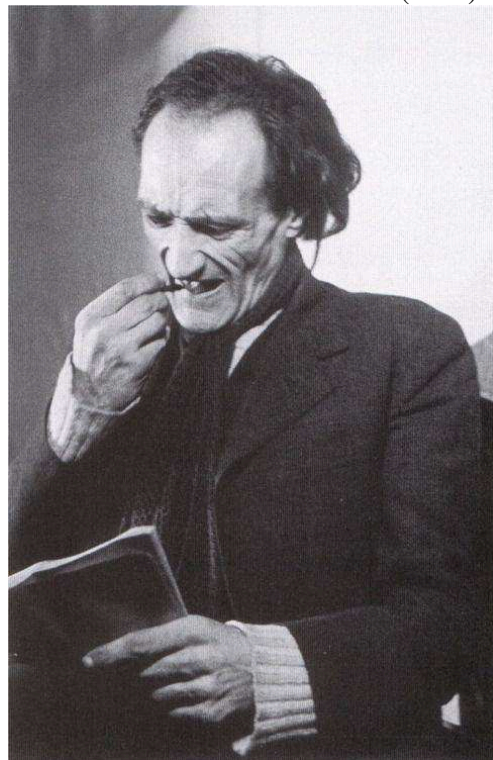


Foto: Denise Colomb



*[O Processo]*

A proposta de criar o espetáculo surge em 1969 de um convite da guru de Rubens, outra maneira como ele se refere carinhosamente à amiga e médica psiquiatra, que insistiu para que o ator interpretasse o jovem artista que viveu internado por nove anos em hospitais de saúde mental. "A senhora quer que eu dirija?" – perguntou Rubens; "Não, eu quero que você faça!" – respondeu ela (KHOURY, 2000, p. 230). A ideia seria realizar um trabalho para o Museu de Imagens do Inconsciente, sob o intuito de contribuir para os estudos da loucura. No entanto, devido a compromissos mútuos, o trabalho foi adiado. Até que, finalmente, em 1986, o Ipanema decidiu por imergir na montagem e marca a estreia para os próximos três meses – que se tornam mais ao decorrer do processo –, ainda com a finalidade de falar sobre a loucura, mas também homenagear os 40 anos de história do museu. Alternam-se os ensaios reclusos no Sítio Alegria – propriedade de Ivan e Leila –, e os no porão do teatro, visto que o palco estava ocupado com shows de Eduardo Dusek. Rubens recusou qualquer oferta de trabalho paralelo (e Ivan também, ao que parece) para se dedicar ao espetáculo que estava em processo de criação.

FIGURA 24 – Rubens Corrêa e Nise da Silveira



Fonte: FONTA (2010, p.524)

Os primeiros passos deste processo, de acordo com Rubens, deram-se a partir da preparação corporal ministrada por Lourdes Bastos, na intenção de abrir o corpo do ator para o trabalho que estava por vir e prepará-lo para este. Ele ressalta exercícios ligados às articulações do corpo, relaxamento dos músculos, máscara facial e a relação com o espaço. De um evento na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, em maio de 1986, Rubens se alimentou o quanto pôde de Artaud: teve a oportunidade de conhecer/assistir a conferência de Paule Thévenin<sup>75</sup>, ouviu à gravação de *Pour Enfinir Avec le Jugement de Dieu*<sup>76</sup> e foi convidado para ler um poema com autoria do escritor francês.<sup>77</sup> Concluído este momento inicial, os artistas entraram para a sala de ensaio – considerando tal momento como o primeiro dia deste trabalho –, com a proposta de realizar uma gravação da seleção textual feita pela dupla Rubens e Ivan, cujo intuito seria o de "calcular o seu funcionamento, a seqüência de idéias e as possibilidades de encenação" (CORRÊA, in LUCCHESI, 1989, p. 48). Os estudos dramaturgicos continuam no dia seguinte. O cálculo feito pelo Ipanema pressupõe que o espetáculo poderia chegar a uma duração mínima de 1h45min (uma hora e quarenta e cinco minutos). Novas reformulações são feitas no texto, sob o pretexto de se caminhar à versão final, que é entregue à datilógrafa a fim de tirarem as cópias definitivas.

O próximo encontro já é feito no porão do Teatro Ipanema, que, conforme planejado, seria o local de realização do espetáculo. Ivan arrumou uma mesa e uma cadeira para a leitura de Rubens, além de ter espalhado e acendido velas pelo espaço – um diálogo permanente com os elementos ritualísticos artaudianos. O ator testou movimentações pelo espaço, e relacionou-se com o cenário proposto pelo diretor, enquanto se dava a leitura, como forma de experimentar as possibilidades cênicas. Rubens manifesta insatisfação e diz que "o resultado geral foi o de uma experiência que nos apontou para tudo que devemos evitar: o uso da doença de Artaud – em favor da lucidez e generosidade do seu pensamento." (*idem*, p. 50).

<sup>75</sup>Figura muito importante nos momentos finais da vida de Artaud, logo após sua saída do hospital em Rodez. A amiga foi responsável por transcrever grande parte da obra ditada pelo autor. Em vida, organizou seus textos para publicação. Cláudio Willer – poeta, ensaísta e tradutor – realizou uma entrevista com Thévenin que fora originalmente publicada no jornal *Leia* de São Paulo, em 1986, mas pode ser encontrada em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag1willer.htm>>. Último acesso em: 28 de fevereiro de 2018.

<sup>76</sup>Rubens comenta sobre o que ouviu: "Flutuando no ar, a voz de Antonin Artaud. Rouca e áspera. Inflexões às vezes super-desenhadas. Outras, rápidas e cortantes. Tons que variavam do extremo agudo aos graves arranhados e dilacerados. Batidas ritmadas de tambor. Uivos lancinantes. A tragédia da condição humana." (CORRÊA, in LUCCHESI, 1989, p. 47).

<sup>77</sup> Sobre esse evento, existe escrita uma conferência de abertura – cujo autor não pude identificar –, a qual menciona a importância para o Brasil de resgatar Artaud no cenário do teatro nacional (em todos os sentidos e, sobretudo, em seu aspecto mais íntegro da palavra). O conferencista chega a comentar do projeto do Ipanema que está em seu primeiro mês de gestação. Ele diz: "De qualquer modo, se o espírito do visionário da crueldade tem estado desesperadamente ausente dos nossos palcos, a sua figura parece despertar fascínio, conforme provam o premiado espetáculo a ela dedicado em São Paulo por um grupo dirigido por Chico Medeiros, o novo projeto do Ipanema igualmente dedicado a Artaud, e, evidentemente, o sucesso alcançado pelo atual Evento Artaud." (in *Mesa-Redonda Evento Artaud*, 1986)

Acharam válido, no momento, repensar todo o projeto. Finalizado o ensaio, neste mesmo dia, às 3h30 (três e meia da manhã) em uma pizzaria, Rubens ouviu atenciosamente os retornos da direção, que se preocupou com os excessos doentios advindos da interpretação. Ivan mencionou achar pertinente que o trabalho se tornasse uma "performance em torno do pensamento de Artaud, absolutamente pessoal" (*idem*, p. 51), com características *underground* relativas ao Ipanema, e a "finalidade de passar ao espectador, com mais força, o lado solar, indignado e profético do *arquétipo Artaud*, abreviando ao máximo o apelo soturno e sorumbático da doença e da morte" (*ibidem*, grifo meu).

Ressalto a importância da passagem supracitada, pois vê-se nitidamente que a proposta de se trabalhar em cima do arquétipo artaudiano guia toda a obra final, sobretudo, o trabalho de Rubens. Percebe-se que – talvez a partir deste dia – ele tenha compreendido, enquanto intérprete, a potência existente sobre a *poética da loucura* artaudiana, de modo a incorporá-la em seu trabalho. Mais interessante do que reproduzir o louco, é transgredi-lo em sua própria sensatez. Uma metafísica – tal qual propõe o filósofo de Marselha – que se difere da visão ocidental, ou seja, inteiramente física. Em estudos conjuntos posteriores, Rubens e Ivan mencionam a recriação do arquétipo a partir da imagem de "um mártir sendo queimado numa fogueira, emitindo signos por entre chamas" (*idem*, p. 52)

Porque o louco é também  
    Um homem  
 Que a sociedade não quer ouvir  
 Não Quer Ouvir  
    Não quer  
    Ou  
    Vir  
    E que ela quer impedir  
    Que enuncie  
    Verdades insuportáveis.  
 (CORRÊA; DE ALBUQUERQUE, 1994, p. 18)<sup>78</sup>

O ensaio seguinte é marcado pelas experimentações em cima do lado solar de Artaud, como sugere Ivan. Durante a leitura, o desafio atoral de Rubens seria o de encontrar o(s) canal(is) de comunicação, como também o encanto e a luminosidade artaudiana. Ele relata ter encontrado dificuldades, e diz ter ficado confuso, pois, ao mesmo tempo em que um avanço pudesse ter sido percebido, houve um descontentamento em relação à superficialidade da leitura. Ao que entendo, e se pôde conhecer de Rubens Corrêa neste trabalho, faltou a ele expor a face dionisíaca no exercício, já que o criador revela por meio das anotações ter agido

---

<sup>78</sup>Artaud!.

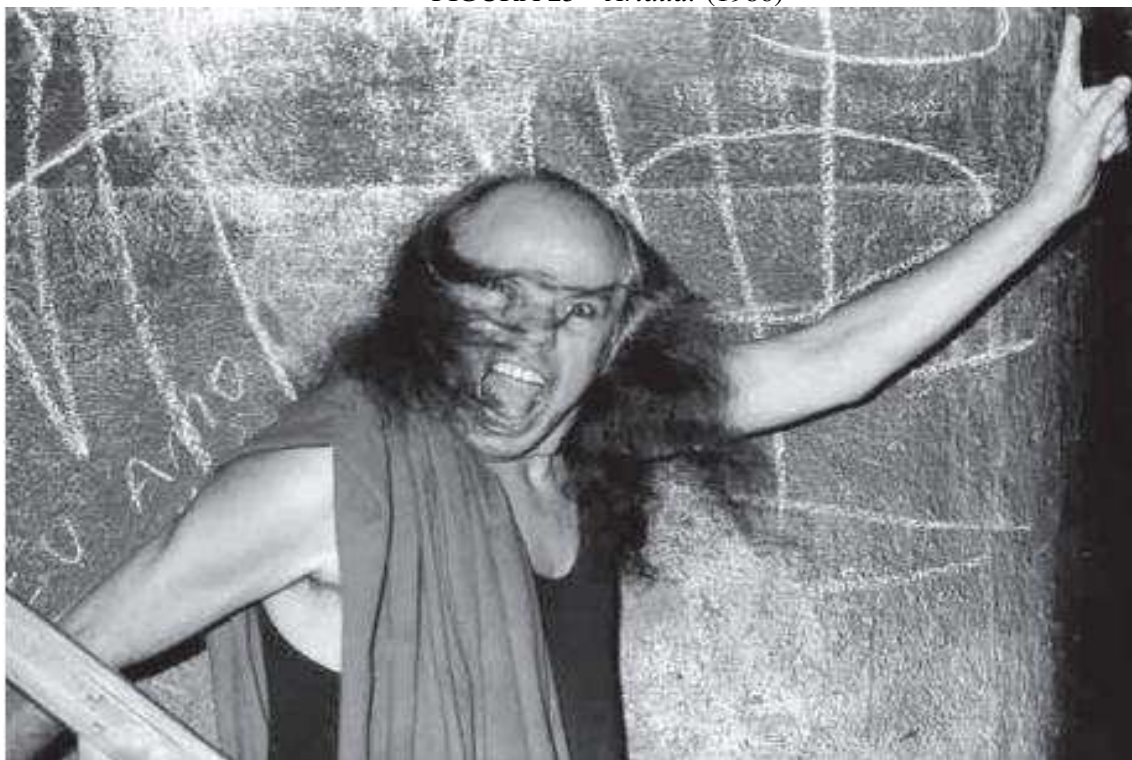
mais racionalmente e se preocupado com as correções em cima da forma da concepção do espetáculo em si. "Senti a falta de alguma descoberta interior que equilibrasse esta proposta dentro de mim" – ele expõe (CORRÊA, in LUCCHESI, 1989, p. 52). Conforme visto anteriormente, baseado em algumas de suas entrevistas, ele nos mostra que o ponto central do trabalho do ator é encontrar o equilíbrio – a ponte – entre Apolo e Dionísio. O interprete encontrará a potência da não-razão em ocasiões futuras. As investigações em cima dos contrastes claro-escuro permanecem no encontro subsequente.

Desta submersão sobre o processo de *Artaud!*, já nos encontramos em momento de levantamento das primeiras cenas. Entretanto, lembro que se trata aqui do Teatro Ipanema – que, como já visto neste trabalho, tem uma metodologia de trabalho mais experimental (se comparado a outros do mesmo período). Logo, Rubens relata que muitos testes/improvisações foram feitos para se pensar o começo do espetáculo. Eles erguem inúmeras hipóteses advindas destas experimentações, as quais nomeou: a espontânea, a mística, a brilhante, a *beatnik*<sup>79</sup>, a depressiva e a alucinada. Além disso, repensam a ordem dos textos, chegando à conclusão que o ator deveria propor uma organização que mais lhe agradasse. É tempo de complicação para Rubens, pois é quando o intérprete está em fase de compreender no corpo a própria criação. Ele narra de maneira poética-instintiva a situação:

Já conheço bem essa fase de caos inicial, que é um dos terrores do inferno interpretativo: a localização e depois a caçada da *persona*. Antes de se conseguir localizar a presa, a paisagem inconsciente é de uma selva brumosa e úmida, com ruídos berros e uivos distantes de animais selvagens. A madrugada de uma caçada. E nem sabemos se a presa virá nos encontrar. (*ibidem*, p. 52-3)

---

<sup>79</sup>Em seu diário Rubens acrescenta um "i" à palavra (*beatnik*), porém o correto é *beatnik*, que faz menção à geração beat – *Beat Generation* – e ao movimento de contra-cultura surgido nos EUA na década de 1950. Uma junção entre o nome dado ao satélite russo Sputnik e o termo inglês *beat* – a significar tanto ritmo (musical e de escrita) quanto aspecto depressivo (*beaten*) –, caracterizando esta como uma geração maldita. Os *beatniks* também eram conhecidos por *hipsters*, que antecedem os *hippies*. O principal nome dessa geração é Jack Kerouac, cujo pseudônimo – Dean Moryart – escreve *On The Road* (1957), a partir de experiências reais. Para maiores informações, acessar: <<http://www.jdborges.com.br/autoresnovos/rafaellmaelisandrogaertner.htm>>. Último acesso em: 28 de fevereiro de 2018.

FIGURA 25 – *Artaud!* (1986)

Fonte: FONTA (2010, p.380)

A cada nova leitura, e os aprofundamentos nos estudos artaudianos, Rubens deixa mais claro para si o arquétipo com o qual tem se relacionado. Os próximos encontros se dão no sítio de Ivan e Leila, onde ele passava o dia em contato com o texto, para os ensaios que aconteciam a noite. Sobre a rotina nesse lugar, conta-nos: "Fiz ginástica, respirei ar puro, tomei banho de rio e só começávamos a ensaiar a partir das 8 horas da noite" (KHOURY, 2000, p. 231). Encontra Artaud, principalmente, pelo viés espiritual. No entanto, a razão o faz compreender também as advertências levantadas pelo francês, em meio ao que sucedia em sua vida. "Humor, sarcasmo, logicidade, clareza intelectual, poesia e beleza de formas descritivas, e um sentimento de solidão e desamparo que não nos chega através de queixas, mas de denúncias indignadas e sonoras" (CORRÊA, in LUCCHESI, 1989, p. 53). O intérprete busca desesperadamente a aproximação com as palavras proferidas pelo autor, tanto que Ivan até lhe sugere aproximar da obra a partir da inteligência do texto, sem deixar a ansiedade em decorá-lo tomar conta. Rubens escreve sobre esse desespero e justifica-o:

Essa espécie de angústia em querer me associar organicamente às palavras do autor é uma forma de atenuar a distância entre o intérprete e a *persona*, é uma forma de dor que também acontece muito na vida de todos os dias, quando subitamente percebemos a distância implacável que nos separa das pessoas que amamos. No caso teatral, *abocanhar com a mente, mastigar tecnicamente e devorar espiritualmente as palavras do autor* são uma forma de antropofagia artística, que tem como resultado uma aproximação

amorosa. Terminada a devoração, as palavras do poeta estão guardadas dentro de nós. E a partir daí, o seu canto apaixonado não nos deixa mais. Suas palavras percorrem a nossa sensibilidade constantemente. Há uma música que vem dos porões de nós mesmo. (*ibidem*, p. 54, *grifo meu*)

Esta preocupação – relacionada ao texto – caracteriza-se como parte fundamental do processo atoral de Rubens Corrêa. Ao longo de todo o seu diário, ele sempre volta na questão da aproximação ator-texto – que é relativo ao ofício em si –, de modo a tentar transgredir o ato de decorá-lo pura e simplesmente, levando em consideração todo o processo envolvido neste trabalho, conforme aponta Ivan (e o ator, a partir da experiência que carrega, concorda). Porém, o que se vê no exemplo dado por Rubens é a minúcia com a qual investiga o(s) texto(s). Mostra-nos querer ser parte dele, na formação de um só corpo – "Quero que as palavras brotem pelos meus poros e escurram facilmente pelo meu corpo. Quero conquistar uma intimidade total e extrema com elas" (*idem*, p. 68). O inconsciente do ator dá sinais disso:

*Sítio Alegria, Sonho de 11 de julho de 1986.*

*Sentado num chão de ladrilhos e cercado por papéis de vários tipos, cores e tamanhos, tento pôr em ordem o texto de Artaud!, misturado a papéis de seda coloridos, desenhos infantis, pandorgas...*  
(*ibidem*, pp. 58-9)

De outro marco importante que considero desse período no Alegria, destaco a esperta relação feita por Ivan para a constituição do arquétipo. O diretor comenta com Rubens a necessidade de se defrontar com o texto a partir de uma lente de aumento que transmita uma verdade interior – independentemente, se pela ótica do ator ou da figura – que traduza imagens de uma "santidade satânica" (*ibidem*, pp. 55-6).

*Sade,*  
*Genet,*  
*Rimbaud,*  
*Baudelaire.*  
*Santos malditos*  
*[Família espiritual de Artaud]*  
(*ibidem*).<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup>Desta família espiritual artaudiana, o Dr. Édouard Toulouse – primeiro médico que cuidará de Antonin Artaud da sua chegada a Paris no ano de 1920 – avalia que "o jovem é da raça dos Baudelaire, dos Nerval ou dos Nietzsche" (MÈREDIEU, 2011, p. 130). Eu ainda acrescentaria a esta lista, em especial, Edgar Allan Poe, cujas influências/admiração artística Artaud carregou desde a infância.

A imagem em si – também enquanto composição cênica – combinada com exercício feito na aula de Lourdes Bastos (ele não deixa registrado qual), gera o início do espetáculo: Rubens coberto com um tecido roxo na cabeça (como os santos em época de quaresma), a realizar pequenos movimentos relativos ao arquétipo artaudiano, enquanto da entrada do público ao som de uma música balinesa. A ideia provém do ator, mas é acatada pela direção, que acrescenta a esta a possibilidade de sê-la o aquecimento que antecede a cena – físico, mental, espiritual – ao mesmo tempo em que propõe ao espectador um clima cerimonial – encontrando-se, assim, com as crenças de Artaud. De resto, até esta fase descrita do processo, o que estava pré-estabelecido seria um espetáculo a conter um autor, um diretor, um ator, um pano e uma cadeira.

Daquilo que tive acesso – o caderno de Rubens – vejo que o ator passou algum tempo sem fazer anotações. As datas possuem grandes saltos, o que não significa que ele tenha deixado de refletir sobre o processo (aliás, do que vimos até agora sobre o artista, fica claro que seu “eu” permanecia o tempo todo conectado com o ofício). Compreensível, pois, enquanto profissional da área, acredito, realmente, ser devidamente difícil manter a disciplina de registrar absolutamente tudo aquilo que se é experienciado em um processo criativo. Em uma passagem do diário escreve: "Período difícil, este. Estou com a cabeça quente e cansada" (*idem*, p. 60). Apesar de não ficar totalmente claro os porquês dessas sensações e sentimentos, pode ser esta uma explicação lógica para os dias sem registros.

O que nos importa, no entanto, é que estamos de volta com Rubens ao Rio de Janeiro. Ele está em êxtase com as primeiras conexões que têm sido estabelecidas entre ator-arquétipo. Finalmente, após tempos de preparo, ele relata ser esta a primeira vez que experimentou/sentiu no corpo essa ligação. Ele nos conta que isso foi possível graças a uma leitura feita na noite anterior de um texto sobre Artaud.

Sem que eu sentisse no momento, aquele material me tocou. Aí, durante a leitura à noite, um aquecimento tomou conta de minha sensibilidade, um estado de comoção, uma "invitation au voyage", e tudo resultou na conquista passageira, me parece, de uma espécie de coerência geral - uma unicidade da inteligência e de emoção, e as propostas de interpretação começaram a jorrar de dentro de mim, generosas, fortes, variadas. (*ibidem*, p. 61)

Entre o período de 08 a 23 de setembro de 1986, o Ipanema firma o compromisso de estreiar o espetáculo em 27 de outubro, uma segunda-feira. Esta não foi a única tentativa. No material de processo, ao qual me debrucei, encontro outras datas que foram levantadas (03 e 24 de novembro), porém algumas conturbações – naturais de todo trabalho de criação – impede-os de realizar a estreia nos dias desejados. Um dado curioso sobre essa opção pela

prática comum à época de apresentações em plenas segundas-feiras, podemos encontrar justificativa do que conta Rubens a Khoury:

Existia uma fraternidade muito grande. Era muito comum um ator prestigiar o trabalho de outro. Havia a praxe nas Companhias de toda segunda-feira se fazer espetáculo para os colegas – antigamente o dia de descanso era a segunda-feira, hoje [década de 1990] não se trabalha segundas, terças e quartas –, então, tive oportunidade de assistir às peças e aos atores que me interessavam, como também todo o pessoal ia nos ver. (KHOURY, 2000, p. 225)

O ator lamenta que esse costume tenha já se perdido nos anos 1990. Na atualidade, dificilmente, encontraremos alguma produção que se apresente em plena segunda-feira. Nas capitais ainda encontramos espetáculos em cartaz todos os dias da semana. Em contrapartida, no interior (realidade que vivo) quase não há a cultura, em si, de frequentar teatro(s). Quando se tem espetáculo em cartaz, estes se dão aos finais de semana, exclusivamente. Mesmo assim, é comum a nós vermos o mesmo público assíduo de teatro – a maioria, inclusive, formados pela própria classe artística.

*WOTZIK – A convivência diária com o teatro é o que nos faz homens do teatro. Há uma diferença entre gente do Teatro e gente de Teatro. Eu exemplifico: tem um porteiro, um vigia que trabalha aqui na rua Prudente de Moraes, ele trabalha todo dia de 22h [da noite] até 6h [da manhã], todo dia, há mais de 15 (quinze) anos, que ele trabalha todo dia de 22h [da noite] até 6h [da manhã] na Prudente de Moraes: nunca viu o mar. Todo dia ele chega 10min para as 22h de ônibus, fica até 6h [da manhã], 6h10 ele pega o ônibus e vai para casa. Nunca teve interesse, curiosidade de atravessar a rua para ir ver o mar. Tem milhares de pessoas, gentes de Teatro: críticos de teatro, produtores de teatro, comentaristas de teatro, ensaístas de teatro, professores de teatro, que nunca se interessaram em saber o que se passa no teatro, dentro do teatro, na construção dele. Tem um crítico de teatro que está há 40 anos sentado na platéia assistindo, e criticando; mas, ele não tem a menor ideia, nem interesse, e nem curiosidade de estar lá... De ir lá dentro para saber como é que se faz aquilo, de ir a um ensaio. Aí, a gente descobre que o Yan Michalski fez 5 (cinco) críticas d'O Arquiteto e o Imperador da Assíria (1971). Cinco críticas. Porque ele estava querendo desesperadamente entender como é que essa gente do Teatro tinha construído aquilo. Então, é... Hoje, a gente precisa revalorizar o Teatro e, principalmente, as pessoas que gostam do Teatro mesmo.*

*(Entrevista concedida por Eduardo Wotzik)*

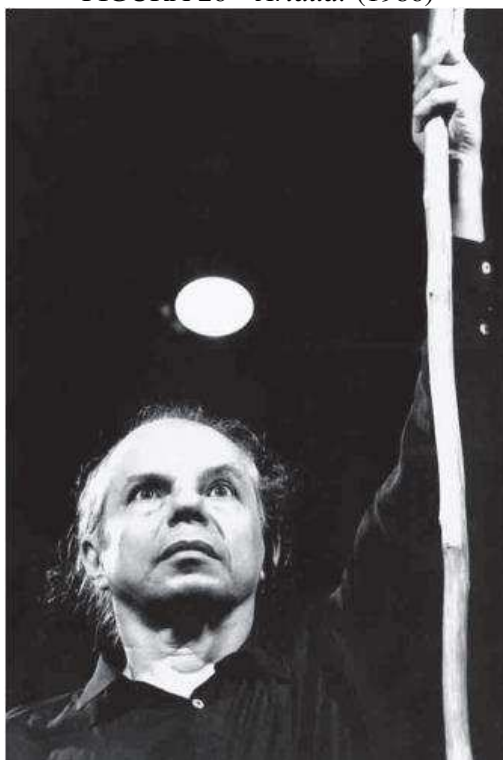
Estamos de volta à *Artaud!*: Rubens escreve sobre as experiências e as improvisações com o cenário, em especial a cadeira, e as recentes descobertas com o texto. Um acontecimento específico gostaria de relatar a seguir, de quando o inconsciente procura se comunicar, apresentando indícios ao intérprete; entretanto, a consciência tenta se esquivar.

O texto do espetáculo está sempre em transformação durante o trabalho criativo. A



dupla formada por ator e diretor constantemente propõe novos cortes, adaptações, etc. Um fragmento específico dessa seleção textual, o qual Rubens havia intitulado "O Suicídio", estava em conflito com o corpo – não-orgânico. Ele narra que sentia extrema dificuldade para se apropriar daquela parte, visto que as palavras lhe causavam mal-estar. "Durante o processo de estudar e decorar esse texto, eu o rejeitei organicamente com enorme violência, a ponto de as palavras baterem no meu cérebro como bolas de tênis numa parede branca e invulnerável" – descreve; e em seguida acrescenta – "Veio a realidade do meu inconsciente: foi o texto que mais estudei e no entanto, (...) eu ainda não conseguia dizê-lo até o fim, sem bloqueios, desconforto e lapsos de memória" (CORRÊA, in LUCCHESI, 1989, p. 64). Houve exclusão do fragmento mencionado. Contudo, não foi este o motivo do corte. Rubens estava disposto a enfrentar as angústias relacionadas às questões pessoais em prol do espetáculo. Tal ação se deu em comum acordo entre Rubens e Ivan, que procuravam diminuir o tempo do trabalho para no máximo 1h30 (uma hora e trinta minutos) de duração, ao mesmo tempo em que este causava uma desarmonia rítmica ao conjunto. "Um alívio", desabafa Rubens.

Do ensaio de número 19, o ator ressalva a importância dos aparatos técnicos interligados com o texto, tais como: dicção, fôlego, musicalidade e lógica; ao mesmo tempo em que "nasce a necessidade de uma certa espontaneidade e inocência nas inflexões" (*ibidem*, p. 65). Faz-se analogia com o dar vida ao trabalho, ou deixá-lo orgânico, de forma que a técnica não sobressaia. Ivan decide por colocar o público próximo a Rubens – a poucos passos –, com a ideia de causar o magnetismo, que perpetua toda a dinâmica do espetáculo. Uma relação com o teatro intimista. Inclusive, alguns dias depois – em 10 de outubro de 1986 –, Anísio Medeiros, cenógrafo do espetáculo, em discussões com Ivan de Albuquerque, chega à conclusão de que o espaço cênico será delimitado por duas arquibancadas, a formarem um corredor – espaço sanduíche. O público é restrito. Pelas contas do Ipanema, cabem apenas 50 pessoas por sessão, o que frisa ainda mais a relação intimista com o espectador. Rubens declara ser este um grande desafio enquanto intérprete.

FIGURA 26 – *Artaud!* (1986)

Fonte: FONTA (2010, p.390)

Outra grande descoberta deste 19º encontro, comenta Rubens, está na aparição do bastão de Artaud, que pode ser visto enquanto objeto cênico na obra final – "num dado momento do ensaio Ivan foi lá fora e voltou com um galho de árvore" (*ibidem*). O ator fala sobre a homogeneidade que o espetáculo começa a ganhar com os elementos presentes. O trabalho começa, assim, a ser moldado e ter uma forma (tomar corpo).

Começou a aparecer uma unicidade de elementos (a cadeira, o banquinho, o pano e o bastão) e a partir desses elementos meu corpo começou a se organizar e a se expandir com uma sensação de necessidade de usar terrenos já pré-determinados para a conquista e que estão centralizados no meu plexo solar. (*ibidem*)

As crises de Rubens se mantêm, em alternância. Ele descreve episódios, por exemplo, de não querer se mover durante o ensaio – desejos de inércia, relacionados à própria descoberta da criação. Menciona delírios e lembranças do passado, enquanto atua, como da oportunidade que teve de visitar o túmulo de Artaud junto com Ivan em Paris. Percebe-se que, nesta parte do processo, o corpo-espírito de Rubens se volta para a compreensão mais íntima do arquétipo. O ator, que já estava completamente imerso no trabalho, agora, tem este seu novo corpo (em sua totalidade) melhor ajustado. Logo, mais acessível ao entendimento advindo dos estudos e dos exercícios atoriais.

E agora, neste processo de ensaio, começo a me ligar afetivamente a este arquétipo que estou tentando compor: Artaud, Van Gogh, O artista, Ivan, Eu, Nalpas, Nanaqui, O enforcado, O louco, O mago, A torre fulminada, O que assiste, O que representa, Bach, Música de Bali, Sax, Glossolálias, Batidas no chão, Suspiro, Voz, Lágrimas, Suor... (*ibidem*, p. 66)

O deslocamento de espaço para ensaiar – o porão do Ipanema e o Alegria – também causa desconforto ao levantamento do espetáculo, o que, por sua vez, confunde o ator em processo criativo. É certo que cada local tem suas especificidades, que algumas exigências próprias do local são passíveis de leituras diversificadas e que as relações poéticas ator-espaço se modificam de um lugar para o outro. Neste sentido, Rubens destaca a pesquisa de reconhecimento do espaço, e aponta um dia de fragilidade:

A noite serviu para pesquisar o espaço, me roçar pelas paredes, encostar-me pelos cantos, andar e imaginar as muitas possibilidades daquele espaço tão especial. Resultado: ao final do ensaio, estávamos um pouco perdidos, com a sensação de que teríamos de recomeçar do zero. Recomeçaremos. (*ibidem*, p. 67)

O teatro é  
O estado  
O local  
O ponto  
Onde podemos nos apropriar da  
anatomia do homem  
E através dela curar e  
dominar a vida  
(CORRÊA; DE ALBUQUERQUE, 1994, p. 7)<sup>81</sup>

À medida que seguimos acompanhando o processo de Rubens Corrêa, percebemos que alguns dados não são prioridades nas anotações feitas por ele. O ator não faz registro, por exemplo, acerca do levantamento das cenas. Entretanto, supõe-se que grande parte do espetáculo – neste sentido, e a esta altura – já estivesse erguido. Além disso, um quadro-negro e um banco haviam sido somados ao cenário do espetáculo. Em meados do mês de novembro deste 1986, o artista discorre a respeito do trabalho e das repetições de cenas, consequentemente, das descobertas resultantes. Podemos pensar em alguns exercícios/desafios propostos por ele – e a ele, através de Ivan – que emergem de novas questões, relativas ao arquétipo em construção, durante os dias de trabalho. Destaco o caso dos experimentos realizados por Rubens baseado na questão conjecturada por Artaud de que *o ser tem inumeráveis estados (cada vez mais perigosos)*. O criador nos conta ter

<sup>81</sup>Artaud!.

experimentado, ao longo de muitos ensaios consecutivos, relacionar-se com a figura por esse(s) viés(es), como uma forma de adentrar no inconsciente artaudiano – é a busca pela loucura lúcida d'O Momo.

Essa capacidade de transmutação, que deve ser executada com precisão técnica e liberdade interior, não dispensa, claro, momentos de intensa tragicidade ou simples enunciação de fatos e verdades do cotidiano ou, mesmo da mais rasgada extroversão farsesca e caricatural. A mixagem desses elementos contraditórios, neste ponto do nosso trabalho, está sendo de um fascínio e de uma provocação técnica e emocional extraordinários. (CORRÊA, in LUCCHESI, 1989, p. 73)

Em todo processo existe um momento ápice, onde uma linha é traçada e não há outra para retornar. O trabalho exaustivo, as energias gastas nas investigações, o foco voltado para a estreia, deixam Rubens nervoso e um pouco desestabilizado. Ele relata, aliás, ter ficado doente nesse trajeto: uma alergia que o ataca, e chega a prejudicá-lo tecnicamente – o sistema corpóreo-vocal se torna mais limitado.<sup>82</sup> Porém, a "guerra será vencida por mim" – escreve ele (*idem*, p. 77). Está determinado, como sempre o foi. O foco voltado para mostrar ao público todo o período de dedicação ao trabalho. Como ator intenso que é – com todas as influências artaudianas –, Rubens leva às últimas conseqüências a escolha por continuar no caminho (conjuntamente com seu companheiro de trabalho, Ivan) daquela linha sem volta.

*Estou assumindo  
o meu delírio.*

*Surrealista,*

*por sinal.  
(ibidem, p. 78)*

As decisões tomadas na vida de vigília, geram (re)ações no inconsciente. Este, por sua vez, em momentos oportunos, lança descargas imagéticas no sujeito com o intuito de procurar uma válvula de escape. Em Rubens, nesta ocasião de desgaste físico-emocional – relativo à entrega total ao trabalho (dar o sangue por ele) – aparece sob a forma, que intitulei de: "vômito pré-estreia".

---

<sup>82</sup>Há várias passagens de desabafos relativos a essas questões descritas pelo ator em seu caderno de anotações.

*Rio de Janeiro, sonho de 11 de novembro de 1986.*

*Estou na casa de meus pais em Mato-Grosso, onde passei minha infância. Nas paredes andam algumas lagartixas transparentes com o interior à vista por causa dessa transparência. De repente, eles vomitam suas próprias entranhas e o sangue, os órgãos e as tripas que esguicham de dentro delas inundam as paredes e o chão de toda a casa. (ibidem, p. 79)*

A aproximação desta estreia vem interligada com as questões de produção a serem resolvidas. Na ocasião, Rubens, Ivan e Leyla se desfazem aos poucos do aspecto de trio, para se transformarem em uma equipe de trabalho – o "exército" de *Artaud!*, refere com ternura o intérprete. São chamados para os ensaios seguintes: o iluminador, Eldo; o sonoplasta, Suca<sup>83</sup>; o cenógrafo e figurinista, Anísio Medeiros; a atriz, Joana Fomm – para a gravação dos áudios em *off* – e Ângela Pessego, que auxilia em todo esse trabalho de produção. Além disso, define-se a subdivisão do espetáculo com uma nomenclatura também final relativa a cada cena, transcrita em ordem cronológica: "Teatro", "Tarot", "Enfeitiçamento", "Estado Físico", "Manicômio", "Van-Gogh", "Nalpas", "Depoimento", "Nanaqui".

Dois ensaios-abertos são realizados antes da estreia definitiva, uma para convidados do Ipanema e outra para a censura – aliás, experiência esta relatada com sentimento de ódio por Rubens. Da primeira, o ator do Ipanema já começa a receber os louros pelo trabalho: abraços admirados, beijos emocionados e recados apaixonados. A vaidade, genuína do próprio ofício, interpela o inconsciente:

*Rio de Janeiro, sonho de 27 de novembro de 1986.*

*Um leão lambe os dedos de minha mão. (idem, p. 86)*

Assim como:

*Rio de Janeiro, sonho de 29 de novembro de 1986.*

*Um cachorro preto, pequeno, me faz festas. (idem, p. 87)*

Por fim, em 01 de dezembro de 1986, o espetáculo finalmente abre as portas para o delírio com o público.<sup>84</sup> Subsequentemente, Rubens se apresenta no dia 04 do mesmo mês em Aquidauana/MS e volta para o Rio de Janeiro no oitavo e nono dias. A primeira apresentação

<sup>83</sup>É assim que Rubens se refere, na verdade, ao operador de som em seu diário de bordo. Entretanto, como mencionado em outros instantes deste trabalho, Rubens é quem pensa a criação da trilha sonora – ou seja, ele é o sonoplasta.

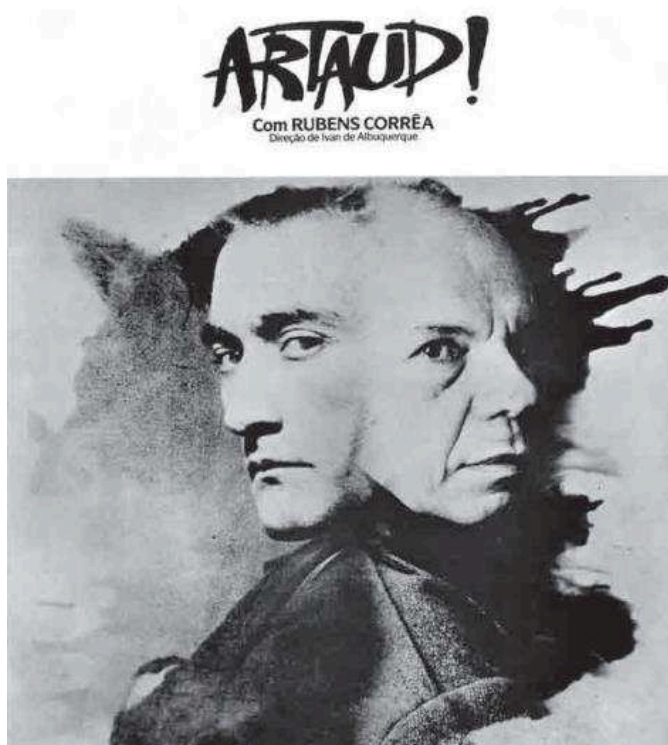
<sup>84</sup>Sérgio Fonta, na obra biográfica, aponta o dia 08 de dezembro enquanto data oficial de estreia do trabalho. De fato, Rubens revela ter sido este dia a "estréia para convidados, jornalistas e críticos" (*ibidem*, p. 89). Entretanto, o ator em seu diário considera já aberto ao público a apresentação realizada para o Museu de Imagens do Inconsciente.

é organizada em comemoração aos 40 anos do Museu de Imagens do Inconsciente – contando da inauguração da ala da Terapêutica Ocupacional – e uma homenagem à Dra. Nise da Silveira.

*GOUMA – “Ai, Gilberto, eu tenho um pedido a lhe fazer”... – Isso é importante que se diga no relatório... – “Eu tenho um pedido: eu quero que você filme a peça inteira sem cortar primeiro, porque eu quero que você mostre para a Dra. Nise da Silveira. Porque a peça foi dedicada à ela, e foi ela que me apresentou o Artaud, ela que insistiu que eu trabalhasse com Artaud, mas ela está impossibilitada de vir, porque ela está em cadeiras de rodas, já muito velhinha de cadeira de rodas”... – E o espetáculo não era no teatro lá em cima, era no porão. Então, tinha que descer, era uma coisa muito complicada naquela situação. Muito que bem, eu filmei o espetáculo inteiro, fui na casa da Dra. Nise... Isso já é um capítulo à parte... A Nise ficou encantada.*

*(Entrevista concedida por Gilberto Gouma)*

As expectativas para com *Artaud!* seria que este permanecesse em cartaz por pouco tempo, uma vez que o Ipanema acreditava atrair um público muito específico com o trabalho, como: artistas, psicólogos, médicos. No entanto, o espetáculo se manteve vivo com apresentações semanais por mais dez anos seguidos. Em seu diário, com palavras fortemente inspiradas na obra-vida artaudiana, Rubens deixa sua marca: "Assinei meu nome no trabalho. Assinei com sangue, esperma e merda. Estou certo disso" (*idem*, p. 90).

FIGURA 27 – Imagem Divulgação *Artaud!* (1986)

Fonte: FONTA (2010, p.378)

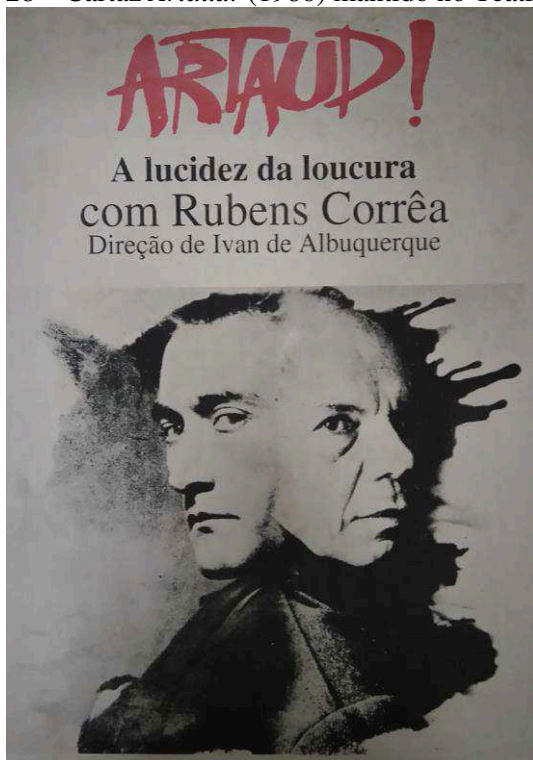
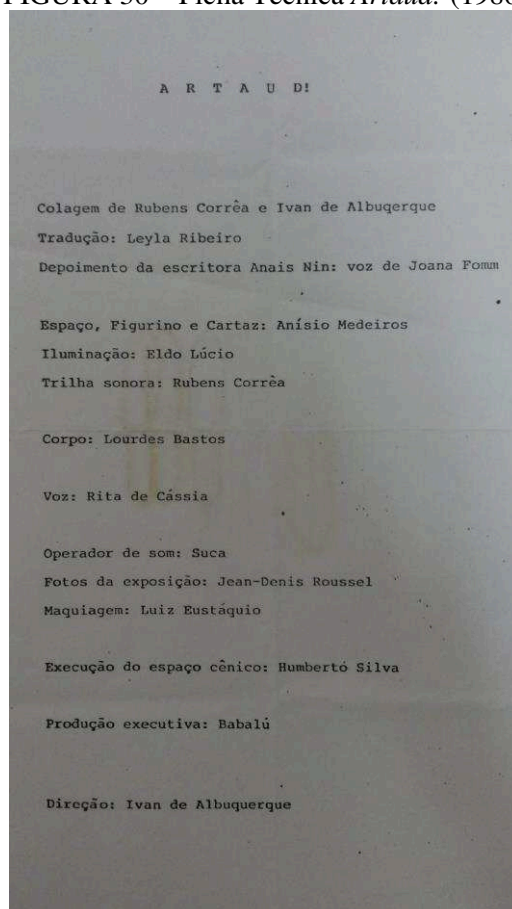
FIGURA 28 – Cartaz *Artaud!* (1986) mantido no Teatro Ipanema

Foto: Guilherme Conrado

FIGURA 29 – Fachada do Teatro Ipanema (1989)



Foto: Lúcio Marreiro

FIGURA 30 – Ficha Técnica *Artaud!* (1986)

Fonte: Centro de Documentação da Funarte – CEDOC



### 3. EPÍLOGO:

*Sempre fez parte*  
*de um antigo*  
*plano*  
*meu tentar investigar*  
*relacionamento entre o inconsciente do o curioso*  
*e*  
*o*  
*processo de*  
*criação*  
*de um personagem*  
*e de um espetáculo*  
*gem*

(CORRÊA, 1989, p. 44)

O que se pode dizer, por ora, após o turbilhão em que estive envolvido ao longo destes dois últimos anos – completos em março de 2018 –, é que Rubens Corrêa foi/é um grande explorador das profundidades humanas, tal qual Nise da Silveira e Antonin Artaud. Através de um intenso processo de dissecação – de si, de Artaud, da humanidade –, o ator se deparou cruelmente com as guerras internas dos titãs e envolveu-se nelas/com elas, de modo a trazer à luz, cenicamente, *os inumeráveis estados do ser* artaudiano – ou seja, a própria esquizofrenia –, sobretudo, em sua composição atoral; principalmente, naquilo que tange à criação do(s) próprio(s) Artaud's de *Artaud!* (1986).

A fim de expandir tais constatações, Rubens foi capaz de (e)levar a linguagem (do) inconsciente para os outros trabalhos que desenvolveu enquanto intérprete, assim como na concepção da identidade artística do grupo do Ipanema, juntamente com Ivan de Albuquerque e Leyla Ribeiro – inclusive, antes mesmo do monólogo feito no porão. Pode-se falar que esta ocorrência se deu de maneira inconsciente? E/ou, trata-se daquilo que Jung diz acerca dos *fenômenos de sincronicidade*?

Não cabe mais agora discorrer sobre teorias, porém, o se pôde observar/aproveitar do processo atoral de Rubens está nesta busca do ator pela abertura de caminhos para as manifestações (do) inconsciente/s no trabalho de criação, usufruindo do processo de enlouquecimento – definido como surto psicótico nos clientes em situação esquizofrênica (do ponto de vista psiquiátrico) – enquanto energia cênica vital (desejos) e revelação do ser humano, tal como pregada pelo *Teatro da Crueldade*.

Isto é, o ponto de partida do corpo-desejo, aciona a energia do motor que movimenta o trem sem a alavanca de freio, o que o faz descarrilhar durante o seu trajeto. É este o ponto que interessa aqui: o desenfreio. O trem, neste caso, é Rubens, que, como ator inteiro que é,

encontra-se com a sua loucura sensata: (re)faz as rotas (i)lógicas do próprio pensamento-corpo, desmembra-se e propõe inúmeras metamorfoses corpóreas, perde-se e se (re)encontra com os limites da sua(s) própria(s) personalidade(s), causa a ordem e o caos, preenche-se de/do vazio, incendiando poeticidade no espaço. A qualidade do surto psicótico na *atuação esquizofrênica* rubeniana anseia expor a essência/verdade poética do homem. E Rubens Corrêa sabe muito bem afundar, assim como consegue saber de que modo e em que momento exato emergir deste(s) seu(s) mergulho(s). Suspensão, transe.

Ao procurar o diálogo com o arquetípico artaudiano, o ator provoca a identificação integral com o/por parte do público. É neste ponto que nos encontramos com a genialidade do trabalho artístico do ator aquidauanense, pois ele consegue, a partir do seu ofício, trazer à tona o macro: as questões relativas à (in)existência da humanidade. Corporifica os pensamentos artísticos-atorais de Artaud com extrema precisão e tamanha compreensão, sabe, de todo modo, o que (não) é, afinal, o ser humano no mais íntimo e obscuro de si, conforme visa todas as referências apresentadas ao longo desta pesquisa que creem nas raízes do indivíduo. Por isso até hoje está vivo e os fantasmas permanecessem pulsantes nos palcos do Ipanema. É preciso pedir licença, inspirar os fluídos, por fim, expirar a poesia ali existente.<sup>85</sup> O ator foi/é mencionado sempre como gênio da atuação por todos aqueles que foram marcados pelo seu trabalho.

A atriz Fernanda Montenegro aponta o ator em sua lista das pérolas das artes cênicas, conforme visto em entrevistas aleatórias concedidas pela atriz. Aliás, não posso deixar de mencioná-la aqui, antes de finalizar este trabalho, uma vez que a artista sempre nos recorda em seus depoimentos que os profissionais da cena são, por natureza, seres esquizofrênicos; de modo que, transmutam-se nestes variados estados da personalidade, relativo a todo ser humano, enquanto deve ser ele, ele próprio em vida (para além destas outras vidas que tem). Ou seja, o trabalho atoral consiste em manter-se já em múltiplos outros “eu’s” durante o cotidiano em si, a fim de dar vida a outros novos “eu’s” (igualmente múltiplos) no futuro (processo de criação ou o período da cena, propriamente dito), já que, definitivamente, atores/atrizes não se contentam com ser um – por mais que saibam que assim nunca (se) é, nunca (se) foi; mais ainda, que os fragmentos do ser resultam em uma unidade. Por isso, ela diz ser o ator também um revoltado, como no caso de Rubens Corrêa e, sobretudo, de Antonin Artaud, Antonin Nalpas, o Momô, Abelardo, Nanaqui, etc. Neste caso, portanto, a atriz, ao

---

<sup>85</sup>(Re)leitura inspirada pelo trabalho desenvolvido pelo diretor carioca Eduardo Wotzik, que se propôs a ministrar uma oficina neste início de 2018 no Teatro Ipanema, onde relacionou sua prática atoral com a história do grupo fundado na década de 1960.

refletir, diverte-se por constatar que o público, por fim, acaba a aplaudir nossa esquizofrenia. É este mesmo caminho que procuro trilhar enquanto artista ao ir de encontro a essas grandes referências, sabendo que a estrada ainda é longa (e inconclusa).

Em todo caso, Rubens como exemplo desse ser esquizofrênico, advindo das fortes influências do ator de Artaud (homem-teatro), aproveita-se bem do corpo-voz-espírito para preencher as ações com símbolos adequados (efetivamente encaixados), com o intuito de derramar no público o arquétipo artaudiano. Eles deliram em harmonia e nos convidam a embarcar em seus devaneios, através de um diálogo permanente com a *atuação esquizofrênica* que integra a *poética da loucura* encontrada na obra-vida artaudiana/rubeniana. Bravo/a!

– *No cômputo geral, o que o teatro te deu e te tomou?*

– *Angústia e prazer, provocação e catarse, dor e sorriso, me fez crescer muito como ser humano e ficou com a minha vida.* (KHOURY, 2000, p. 288)

## REFERÊNCIAS

ARTAUD!: *Um Vídeo-Ensaio*. Direção de vídeo: Gilberto Gouma. Direção cênica: Ivan de Albuquerque. Atuação: Rubens Corrêa. Rio de Janeiro: acervo pessoal, 1986.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. Consultoria da Tradução de Monica Stahel. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

\_\_\_\_\_. *Eu, Antonin Artaud*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

\_\_\_\_\_. *A Perda de Si: Cartas de Antonin Artaud*. Tradução de Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ASSUNÇÃO, Maria. “Rubens Corrêa: Eu Aprendi a Sacralização da Profissão”. In: *Revista Olhares / Escola Superior de Artes Célia Helena – ESCH*, 2015.

AZEVEDO, Gerlúzia de Oliveira. *Antonin Artaud: A Crueldade pelos Desenhos e Autorretratos*. 2014. 159 f. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Regional; Cultura e Representações) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Hucitec, 1995.

BERTHOLD, Margoth. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BITTENCOURT, Élid Silva. *Lourdes Bastos: O Moderno na Dança no Brasil*. 2009. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BRETON, André. *Manifesto Surrealista*. 1924. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>>. Último acesso em: 28 de fevereiro de 2018.

BRITTO, Beatriz de Araújo. *O Inconsciente no Processo Criativo do Ator – Por uma Cena dos Sentidos (a experiência da criação coletiva)*. 2001. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – Artes Cênicas.

BRONDANI, Joice Aglae. “Estados Alterados In/Conscientes”. In: BRONDANI, Joice Aglae (Org). *Grotowski: Estados Alterados de Consciência – Teatro, Máscara, Ritual*. São Paulo: Giostri, 2015.

BURKE, Janine. *Deuses de Freud: A Coleção de Arte do Pai da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

BURNIER, Luis Otávio. *A Arte do Ator: da Técnica à Representação*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.

CACACE, Guillermo. “A Tensão Dramática”. In: CARREIRA, André; FORTES, Ana Luiza; MATOS, Lara. *Opholdmareoborder: Relatos de Viagem*. Florianópolis: Experiência Subterrânea, 2012.

CAMPO, Giuliano. “A Arte do Ator e a Possessão: Os Estados Alterados de Consciência (ASC) nas suas inter-relações com o Teatro”. In: BRONDANI, Joice Aglae (Org). *Grotowski: Estados Alterados de Consciência – Teatro, Máscara, Ritual*. São Paulo: Giostri, 2015.

CARREIRA, André. “Pesquisa como Construção do Teatro”. In: TELLES, Narciso (Org). *Pesquisa em Artes Cênicas: Textos e Temas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

\_\_\_\_\_; FERRACINI, Renato; TELLES, Narciso. “Procedimentos de Pesquisa em Atuação como Estratégia de Reflexão sobre a Cena Contemporânea”. In: COSTAS, Ana Maria Rodriguez [et al.] (Org). *ABRACE: Arte, Corpo e Pesquisa na Cena: Experiência Expandida*. Belo Horizonte: ABRACE [Gráfica e Ed. O Lutador], 2015.

CORRÊA, Rubens. “A Paixão do Teatro”. In: LUCCHESI, Marco (Org). *Artaud: A Nostalgia do Mais*. Rio de Janeiro: Numen, 1989.

\_\_\_\_\_; DE ALBUQUERQUE, Ivan. *Artaud!: Colagem de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque*. Maceió: Fundação Casa do Penedo/SERGASA, 1994.

CARVALHO, Dirce Helena Benevides de. *Lygia Clark: O Voo para o Espaço Real – Do Bi para o Tridimensional*. 2008. 127 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Estética e História da Arte.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza Da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FELÍCIO, Vera Lúcia G. *A Procura da Lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva – FAPESP, 1996.

FONTA, Sérgio. *Rubens Corrêa: Um Salto para Dentro da Luz*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura: na Idade Clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed, 2001. (Edição Comemorativa – 100 anos).

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

GULLAR, Ferreira. *Manifesto Neoconcreto*. 1959. Disponível em: <<http://www.mariosantiago.net/textos%20em%20pdf/manifesto%20neoconcreto.pdf>> Último acesso em: 28 de Fevereiro de 2018.

IONESCO, Eugène. *A Lição e As Cadeiras*. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. (Coleção Os Grandes Dramaturgos).

ISAACSSON, Marta. “O Desafio de Pesquisar o Processo Criador do Ator”. In: CARREIRA, André (Org). *Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

JACOBI, Jolande. *Complexo, Arquétipo e Símbolo na Psicologia de C. G. Jung*. Tradução de Milton Carvalho Mota. Prefácio de C. G. Jung. Petrópolis: Vozes, 2016.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: O Legado de Freud e Lacan*. Tradução de Vera Ribeiro e Maria Luzia X. de A. Borges. Consultoria de Marco Antônio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

KHOURY, Simon. *Bastidores*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2000. (Série Teatro Brasileiro).

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: O Artesão do Corpo Sem Órgãos*. São Paulo: Lumme Editor, 2011.

LITTLE, Stephens. *Ismos: Para Entender a Arte*. São Paulo: Globo, 2010.

MACIEL, Luiz Carlos. “Você está na Sua? Um Manifesto Hippie”. In: JAGUAR; AUGUSTO, Sérgio (Org). *O Melhor do Pasquim*. Rio de Janeiro: Ed. Desiderata, 2006.

MEICHES, Mauro; FERNANDES, Sílvia (Org). *Sobre o Trabalho do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MELHEM, Samir Murad. *A Influência de Antonin Artaud sobre o Trabalho do Ator e Diretor Rubens Corrêa*. 1998. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes.

MELO JUNIOR, Walter. “Nise da Silveira, Antonin Artaud e Rubens Corrêa: Fronteiras da Arte e da Saúde Mental”. In: *Gerais, Revista Interinstitucional de Psicologia*, 2009. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1983-82202009000200013&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-82202009000200013&lng=pt&nrm=iso)>. Último acesso em: 28 de fevereiro de 2018.

MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. Tradução de Isa Kopelmann e equipe da Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *O Inconsciente Estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. 4ª ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

SALLES, Nara Graça. *Sentidos: uma Instauração Cênica, Processos Criativos a partir da Poética de Antonin Artaud*. 2004. 269 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Escola de Dança.

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do Inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 2015.

\_\_\_\_\_. “Um Homem em Busca de seu Mito”. In: LUCCHESI, Marco (Org). *Artaud: A Nostalgia do Mais*. Rio de Janeiro: Numen, 1989.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 26ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

\_\_\_\_\_. *A Criação de um Papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 13ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

TELLES, Narciso. “Práticas de Improvisar 1”. In: CARREIRA, André Luiz Antunes Netto [et al.] (Org). *Da Cena Contemporânea*. Porto Alegre: ABRACE, 2012.

TESSARI, Roberto. “*Commedia dell'Arte e Rituais Não Cristãos*”. In: BRONDANI, Joice Aglae (Org). *Scambiodell'Arte: Commedia dell'Arte e Cavalo Marinho*. Salvador: Teatro, Máscara e Ritual – Interculturalidades, 2013.

\_\_\_\_\_. “Das Máscaras Rituais às Máscaras Teatrais – A Involuntária Viagem de Arlecchino entre o Além e o Palco Cênico”. In: BRONDANI, Joice Aglae (Org). *Teatro-Máscara-Ritual*. Campinas: Editora Alínea, 2012.

TROTTA, Rosyane. “Rubens Artaud”. In: *Revista Palco e Platéia*, 1987.

TUR, Juan-Ramón Triadó (Org). *Gênios da Arte: Dalí*. Tradução de Mathias Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol, 2007. (Coleção Gênios da Arte).

VELARDI, Marília. “Pensando sobre Pesquisa em Artes da Cena”. In: SILVA, Charles Roberto [et al.] (Org). *Resumos do 5º Seminário de Pesquisa em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

## **ANEXOS**



**MATÉRIAS DE JORNAIS:**

**RUBENS CORRÊA**

**E**

***ARTAUD!***

*Journal de Brasil*  
 DATA: 26/03/1988

Divulgação

A peça Artaud está no Teatro da UFF, em Niterói, este fim de semana. A força e a emoção de Rubens Correia, no papel do escritor e poeta francês, questionam a loucura e a repressão social aos que buscam a verdade. Após o espetáculo, exibição de vídeo com a Dra. Nise da Silveira e debate com o ator

*Journal de Brasil*  
 DATA: 30/03/1988

Teatro

Teatro da UFF, em Niterói, este fim de semana. A força e a emoção de Rubens Correia, no papel do escritor e poeta francês, questionam a loucura e a repressão social aos que buscam a verdade. Após o espetáculo, exibição de vídeo com a Dra. Nise da Silveira e debate com o ator

*Journal de Brasil*  
 DATA: 27/03/1988

Teatro

### Sucesso carioca ficará dois dias no Carlos Gomes

**A**RTAUD (quarta e quinta-feira, às 21 horas, no teatro Carlos Gomes) — O espetáculo foi definido pela crítica como uma espécie de colagem tempo ou bem-humorados. No palco, somente Rubens Corrêa, dirigido por Ivan de Albuquerque. Espaço, figurino e cartaz de Anísio Medeiros, iluminação de Eldo Lúcio. Ingressos a NCZ\$ 5,00.

Sozinho no palco, Rubens Corrêa traça um retrato do artista como visionário. O espetáculo começa por um pequeno trecho de *O teatro e seu duplo* (1938) até chegar a *Artaud le Momo* e *Van Gogh*, o *Suicidado da Sociedade* (ambos de 1947). O Artaud que está em cena é aquele que persegue uma identidade entre o ato de representar e a própria vida.

Artaud, que estreou em 86, no Rio de Janeiro, recebeu elogios de toda a crítica especializada. "São 62 minutos devotados ao prazer do teatro, como raros espetáculos conseguem" (Marília Martins, *Isto É*). "O espetáculo é uma síntese desse pensamento fulgurantemente anárquico, diante do qual o espectador contemporâneo não pode deixar de se surpreender" (Flávio Marinho, *O Globo*). "A força e a potencialidade do teatro se afirmam de forma excepcional nessa experiência despojada e penetrante que facilmente redime o Rio de Janeiro ante o panorama teatral brasileiro" (Barbosa Heliodora, *Visão*).

**Artaud**  
 Antonin Marie-Joseph Artaud nasceu em 1896 e foi um dos primeiros surrealistas. Per-

Rubens Correia interpreta um monólogo sobre Antonin Artaud

maneceu no movimento até achar que os surrealistas preferiam a manipulação fácil do inexplicável, sem tentar entendê-lo. Desencantado, partiu para o México em 36, a fim de estudar os mitos e a civilização dos astecas, na busca do significado dos antigos ritos na explicação das neuroses humanas. Em 43, um ano e meio após retornar à França, era internado com delírio crônico no asilo psiquiátrico de Rodez, onde ficaria nove anos e de onde escreveria cartas que hoje compõem um grande volume de suas obras.

"Eu sou um fanático, não sou um louco", protestava. "Não quero mais a ordem moderna que só nos conduz ao caos". Como parava o teatro a uma peste, pois achava que como ela o teatro tinha a capacidade de abalar a coletividade e criar o desastre social. Muito mais do que a arte cênica, detestava a literatura, a palavra escrita. "Toda literatura é porcaria. É preciso acabar com o espírito e com a literatura", dizia.

*Rev. do Espango - J.B.*  
 Ano - 11 - No 528 - 15/06/1986

## ENSAIANDO

### Artaud desce ao porão

Teatro Ipanema cria novo espaço para as ideias do pensador

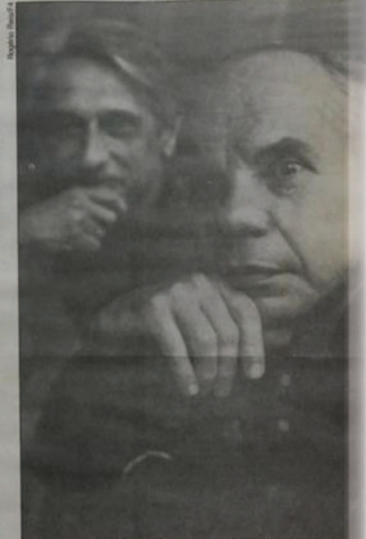
Esqueçam-se os grandes teatros, as produções milionárias, o brilho de luzes, trilha sonora e elenco. Em julho, no Teatro Ipanema, quem quiser conhecer um pouco mais da vida e pensamento do poeta francês Antonin Artaud terá pela lateral do teatro até o fim de semana, um espaço de 70 metros quadrados e verá um só ator em cena com uma mesa e uma cadeira como cenário. O teatro Artaud — ideia do ator Rubens Corrêa e do diretor Ivan Albuquerque — não pode ser despojado, alternativo, diferente do que se vê em termos de produção teatral no Rio de hoje, mas um tête-à-tête com o público, uma viagem interior conjunta ao clima do marginal Artaud, conta Rubens.

A ideia surgiu há dois meses, comandada pela professora Nise da Silveira que pretendia comemorar em novembro 40 anos do seu do Inocente com uma montagem sobre o pensador francês, vítima da esquizofrenia. Anteriormente a ideia Rubens e Ivan, ajudados pela tradução de Leyla Ribeiro — começaram a trabalhar toda a obra do autor, publicada pela editora francesa L'Armand. "Ele escrevia seus textos em todos os lugares, até nas ruas de compras. Fazia os textos em qualquer lugar possível: na rua, no fracasso da civilização, na loucura, nas doenças da mente, nos mitos da loucura e da genialidade", conta Rubens. Sem aderir diretamente à escola teatral do mestre francês, Rubens e Ivan pretendem fazer um espetáculo pouco didático e bem direto. "Na forma de contato com o público penso que reeditaremos um pouco do teatro da crueldade criado pelo autor. Minha atuação também se assemelha ao modo como Artaud via o ator — um intérprete da palavra subordinada ao drama — mas nada mais que isto", explicam os dois.

Preparando-se para enfrentar o público sozinho durante uma hora e meia, Rubens tem trabalhado com a coreógrafa Lourdes Bastos. "Tenho que exercitar todas as minhas possibilidades de movimento. Aprender a dramatizar com um só lado do corpo em detrimento do outro, separar os movimentos de cabeça, pernas e braços. É duro, mas ela está me ajudando muito", conta ele. O cenógrafo Anísio Medeiros também é outro colaborador da peça, encarregado de dispor 50 lugares no pequeno espaço em frente ao camarim do Ipanema. Um disco antigo de Ivan, com músicas de Baki, e um pouco de Bach completarão o clima da peça.

Artaud surge para a dupla em teatro ao fracassado projeto de A Lenda do Rei Arthur e os Cavaleiros da Távola Redonda, peça trabalhada durante cinco meses do ano passado, rica em atores e espaço cênico que não obteve patrocínio na Shell. "Esta peça era o nosso sonho. Ainda temos a esperança de montá-la, mas por enquanto estamos preferindo ficar aqui, nas entranhas do teatro", resume Ivan.

Maria Silvia Camargo



Rubens Correia, em primeiro plano, será Artaud sob a direção de Albuquerque, no espetáculo do Teatro Ipanema



# Dois anos de teatro maldito

A peça Artaud está completando 2 anos de sucesso absoluto no Teatro Ipanema, um fato raríssimo no Brasil, mesmo considerando que o espetáculo está sendo apresentado apenas às segundas-feiras. É responsável por este feito é o ator Rubens Corrêa, um ator no auge de sua carreira e que praticamente estalou na palcos interpretando esta antológica adaptação da vida e obra de Antonin Artaud, um dos mais inquietos autores teatrais deste século. Um autor maldito que chegou a ser internado durante 9 anos em loucura.

Mesmo não se comprometendo com nenhuma espécie de proposta popular (muito pelo contrário, a compreensão de Artaud escapa às tentativas superficiais), a repercussão da peça é tão ampla que Rubens Corrêa vai lançar o livro Artaud - O Processo de Trabalho, contando todas as suas experiências desde o momento em que encarnou o personagem.

## DEPRESSÃO

O desenvolvimento da ideia de montar Artaud é de tal maneira lúto quanto a crise de espaço e verba que o teatro brasileiro está atravessando. A companhia liderada por Rubens Corrêa estava se preparando para encenar Merlin, uma superprodução com 25 atores, quando a redução do financiamento foi negativa. A partir daí, o ator entrou em total depressão, só superada pelo convite do Museu da Imagem do Inconsciente para fazer um trabalho sobre Antonin Artaud. Assim, a tristeza da época passou a dar lugar a empolgação do "mergulho" num outro que revolucionou a concepção do teatro.

Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque, diretor da peça, passaram por um período de extrema dificuldade para concluir sobre qual obra



Rubens Corrêa diz que esta peça mudou completamente sua vida

iriam transpor a vida e obra de mais de 300 volumes de Artaud para o espaço teatral. O estímulo da risca a inversão da relação ator-público — pois decidiram montar a peça no porão do teatro, entre duas pequenas arquibancadas, — e a constante busca de fazer renascer a obra, como expi-

optassem pela discussão da loucura no trabalho artístico.

Através de cartas, textos e da relação de Artaud com seu médico (ele era considerado louco pela sociedade e chegou até a tomar mais de 60 eletrochoques) conseguiu-se que se fizesse renascer a obra, como expi-

ta Rubens Corrêa: "Não é teatro, é realidade sangrenta, é um texto em carne viva que mudado tem volta. É uma vida, num caminho sem volta. O modelo de comportamento da época era Jesus Cristo, mas, para mim, Artaud é o Cristo negro".

## OBSESSÃO

O ator conta que desde quando começou a estudar o texto e encenar no sítio de um amigo em Friburgo, passou a viver em função de Artaud. Até seus sonhos passaram a fazer parte daquela, e vinham de maneira ordenada, quase que como uma organização do inconsciente no processo de trabalho. Rubens Corrêa confessa que depois de Artaud está sendo muito difícil se dedicar a qualquer outro projeto.

Quem já viu a peça sabe o quanto é complicado passar por Artaud sem se sentir modificado, pois a própria história de sua vida é uma imagem de reflexão sobre o sentido do ser humano e da existência. Como ele mesmo dizia: "O ser tem inumeráveis estados, cada vez mais perigosos", frase considerada a melhor definição de esquizofrenia, nada inapropriado para quem, apesar do talento e da genialidade, viveu na miséria e no esquecimento de uma sociedade que insistiu em fechar os olhos para quem ameaçava romper seus valores.

Para se ter uma ideia de como a peça influenciou Rubens Corrêa, basta dizer que o ator passou a questionar seu próprio esquema de trabalho. "Nada é comparável com este está completando 30 anos de carreira no Teatro Ipanema, e se preparando para montar uma peça de Molière, que Rubens Corrêa pretende dar prosseguimento ao sucesso de Artaud."

MINISTÉRIO DA CULTURA

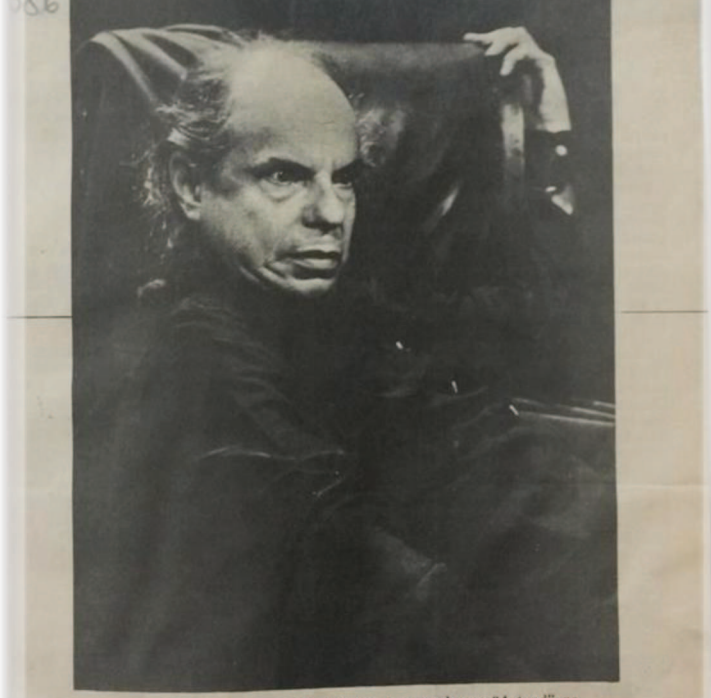
INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS

DE ESTUDOS

DE DOCUMENTAÇÃO

Ass: Esp. TA / ARTAUD / 197. Nova Friburgo, 1989

DATA: 21/11/1989



Rubens Corrêa comemora hoje três anos de cartaz da peça "Artaud", no Teatro Ipanema e após, a encenação da peça, rola um chope para galera

MINISTÉRIO DA CULTURA

INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS

DE ESTUDOS

DE DOCUMENTAÇÃO

Ass: Esp. TA / ARTAUD / 25, Nova Friburgo, 1989

DATA: 02/03/1990

De Teatro

# Artaud chega à cidade

Nova Friburgo (Sucursal) — Amantes do teatro terão duas ricas oportunidades de conhecer um dos mais brilhantes trabalhos do poeta, ator e dramaturgo Antonin Artaud (1896-1948) através de uma coleção de textos que compõem a obra que será encenada neste final de semana no teatro do Sesc, por Rubens Corrêa.

Consagrada pela crítica especializada, Artaud, é uma realização que já levou ao delírio platônicos do Rio de Janeiro — no teatro Ipanema — e foi levada aos palcos do Sesc com a intenção de reviver a obra do autor, que começa por um pequeno trecho de "O teatro e seu Duplo" até seu último trabalho, "O suicídio da Sociedade", privilegiando os textos da última fase do artista. Artaud que entra em cena, portanto, é aquele que persegue uma identidade entre o ato de representar e a própria vida, de forma contundente e arriscada.



Rubens Corrêa declama os textos de Artaud

O cenário: uma cadeira e um palco são os objetos que Rubens Corrêa precisa para mostrar com suas roupas negras. Pedra de giz, um pano roxo e um bastão são os elementos necessários para a realização de um mi-

lagre de materialidade expressiva e ao mesmo tempo singela. Sob a direção de Ivan de Albuquerque, Artaud fica em cartaz nos dias três e quatro de março, às 21 horas, com ingressos no preço único de NCz\$ 3,00.



DATA: 24/03 / 1988

**Teatro integral**

Rubens Correa agora é do teatro em tempo quase integral. De hoje a domingo, sempre às 21 horas, leva o espetáculo **Artaud!**, com direção de Ivan de Frias, querque, para o Teatro da UFF (Rua Miguel de Frias, em Icarai/Niterói). Depois de contar a vida e obra do polêmico escritor, poeta, ator e pintor, ainda haverá exibição de vídeo, feito por Gilberto Gouma, com depoimentos da dra. Nise da Silveira e do filósofo Carlos Henrique Escobar. E a mesma peça, também com Rubens, continua em cartaz no Teatro Ipanema, toda segunda-feira.

☐ Com o objetivo de preencher o espaço de tempo que vai anteceder a abertura do Teatro Francisco Nunes, os comícios populares, consagrados ao de teatro e ao dia 9, Rubens Corrêa, de novelas e Ivan Albuquerque, de poemas, e Carlos Gomes, de peças até o dia 9, no Parque da Gamela. O Partido Comunista Brasileiro, promovendo algumas bandas e de bandas de rock, e a primeira vez que acontece em Belo Horizonte, levando ao Parque Municipal de São Paulo, em frente ao Parque dife- rentes tipos de apresentações e incluem a apresentação de ginastas soviéticas e bailarinas da Bulgária. En- tre os shows com artistas da MPB estão confirmados Le- o Brando, Noca da Porte- ra e os quilombolas.

A. Jayde

DATA: 12/10/1987

sucesso no Teatro Ipanema (RJ) nos últimos dois anos, e definida pelo crítico teatral Yan Michalski como "uma escrita cênica que reabilita um código próprio do teatro, lança uma poética inconfundivelmente teatral, e nos reconcilia com o exercício de uma arte pura e exigente" — a peça conta com três pilares fundamentais na sua consolidação de sucesso de público e crítica. A direção madura de Ivan Albuquerque, o mesmo de "O Anacleto e o Imperador da Asátria" e do despenhido aborto e completamente identificado de Rubens Cavalcanti com o personagem, caminhando de forma memorável pelo da nauvaga que, segundo a crítica Bárbara Heleodora, "separa Ataulfo do diálogo pleno com a realidade" e a tradução rica e sensível de Leyla Ribeiro, permitindo toda uma série de indexões e sonoridades passíveis de exploração em sintonia com as idéias do personagem/autor.

Além do espetáculo, mas antecedendo a este, o ator Rubens Correia participa na quinta-feira, dia 20, às 18 horas, do programa "Te Pegu Pela Palavra", na própria Sala do Coração, quando falará sobre sua trajetória cênica e da experiência de viver o ator/dramaturgo francês responsável por uma das maiores polêmicas no âmbito da arte teatral. Ele realiza também uma oficina de interpretação para atores e interessados, no sábado e domingo, das 10 às 14 horas. Uma vida marcada pela dor dos que respiram no limite sutil entre a sanidade e a loucura, Antonin Artaud foi vitimado por merengue na infância e sofreu várias internações em manicômios, sob acusação de loucura, quando, na verdade, transpirava uma luminosa lucidez. Para o escritor André Gide, a única saída possível a Artaud para escapar da abominável angústia humana era um limbo escapoterápico que só chegava ao público através de explosões ordinárias, mas de efeitos extraordinários.

André Gide — um apaixonado por Artaud — diz, ainda, que "era ele próprio como personagem que ele oferecia ao público, numa espécie de cabotina desavergonhada, na qual transparecia uma autenticidade total". Sugere, inclusive, que "ao sairmos de uma sessão sua, todos se sentiam envergonhados de retomar um lugar em um mundo no qual o conforto é formado de compromissos". Trinta e nove anos após sua morte, o contato íntimo com o talento

melhor de Artaud no Chico Nunes

24/01/16



DATA:

Artaud, sempre

A peça **Artaud** é uma ótima sugestão, não só para o final de semana. Eu ainda não pude ver, mas sei que é ótima. Primeiro, por ser um trabalho de um bom ator — eu acho que Artaud, um pensador nato e suas idéias sempre...

(Carlos Vereza)

*"Artaud", dissecação de um  
lúcido bôspede do bospício*

metodológico Artaud, dirigido por Ivan de Albuquerque e interpretado por Paulo Górriz, está como uma bomba no miradouro das artes cênicas cariocas. Baseado em textos do dramaturgo Antonin Artaud, que passou grande parte de sua vida dentro de um hospital, o espetáculo faz uma crítica à sociedade capitalista nos seus ideais, cuja metáfora de luta com um "loco" (através da arte e sobretudo da efêveridade) inspira o último trabalho do cinema. Leon Tinsman, *Imagens do Inconsciente*, de Artaud foi programado para ser montado alguns meses antes da estreia, mas há dois anos ocupando o palco do Teatro Itapira. No segundo semestre o público paulista poderá assistir ao tão almejado espetáculo do lituão, exposto ainda por algumas semanas, experimentando a obra de Artaud.

O coreógrafo Ariane Medeiros quer transformar o palco do Itapira num centro cirúrgico, onde o público (no máximo 60 pessoas) poderá assistir a progressiva dissolução de um personagem que passou através de técnicas eletrônicas, numa espécie de cura que a medicina concebida o corpo humano como uma máquina. Artaud foi "anestesiado" da mais diferente maneira, e não pode perder a sua natureza. "O espetáculo é uma verdadeira dose "empurra-língua" que é um dramaturgo vivo no hospital".

Bulwer Cordeiro, que não tem pôs dos espetáculos e é tratado como uma subcategoria humana, reacção de uma religião e insensibilidade do público, da alma. Uma prelação aos públicos estrangeiros não pôs públicos brasileiros. É um espetáculo novo, inédito, singular. É um espetáculo que se tem a ideia de se a uma estranha, singular, e que, leva muita gente a levantar a cabeça e a embalar. Bulwer, no entanto, não acredita que o personagem tenha a possibilidade de uma transformação. Ele não tem personalidade, não tem energia, não tem vida. Para ele, porém, Cordeiro é uma peça que gosta de programar, de dirigir, de fazer o público se sentir como um espectador. Bulwer Cordeiro, no entanto, que a artista não pode ser muito de artista (E.M.).



Rubens com Artaud, lá e cá

**Uma cena em dois tempos**

**...a cena em dois**

Rubens Corrêa agora leva o espetáculo para o Teatro da Fria, em Icarai (Niterói), onde ficará em cartaz de quinta-feira a domingo, sempre às 21 horas. E, após cada apresentação, haverá exibição de vídeo e depoimentos em debates com o Rubens Corrêa. Mas, um aviso: Artaud, que aborda a vida e o pensamento de Antonin Artaud, ainda é apresentado toda segunda-feira, no Teatro Ipanema. Hoje tem espetáculo!

DATA:

21/03 - 1981







# "Artaud", um maldito invade o TCA



"S e fui internado e mantido em confinamento durante oito anos, esse é o resultado de uma má vontade geral que procura impedir de qualquer modo que o Sr. Antonin Artaud, escritor e poeta, possa realizar na vida as ideias que proclama em seus poemas, porque eles sabem que o Sr. Antonin Artaud tem meios de agir que podem ser barrados, quando ele, junto com algumas almas que o amam, quiser sair deste mundo servil, de uma burnice asfixiante, tanto para ele como para os demais. As pessoas são idiotas. Não existe mais nem mesmo aquela inquietação que penetra no vazio dos ossos, só existe uma enorme satisfação de inermes almas bovinas, escravas da estupidez que as oprime, num mundo inteiramente aburguesado, com todo esse ronronar verbal de soviets, anarquia, comunismo, socialismo, radicalismo, repúblicas, monarquias, igrejas, ritos, racionamentos, controles, câmbio negro, resistência. (Trecho de um dos textos que integram o espetáculo "Artaud").

"S er tudo de todas as maneiras, ler todas as opiniões, surpreender a si mesmo pela suprema maleabilidade do espírito e amar a todas as coisas como Deus". Este poema de Fernando Pessoa é o lema com que Rubens Corrêa transita pela existência. Ele que estreia hoje — e permanece até amanhã, às 21h15 min, no Teatro Castro Alves — um dos seus papéis mais difíceis, o de Antonin Artaud, ator e dramaturgo francês que simplesmente revolucionou o teatro contemporâneo, em meio a internamentos psiquiátricos, sob a pecha de ser "louco".

"O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltar a constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador verdadeira e verdadeira sensação de sonhos, ori- de seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvagemia, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu caribalismo mesmo se desencadearem, num plano mais suposto e ilusório, mas interior". São palavras do próprio Artaud, a propósito da "Técnica" que propunha para o seu "Teatro da Crueldade". É mesmo não sendo suficiente, dá uma ideia do pensamento artaudiano sobre a arte de fazer teatro.

Para quem teve seu primeiro sucesso no palco encenando "O Diário de um Louco", de Gogol, em 1964, a montagem de "Artaud" — uma "esquadrilha", para ficarmos no neologismo — não significa uma novidade. Mas, por si só, viver Artaud no palco acaba por estabelecer, mais que uma trama de ficção, a própria vida, uma condensação do sonho teatral desse tempestuoso gênio do teatro neste século. Segundo Rubens Corrêa, "o ator que faz um louco nunca fica louco". Mas isso não é tão fácil como sugere o ator. Ele próprio, após a primeira montagem de "O Arquleto e o Imperador da Ásia", também foi internado

exatamente na sala de um analista.

## CIRURGIA DO INCONSCIENTE

Afirmado já haver passado "por todas as experiências das drogas" que ilustra, dizendo haver desabado todas as suas muralhas da China, e que à música, o procedimento rock, uma linguagem cósmica, universal, modificaram sua vida, Rubens Corrêa tem uma trajetória artística das mais inusitadas. "Homem de teatro", como se costuma dizer, ele já interpretou, entre outras peças, "Hoje É Dia de Rock" e "O Assalto", de José Vicente, "A China É Azul", de José Wilker, e o homossexual Molina, em "O Beijo da Mulher Aranha", de Manuel Puig.

A ideia de montar a peça sobre a vida e o pensamento de Artaud partiu da psiquiatra e fundadora do Museu do Inconsciente, Nise da Silveira, que vinha cobrando a iniciativa já há algum tempo. E quem não conhece a obra de Artaud que se prepare para o susto. Segundo Rubens Corrêa, "o espectador que vem assistir à peça deve saber que se vai submeter a uma cirurgia, onde não somente o seu espírito, mas seus sentidos e sua carne estão em jogo. O espectador deve estar convencido de que nós somos capazes de fazê-lo gritar".

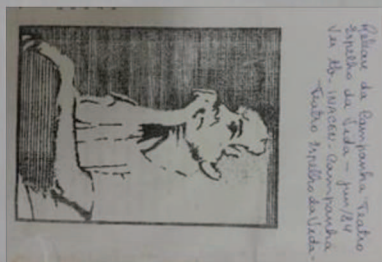
Num texto "curto e forte", como frisa Rubens, o espetáculo é essencialmente a visão que ele e Ivan de Albuquerque têm de Antonin Artaud. Uma colagem que tempera momentos tensos, líncos, críticos ou bem-humorados, como se afirmam uma frase do artista francês em que estipula: "O ser tem inúmeros estados cada vez mais perigosos". A loucura deslumbra Rubens Corrêa por essa "espécie de destapagem de cabeça e as possibilidades que isto oferece em termos de arte. É nela que a criatividade se escancara".

Artaud reporta-se ao filósofo alemão Friedrich Nietzsche e diz: "Não somos livres. O céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. O teatro foi criado para não ensinar isso". Antonin Marie Joseph Artaud foi um dos primeiros surrealistas e já dizia, em 1925, que "os loucos são as vítimas individuais da ditadura social; em nome dessa individualidade, que é a essência do homem, exigimos que libertem esses forçados da sensibilidade, pois, também, não está no poder das leis transitar todos os homens que pensam e agem".

Artaud permaneceria no movimento surrealista até entender que os surrealistas preferiam a manipulação fácil do inexplicável, sem tentar apreendê-lo. Desencantado, partiu para o México em 1936, a fim de estudar os mitos e a civilização dos astecas, tentando encontrar no significado de antigos ritos a explicação das neuroses humanas. Isso levou-o, naturalmente, a experimentar o peyotli, uma espécie de mescolina ou LSD, extraída dos cogumelos, que os índios usavam há séculos. "Eu não queria, entrando no peyotli, entrar num mundo novo, mas sair de um mundo falso", diz.

Um ano e meio após retornar à França era internado em clínica crônica no asilo psiquiátrico de Rodez, onde ficaria oito anos e de onde escreveria cartas que hoje compõem boa parte do volume de suas obras. "Eu sou um fanático: não sou um louco", protestava. "Não quero mais ordem, modesta que só nos conduz ao caos". Ao deixar o asilo, restaram-lhe apenas dois anos de vida: um câncer corroi-lhe o reto. Artaud, 1896-1948, ator de cinema e teatro, diretor, poeta, internado, corria aquilo que queremos, se não um teatro puro, pelo menos um teatro de descoberta e encantamento, mesmo que nos limites do terrível.

FORÇADOS DA



"Eu sempre tive a impressão de que eu sempre estive aqui, porque para mim o ator é o cavalo de uma transação incrível entre consciente e inconsciente, entre o ser e o todo, entre o indivíduo e o coletivo. O ator e o teatro são mágicos".

RUBENS CORRÊA





# O trampolim carioca dos anos 70

Histórias fizeram a fama do teatro por onde passaram três gerações de atores, diretores e músicos do Rio de Janeiro

Continuação da página 1

A peça escolhida para a estreia da nova fachada do Ipanema não poderia celebrar mais o palco de três gerações de atores. A trama de ninguém me ama, ninguém me quer, ninguém me chama de Baudelaire, escrita e a ser dirigida por Ivan, se passa no teatro. — É uma comédia na qual três jovens estudantes de cinema resolvem alugar o teatro para um ensaio sobre vampirismo — explica. — Trata-se de um projeto antigo meu com o Rubens. Depois da morte, decidi que interpretaria o papel destinado a ele. Para a exposição, Ivan reuniu objetos usados nas mais de uma década de peças encenadas pelo teatro desde 1968 no teatro. Lá estão relíquias como a capa rosa "Artaud" e muitas fotografias. O futuro Teatro Rubens Corrêa, desde a década de 60, parte integrante da cena cultural carioca. O marco de resistência artística dos anos 70 e 80 nasceu da loucura de Rubens. Ao receber a herança do terreno na Rua Presidente de Moraes, ele não pensou duas vezes em transformá-lo em teatro com a ajuda de Ivan, fundador ao seu lado da Companhia de Teatro do Rio.

— Era um sonho a gente ter um teatro só nosso — lembra Ivan. — Mas sete anos para conseguir estruturá-lo totalmente.

**Hoje é dia de rock? foi o marco do teatro nos anos 70**

Depois de inaugurado, os dois do Ipanema não pararam ali. No currículo, produções memoráveis como "O arquiteto e o imperador da Assíria", "A China em", — que lançou José Wilker como autor —, "O beijo da mulher aranha", "Artaud" e o marco do Ipanema nos anos 70: "Hoje é dia de rock", de José Vicente.

— O Ipanema foi um espaço fundamental para o Rio nos anos 70, tanto pela qualidade das produções apresentadas ali quanto pela resposta à repressão — opina ator Paulo José.

— Hoje é dia de rock — uma história simples sobre a adaptação da música mineira no Rio —



O ator IVAN de Albuquerque, agora o único proprietário do Teatro Ipanema, é o idealizador das homenagens a Rubens Corrêa, que morreu dia 22 de janeiro

venas que começava a aparecer em Ipanema. A peça, que estreou em 12 de outubro de 1971, ficou em cartaz um ano com sessões lotadas. A popularidade dos atores era tanta que chegavam a ser abordados por fãs na rua.

— O teatro se transformou num clube com jovens — conta Ivan. — Tinha gente que repetia diálogos inteiros. Um dia, o eco era tanto que paramos no meio e falamos que, se eles não parassem, nós acabaríamos ali.

A última apresentação de "Hoje é dia de rock" foi uma grande celebração, como se recorda o ator Nildo Parente. O público fiel foi ao teatro vestido de branco com flores nas mãos.

— Apareceram tantas pessoas, que o Rubens decidiu abrir as portas para doá-las todo mundo

do, que os fãs começaram a se soltar. A solução foi levar a plateia para a praça. O elenco saiu comandando uma multidão.

Ainda sobre o espetáculo, a atriz Ivone Hoffman, uma das protagonistas, recorda que o público ficou tão amigo dos atores que, no fim da temporada, algumas pessoas levavam lanche para o intervalo entre as sessões. Ivone participou de "O jardim das cerejeiras", primeira montagem do Ipanema. Foi, inclusive, durante a encenação da peça, que a atriz enfrentou o momento mais aterrador de sua carreira.

— Estávamos começando um ciclo de peças de autores russos, quando foi decretado o AI-5. O temor de alguma perseguição foi tanto que decidimos não fazer "A maldição", de Goethe.

pressionavam Maria Padilha no Ipanema era a disposição de Rubens e de seu sócio. Ela recorda uma discussão entre os dois: — A relação dos dois era encantadora, mas, às vezes, eles também brigavam. Lembro perfeitamente de uma vez quando estávamos ensaiando a peça "Quero", de Puig. Ivan pediu para que Rubens fizesse um determinado cena ainda melhor. Ele simplesmente respondeu interpretando de cinco maneiras diferentes. Era muito estimulante o encontro de mestres.

Foi no palco do Ipanema que o grupo Adrúbal Trousse o Trombone se tornou uma das coqueluches da Zona Sul no verão de 1981, quando a trupe de atores comandada por Hamilton Vaz Pereira apresentou o espetáculo "Tra-

Fernando Guimarães, Patrícia Travassos e Evandro Mesquita já anunciavam a vinda humorística que os projetaria no futuro.

— Nós inauguramos um horário com espetáculos às 18h em pleno verão — lembra Patrícia Travassos. — A gente vinha do Posto Nove, tomava banho no teatro e encenava a peça com cabelo molhado e areia no palco.

A vocação teatral não fez com que o Ipanema ficasse restrito às peças. Nos anos 80, o teatro emprestou seu palco a inúmeros shows do então nascente BRock. Grupos como Barão Vermelho e Miqinhos Amestrados e cantores como Lobão e Marina fizeram apresentações lendárias.

— O teatro sempre teve um clima muito gostoso, parecia a casa de gente — diz o poeta carioca

## A ESTREIA DE MARINA E A FIGURINISTA HOLTZ

• Não foi à toa que o futuro Teatro Rubens Corrêa entrou para a memória cultural do Rio. Histórias engraçadas fazem a fama do palco que abrigou artistas desde 1968.

• CAZUZA: Foi no Ipanema, em 1984, que o vocalista do Barão Vermelho usou pela primeira vez uma faixa de pano na cabeça, enfeite que se tornaria a sua marca registrada logo depois. A tira americana com símbolos japoneses, um presente do produtor Tatinho Paes, foi vestida por Cazusa no meio de um show.

• 'ARTAUD': A peça estrelada por Rubens Corrêa já estava em cartaz há dois anos e quatro meses no porão do Ipanema, quando só então a Divisão de Cultura e Fruição da Prefeitura de São Paulo tentou o teatro, alegando falta de segurança. A encenação passou a ser feita no palco do Ipanema, mas, por isso, sofreu algumas alterações.

• MARINA: A cantora fez o seu show de estreia, em 1979, no palco do Ipanema. Naquela época, seu estilo ficava muito aquém do jêllê moderno de hoje. O hit da temporada foi "Nosso estranho amor".

• VERA HOLTZ: Para estar numa produção do Ipanema valia tudo, que o diga a atriz Vera Holtz, que se transformou em figurinista na peça "As you like it", de Shakespeare, dirigida por Adrúbal Freire-Filho, na década de 80. "O palco do Ipanema tinha uma mística, uma sedução incontestável. Para quem estava começando no teatro qualquer bico nas peças já valia", afirma Vera.

# O Ipanema renasce

Rebatizado em homenagem ao ator que o eternizou, Teatro Rubens Corrêa abre em janeiro

Roberta Oliveira

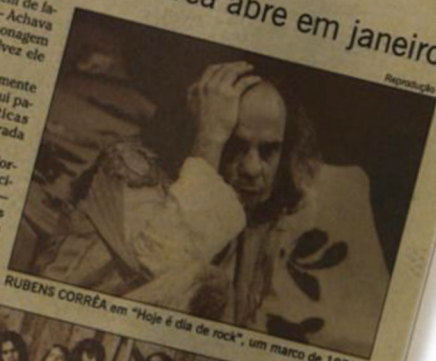
O cheiro de tinta e o barulho frenético dos martelos não parecem incomodar Ivan de Albuquerque. Cabelos e barba esbranquiçados pelo tempo, o diretor do Teatro Ipanema e seu sócio se comemoram não faltam. Motivos para sete meses de trabalho, a sala que ele e Rubens Corrêa levaram oito anos para ver de pé e que transformaram num templo cultural dos anos 70 e 80 está prestes a renascer com um novo nome: Teatro Rubens Corrêa.

— Quando éramos mais jovens, brincávamos que o primeiro a morrer viria nome de teatro — lembra Ivan. Mas pensei que eu seria o escolhido. Mas sempre fui bem mais fraco do que Rubens. Enquanto eu vivia com problemas de saúde, ele trazia no corpo a força adquirida quando criança. Nem nos últimos dias pensava que iria morrer. As obras estão avançadas, mas, cores e alguns detalhes do acabamento, o teatro deverá ser inaugurado apenas em 16 de janeiro e estará funcionando perfeitamente no dia 22, data em que se lembrarão os dois anos da morte de Rubens — aconteceu um dia antes de o ator completar 67 anos. Ivan escolheu estreiar o novo palco com nada menos do que "Hamlet", de Shakespeare.

Asdrúbal Trousse o Trombone e José Wilker ganharam fama no teatro

O atual pensamento de Ivan, que combinava perfeitamente com o de Rubens, foi o responsável por alguns dos maiores sucessos teatrais que o Rio já conheceu. Foi no palco do Ipanema, por exemplo, que o Asdrúbal Trousse, por eles o grande sucesso "Trate-me leão", foi encenado em 1976. Foi ainda no Ipanema que o então jovem José Wilker expandiu seu talento de ator ("O arquiteto e o imperador da Assíria") e autor ("A China é azul").

Continua na página 3



RUBENS CORRÊA em "Hoje é dia de rock", um marco de 1971



RUBENS E WILKER em "O arquiteto e o imperador da Assíria"



"TRATE-ME LEÃO", sucesso de Asdrúbal Trousse



Dois anos em carcer no Teatro Ipanema, Artaud já foi visto por 120.000 espectadores encantados com Rubens Corrêa e com a "lucidez da loucura"

Seu debate que se seguiu às apresentações, que quase sempre duram três vezes mais tempo do que o espetáculo, Rubens sagia regiões estranhas. A interpretação de Artaud, que ele chama de "lucidez da loucura", é o que mais o impressiona. O espetáculo, que ele considera o mais importante de sua carreira, não foi visto por mais de 120.000 espectadores. Rubens Corrêa, 34 anos, nasceu em São Paulo, e ainda há aqueles, "bombardeados" pelo ator, que se abstêm do texto para se ocupar da interpretação. A interpretação de Rubens Corrêa, que ele chama de "lucidez da loucura", é o que mais o impressiona. O espetáculo, que ele considera o mais importante de sua carreira, não foi visto por mais de 120.000 espectadores. Rubens Corrêa, 34 anos, nasceu em São Paulo, e ainda há aqueles, "bombardeados" pelo ator, que se abstêm do texto para se ocupar da interpretação.

## Um louco em estado teatral



Rubens Corrêa interpreta há dois anos, no Porto do Teatro Ipanema, o

Mackens Luiz

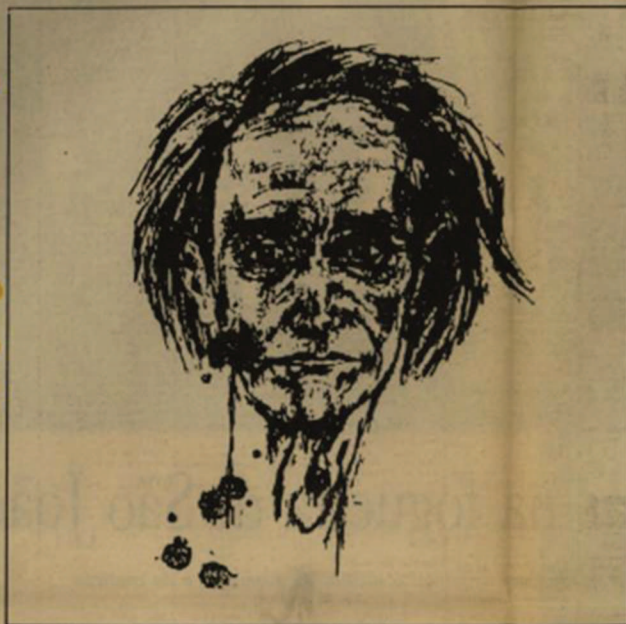
Uma obra-prima para o teatro. Os dois anos de Artaud, no Porto do Teatro Ipanema, não foram apenas um espetáculo, mas uma experiência. O público, de 120.000 espectadores, participou de uma obra-prima para o teatro. Os dois anos de Artaud, no Porto do Teatro Ipanema, não foram apenas um espetáculo, mas uma experiência. O público, de 120.000 espectadores, participou de uma obra-prima para o teatro.

Enquanto o público se agita, o ator Rubens Corrêa, 34 anos, nasceu em São Paulo, e ainda há aqueles, "bombardeados" pelo ator, que se abstêm do texto para se ocupar da interpretação. A interpretação de Rubens Corrêa, que ele chama de "lucidez da loucura", é o que mais o impressiona. O espetáculo, que ele considera o mais importante de sua carreira, não foi visto por mais de 120.000 espectadores.

## Os versos satânicos da psiquiatria

Hoje, e só hoje, o ator Rubens Corrêa vive Artaud na Clínica de Repouso do Planalto

Celso Araújo



A instituição psiquiátrica brasileira vai tremar nas bases, com a apresentação de Artaud, no Porto do Teatro Ipanema. Uma obra-prima para o teatro. Os dois anos de Artaud, no Porto do Teatro Ipanema, não foram apenas um espetáculo, mas uma experiência. O público, de 120.000 espectadores, participou de uma obra-prima para o teatro.

A representação de Rubens Corrêa corresponde a uma obra-prima para o teatro. Os dois anos de Artaud, no Porto do Teatro Ipanema, não foram apenas um espetáculo, mas uma experiência. O público, de 120.000 espectadores, participou de uma obra-prima para o teatro.

O diretor da Clínica de Repouso do Planalto, o psiquiatra Francisco Alberto Sales, não temia os desafios. A apresentação de Rubens Corrêa, 34 anos, nasceu em São Paulo, e ainda há aqueles, "bombardeados" pelo ator, que se abstêm do texto para se ocupar da interpretação.

Num brilhante artigo publicado há duas semanas no Jornal do Brasil, o psicanalista Jurandir Costa Freire chama a atenção para o desafio completo em que se tornou o sistema de saúde mental do Brasil. Enquanto a Itália avança com a criação da Psiquiatria Democrática, o Brasil ainda conserva uma psiquiatria burocrática, de efeitos negativos e consequências devastadoras. A máquina burocrática, diz o

preservar-se em sua inércia e indiferença. Jurandir Freire enumera algumas das questões centrais dos problemas que os "doentes mentais" enfrentam, sem nenhuma luz de esclarecimento, sempre que passam do atendimento psicológico à internação em manicômios ou clínicas privadas de todo o país: morte por negligência médica; excessos de medicação; brutalização física ou humilhação moral dos internos.

desenvolvidas. "As instituições psiquiátricas brasileiras, nos vinte anos de existência, foram loteadas entre políticos inescrupulosos e administradores de órgãos executivos igualmente inescrupulosos. Todos eles, simultaneamente ou sucessivamente, quando no poder, serviram-se dos hospitais como caldeiras de emprego para seus aquinhoados." Este é um panorama assustador exposto pelo

trico brasileiro só perde para o sistema penitenciário, também aviltado, também dominado pela burocracia e a corrupção em todas as escalas. Não foi em vão que Jurandir Freire Costa intitulou seu artigo de "Versos satânicos da psiquiatria". Artaud, na França, provou o gosto amargo dessa máquina perversa de criar loucos.

O espírito incorporado

"Sob o peso de uma terrível doença do espírito", São palavras do mestre. Ibsen, Antonin Artaud ao editor Jacques Riviere, diretor da Nouvelle Revue Française, bem antes de ser internado em asilos franceses e experimentar um dos casos mais emblemáticos de sofrimento físico e psicológico deste século. Participante do movimento surrealista, criador do Teatro da Crueldade, o mais seminal e inquieto questionador do Teatro Moderno, Antonin Artaud encarnou as contradições e discordâncias deste século. Para o espírito Martin Esslin, "o destino de Artaud em nosso tempo talvez seja um sinal de seu esclarecimento ou um sistema perturbador da sua pobreza espiritual. Seja um ou outro o fato, o mentiroso, o caso clínico de Antonin Artaud, Artaud Le Momo, o bobo santo, é uma pedra de toque da nossa civilização".

Com o rigor construído por um dos mais dignos alunos do país, Rubens Corrêa encarna o espírito de Artaud, em sua febril luta por construir uma nova humanidade civilizatória que fabrica a morte e a loucura. A apresentação de Rubens Corrêa é um espetáculo para o público brasileiro. Artaud fala para as próximas gerações.

"Foi assim que a sociedade mandou enfiar nos seus hospitais todos aqueles de quem ela queria se ver livre ou de quem ela desconfiava se defender, porque eles loucos se recusavam a ser cúmplices de enormes injustiças. Porque o louco é também um homem que a sociedade não quer ouvir e que ela quer impedir que enuncie verdades insuperáveis".

ARTAUD — interpretação do ator Rubens Corrêa de textos do poeta francês Antonin Artaud. Somente hoje, no



TEATRO/RJ  
Entrevista

peste como  
agente de  
criatividade

[illegible][illegible]

...Come lo  
...natura co  
...10 and  
...A 200

[illegible][illegible][illegible][illegible][illegible][illegible][illegible]

"O teatro para que se transformem habilidades de esboço em projetos, para que se transformem projetos em produções, para que se transformem produções em experiências, para que se transformem experiências em saberes, para que se transformem saberes em consciência, para que se transformem consciências em ações, para que se transformem ações em mudanças, para que se transformem mudanças em um novo mundo".

[illegible][illegible]

...ca, com muita  
pouca a gente  
passava disten-  
do e publico na-  
do, com aq-  
uando, em  
indomestica, em  
do artista sa-  
do, anos dur-  
de Albuquerque,  
e a gente não  
uma espécie  
uma gente não  
Cristina Cerqueira

**Arcaid** - Todos os segundos-feixes  
sem pátio incorporados no Teatro  
sua e montagem temporária ali  
bem Cordeiro, que há mais de seis  
anos trabalha de sala de teatro

Ruben

Corrêa: Eu an

**prendi a Sacral**

## Profissão da Profissão

# ssão

Rubens Corrêa: Eu aprendi a. Sacralização da Profissão

[illegible][illegible]

11

[illegible]













JORNAL DO BRASIL

B

ENTREVISTA Ivan Albuquerque

DOMINGO, 28 DE JANEIRO DE 1990

# 'Tenho que viver sem Rubens'



NAYR LÓPEZ

Na casa que pertenceu a Otto Lara Resende, no Jardim Botânico, não se ouve mais as gargalhadas do ator Rubens Corrêa. Depois de ficar internado três semanas, Rubens morreu na última segunda-feira, vítima de arritmia cardíaca. No escritório que dividia com o diretor e ator Ivan Albuquerque, seu sócio e melhor amigo, os rancos de Rubens continuam pelas prateleiras. Em cima da mesa, Artaxáx, vigiado por formidáveis dois maiores atores do teatro brasileiro.

Menos de uma semana é pouco para se acostumar com a morte do amigo. Ivan se trai e diz que vai incutir uma reportagem para mostrar o ator e mostrar alguns cartazes que Rubens gostava de O Arquêto e o imperador do Arêto. Ivan quer revelar a doença do amigo — conta Ivan antes, mais recentemente, do violonista Raphael Rabeli.

O nome para Teatro Rubens Corrêa. Ele sempre dizia que o primeiro de nós dois a morrer viraria o nome de teatro. E assim será.

— O argentino Manuel Puig também foi importante para o Ipanema, quando passou a colaborar com você. O feio de mulher anã foi um dos melhores momentos dramáticos.

— Puig foi muito importante como autor. O feio seria montado por Dina Sfat e Paulo José, mas eles se separaram e nos deram a peça. Resolvi dirigir e chamei o José de Abreu para o segundo papel. Foi uma ótima experiência. Depois fiz outros textos de Puig, até que ele foi embora do Brasil e morreu, abandonado num hospital no Chile.

— Nunca houve ciúmes entre você, Rubens e Leyla? É raro uma amizade tão profunda como a de vocês não interferir nos casamentos.

— Nunca, de jeito nenhum. Leyla e Rubens eram muito ligados. Durante toda a doença dele, foi Leyla quem seguiu a barra, quem ficou com ele nos momentos de desespero no hospital. Nunca foi



de seus fundamentos, como *Hoje é dia de rock* e *O arquiteto e o imperador da Ástria*. Ivan quer falar de Rubens, das razões que o levaram a reger a doença do amigo — como fizeram antes as famílias de Casua, do ator Caetano Ferreira e, mais recentemente, do violonista Raphael Rabello, como forma de quebrar o preconceito —, do teatro que construíram juntos (o histórico Ipanema), da linguagem teatral que desenvolveram e da amizade que os uniu até o último momento. Emocionado durante a entrevista, Ivan Albuquerque mostrou um bilhete típico, que Rubens costumava espalhar pela casa que dividia com ele, sua mulher Leyla e o filho Daniel, e também pelos teatros em que atuava: abaixo do desenho de um solzinho, símbolo da peça *Hoje é dia de rock*, apenas a palavra "alegria". "Vou continuar vivendo, com minha mulher e meus filhos. Mas a vida não tem mais o mesmo sentido sem o Rubens", desabafa.

— Você e Rubens formaram uma das mais importantes parcerias do teatro brasileiro. Como esse encontro aconteceu?

— Nós nos conhecemos em 1952, no Conservatório de Copacabana, onde fomos estudar teatro. De lá, fomos para o Tablado, que, na época, era uma companhia amadora, não uma escola. Nosso entrosamento foi total e nós decidimos ter uma companhia nossa. Arrendamos o Teatro São José, onde hoje é o Cacilda Becker, e ficamos no Teatro do Rio, lá, de 59 a 67, montamos de tudo: um drama russo, porque a ideia era fazer de cada época uma oficina, um aprendizado para nós dois como artistas. O Teatro Ipanema demorou sete anos para ser construído e nem acreditávamos mais. Um dia, tomamos fôlego e terminamos. Quando inauguramos, já éramos premiados, estávamos à vontade no meio artístico.

— A abertura do teatro, em 1968, coincidiu com o início de um dos mais duros períodos da história brasileira. A liberdade foi cercada e os artistas eram vítimas constantes do regime militar. Como a censura interferiu no Ipanema?

— De forma terrível. Eu e o Rubens vínhamos de posições de esquerda e queríamos usar o teatro como espaço ideológico. Decidimos estrair com um ciclo russo, mas só pudemos fazer *O jardim das cerejeiras*, do Tchekov. A censura proibiu *A noite do Górgi*, porque era uma leitura feita pelo judeu e altamente subversiva. Fora isso, havia interdições às ruas e amigos presos. Muitas vezes interrompíamos o ensaio com alguém entrando e dizendo que um filho não veio, outro estava desaparecido etc. Foi muito difícil.

— Mesmo assim, em 1970, vocês conseguiram encenar, com estrondoso sucesso, a subversiva *O arquiteto e o imperador da Ástria*, do espanhol Fernando Arrabal...

— Na verdade foi uma grande coincidência e uma sacada da Leyla (Ribeiro). A peça estava

**"Rubens sempre dizia que o primeiro de nós a morrer viraria nome de teatro. E assim será"**

pronta, veio um censor, sentou-se na platéia e pôs a arma do lado. Depois do ensaio corrido, ele se disse enojado, declarou que arte tinha limite e proibiu tudo. Arrasados, nos conformamos, porque não se podia nem reclamar naquela época. Leyla decidiu ir até uma boutique em Ipanema, do filho do chefe da censura. Ele pediu ao pai para reavaliar a peça, fomos outro ensaio corrido, fui a Brasília e negociamos. Certamos 40 minutos da peça, o que a deixou muito mais ágil, e barganhámos os palavrões. Ele liberou.

— No ano seguinte, o teatro deixava de ser somente político para virar ponto da juventude carrega, ditando comportamento com *Hoje é dia de rock*, de José Vicente. O Ipanema influenciou ou foi influenciado pelo espírito da época?

— Foi uma mistura de tudo. Estive na Europa com Leyla no ano anterior, para procurar um texto teatral. Lá encontramos uma nova raça, multinacional, que começava a surgir: o movimento hippie. Lá encontramos o José Vicente, que já tinha feito enorme sucesso no Ipanema, em 66, com *O assalto*, encenado por mim e por Rubens. Ele tinha um texto sobre a contradição prometido para a Ruth Escobar, mas o convencemos a nos dar, e voltamos da Europa com um texto brasileiro. Imediatamente, a peça virou um sucesso, o público voltava e muitos decoravam as falas. Algumas pessoas dizem que *Hoje é dia de rock* foi, para o Brasil, o que *Haroldo para os Estados Unidos*. Um exagero. Mas de fato marcou época e, como era muito pura, não teve nenhuma censura.

— Como foi o envolvimento com as drogas e qual a influência delas no trabalho de vocês?

— O LSD conhecemos em Paris, no apartamento do cenógrafo Marcos Flaxman. Tomamos e fomos por 2001. Uma odisséia no espaço, de Stanley Kubrick. Imagina a viagem! (risos) O ácido era, para nós, um laboratório, uma experiência necessária na época. Nunca usamos drogas pesadas por meses; quando a experiência lúbrica se esgotou, paramos. O Rubens não usava drogas, já era suficientemente delirante.

— O Ipanema ficou conhecido por revelar talentos como o próprio José Vicente, o José Wilker e muitos outros. Isso era uma preocupação de vocês?

— Não exatamente. As pessoas diziam que eu tinha talento para dirigir o melhor dos atores, tirar deles interpretações especiais. Acho que isso contribuiu um pouco. Além disso, estávamos cercados de gente muito boa. Nós mesmos, a equipe central do teatro, éramos muito profissionais. Eu dirigia, Rubens interpretava e a Leyla nos dava a direção prática. Meu trabalho era fazer o Rubens brilhar. Sempre acreditei que o teatro é a arte do ator, como o cinema é a do diretor e a TV, do editor de imagens.

— Momentos marcantes dos verões do Rio aconteceram no Ipanema, como as peças do Adriel Tronche e *Tronche e os shows de Marina*, Beto Guedes, Alceu Valença e outros, que se lançaram ali. Mas nos bastidores, vocês estavam divididos, não?

— Completamente. Sempre foi muito difícil manter o teatro. Mas fomos levando. O Rubens não se interessava por um portão novo, novos banheiros. O negócio dele era interpretar. Desde que descobrimos sua doença, decidi vender o Ipanema. Estamos tentando isso, mas antes vou mudar

— Nunca houve tensão entre você, Rubens e Leyla? E raro uma amizade tão profunda como a de vocês não interferir num casamento.

— Nunca, de jeito nenhum. Leyla e Rubens eram muito ligados. Durante toda a doença dele, Leyla quem segurou a barra, quem ficou com eles nos meses de desespero no hospital. Sempre fomos — eu, Rubens e Leyla — três partes de uma mesma coisa. Meu relacionamento com Rubens era mais que o de irmão. A Leyla tinha um pouco de ciúme, sim, mas da parceria teatral, de decidirmos uma montagem sem ela. Nosso relacionamento era tão bom que o Rubens quis que morássemos juntos e, há oito anos, dividimos esta casa. Diego (filho de Ivan e Leyla) era louco por ele. No fim, era o único que o fazia rir de verdade. Para o público, porque que tramos só eu e o Rubens, mas não fazia questão, e ele também fazia, de deixar clara a importância da Leyla para a história do Ipanema. É fundamental e subestimada. Sem ela, nada seria possível.

— Há um ano vocês sabiam que Rubens estava com Aids. Como receberam a notícia?

— Com desespero total. Rubens estava com pneumonia, na Clínica Sorocaba, e fui buscar o resultado de seus exames. Quando abri o exame de sangue e vi escrito "HIV positivo", meu mundo desmoronou. Falei todos os palavrões que conhecia, perdi a cabeça. Mas precisei ficar firme na frente dele até que tivesse alta, quando contamos a ele o resultado. Espantosamente, ele recebeu essa sentença de morte de forma tranquila, sem crise. Disse apenas: "Ora veja", aquilo, jeto dele, meio aéreo. Em nenhum momento nos últimos meses achou que fosse morrer. Foi apenas até a véspera de fazer o teste.

— Ele não sabia que ia morrer ou não queria admitir?

— Rubens só acreditava numa palavra, que ele equilibra em bilhetinhos e quadros de aviso de teatro: alegria. Estava sempre em atividade, mesmo sem poder. Já dentista, se meteu a fazer *Armas* no Nordeste e eu não pude existir. Lá em Recife, precisei de uma transferência de licença. Saí do hospital direto para o teatro, fiz três sessões e quase teve um troço. Rubens era irascível quando se tratava de viver no palco.

— Como fica o Ipanema agora?

— Quero vender para alguém que o mantenha como teatro. Por isso não vendi para a Igreja Universal, que até tentou comprar. A preferência nos propôs alugar, mas isso não interessa. Aliás, do, ele está sempre, para peças de colegas meus. Mas agora quero deixar a poesia anterior, pensar na vida, terminar a novela *Explosão de cor*.

— Você já pensou como vai continuar fazendo teatro sem Rubens Correiá?

— Ainda não. As pessoas se espantam em me ver tão calmo agora, mas elas não entendem que eu já me desesperei há um ano, diante daquele exame positivo. Agora tenho que tocar a vida pessoal e teatral com minha mulher Leyla e meus filhos Diego e Maria Cristina. Tenho que viver sem ele. Não sei como vai ser. Só sei que a vida perde muito do seu sentido para mim sem Rubens.

Rubens Correiá ★ 1931 † 1996

# Coragem até o último ato

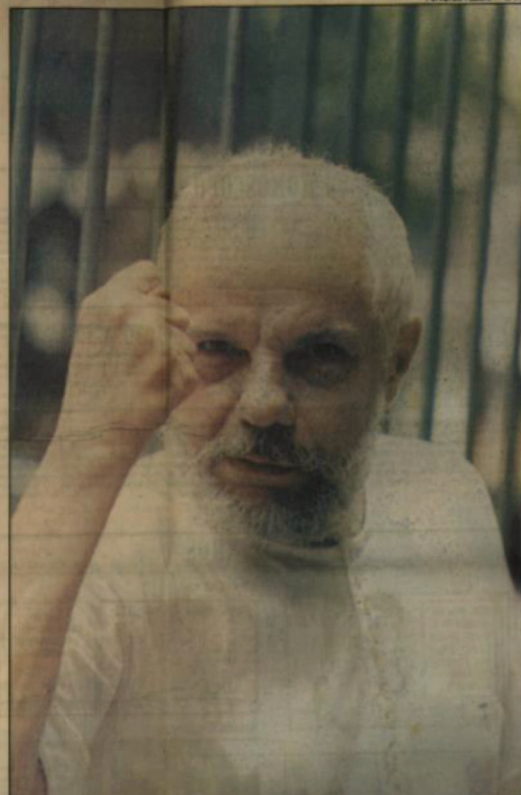
Amigos decidem tornar público que a morte do ator, ontem no Rio, foi causada pela Aids

Na véspera de completar 65 anos, Rubens Correiá, um dos maiores atores brasileiros, morreu ontem, às 14h30, na Clínica São Vicente, na Gávea, onde estava internado desde o dia 14, com asma profunda e pneumonia. A causa oficial da morte foi artimia cardíaca. Mas amigos do ator, numa atitude rara quando se trata de uma personalidade pública, decidiram revelar que a artimia foi consequência da Aids, diagnosticada há um ano. "Não há razão para esconder isso, e falar a verdade é uma maneira de lutar contra o preconceito", disse o sócio e maior amigo de Rubens, Ivan Albuquerque. "Ele nunca escondeu a doença de ninguém. Rubens sempre foi um homem extremamente coerente com seu comportamento", contou a atriz Ivone Hoffman.

A decisão de divulgar a doença do ator foi tomada por Ivan e amigos como a própria Ivone, além de Fernanda Montenegro, Nildo Parente, Beatriz Segall e Juana Flores. O corpo foi velado no Teatro Ipanema e será enterrado no Cemitério do Capão, hoje, às 10h. Segundo Ivan, o ator tinha expressado o desejo de ser enterrado, mas um dos dois irmãos de Rubens, que está no Rio, não concordou.

Nos últimos quatro dias, Rubens Correiá passou a maior parte do tempo inconsciente, sob sedativos. Amigos do ator estavam pagando o tratamento, já que o dinheiro dele estava bloqueado no Banco Econômico. Há cinco dias, cerca de 30 colegas — entre eles, Daniel Filho, Edison Cidral, Paulo José e Dias Gomes — foram pedir a Mario Lucio Vaz, diretor de Central Globo de Produções, que a emissora arcesse com as despesas médicas. A iniciativa deu resultado. "A Globo foi maravilhosa e decidiu pagar o hospital, embora não tivesse obrigação nenhuma de fazer isso, já que o Rubens estava sem contrato", contou Ivan.

Foi na locutura do dramaturgo Wilson Arias que Rubens Correiá encontrou o campo ideal para



Paraná/Pablo — 31/10/96

**CAI O PANO**

□ Ivan Albuquerque (diretor) — "Trabalhamos juntos há 40 anos. Nos conhecemos no grupo de teatro amador do Tablado, nos anos 50. Fundamos juntos o Teatro Ipanema. Ultimamente, ele queria vender o teatro para pagar seu tratamento. Não sei o que vai ser do local. Nos espetáculos juntos, geralmente, eu dirigia e ele representava. Dividimos uma casa no Jardim Botânico e acompanhava a doença dele desde o diagnóstico. Recebi muito bem a notícia, hermeticamente. Não falava muito normal, só pensava em trabalhar. Durante o ano passado, fez espetáculos por todo o Brasil. Foi apresentar *Armas* em Recife e saiu direto de uma transfusão de sangue para o teatro. Ia conseguir e ensaiar uma peça, *Play Brother*."

□ Beatriz Segall (atriz) — "Nunca trabalhei com ele, mas era um homem da maior importância para o teatro. Nunca tive o prazer como uma estrela e um pela qualidade do seu trabalho."

□ Marcio Viana (diretor) — "Era extraordinário. Apreendi muito com ele. Rubens era o maior ator do Brasil. Seu sonho era montar *Merlin*, mas morreu sem conseguir isso, por falta de paciência."

□ Dias Gomes (dramaturgo) — "Conheci o Rubens no início da carreira. Ele encenou uma das minhas primeiras peças, *A morte* (1962). Desde aquela época, já era um grande ator. Em *Discórdia*, ele já estava muito doente. Foi um homem que viveu para o teatro, e deveria ter um fim de vida melhor, mas com essa barbaridade de dinheiro preso. Nós iríamos fazer um espetáculo para ajudá-lo, no *Casa Grande*."

□ Sérgio Brito (ator) — "Ele foi um dos atores mais sérios, mais concentrados, espantados e pessoais do teatro brasileiro. Quando nos conhecemos, já era um grande ator. Foi em *Quatro vezes* Rubens que eu conheci o teatro."





# Confidências de um ator

Roberto Corrêa fala sobre teatro e Aids em entrevista feita dois meses antes de morrer

## Memorialista do teatro brasileiro

Roberto Corrêa recebeu Sônia Klawnsky em sua casa e no Teatro Beneficente em quatro ocasiões. Na última, foi acompanhado pela médica Susana Lammert. "Ele estava muito bem, inclusive no aspecto físico. Não parecia doente", lembra a médica. Sônia Klawnsky, 68 anos, é a esposa de Roberto Corrêa. Ela foi a primeira a descobrir que o marido estava doente. Ela foi a primeira a descobrir que o marido estava doente. Ela foi a primeira a descobrir que o marido estava doente.

Sônia Klawnsky foi a primeira a descobrir que o marido estava doente. Ela foi a primeira a descobrir que o marido estava doente. Ela foi a primeira a descobrir que o marido estava doente. Ela foi a primeira a descobrir que o marido estava doente.

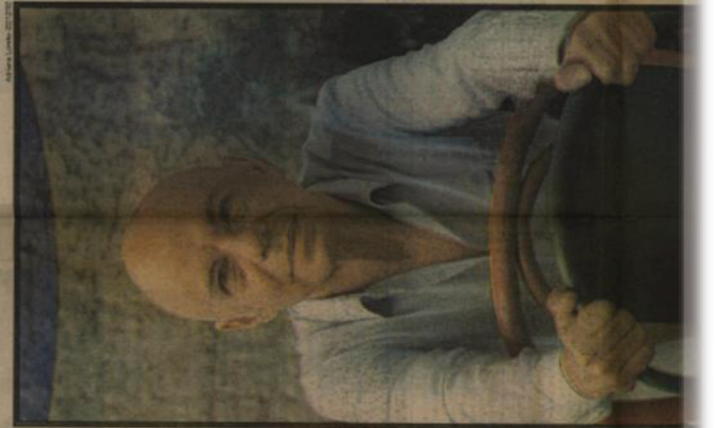
Roberto Corrêa recebeu Sônia Klawnsky em sua casa e no Teatro Beneficente em quatro ocasiões. Na última, foi acompanhado pela médica Susana Lammert. "Ele estava muito bem, inclusive no aspecto físico. Não parecia doente", lembra a médica. Sônia Klawnsky, 68 anos, é a esposa de Roberto Corrêa. Ela foi a primeira a descobrir que o marido estava doente.

Sônia Klawnsky foi a primeira a descobrir que o marido estava doente. Ela foi a primeira a descobrir que o marido estava doente. Ela foi a primeira a descobrir que o marido estava doente. Ela foi a primeira a descobrir que o marido estava doente.

Roberto Corrêa recebeu Sônia Klawnsky em sua casa e no Teatro Beneficente em quatro ocasiões. Na última, foi acompanhado pela médica Susana Lammert. "Ele estava muito bem, inclusive no aspecto físico. Não parecia doente", lembra a médica. Sônia Klawnsky, 68 anos, é a esposa de Roberto Corrêa. Ela foi a primeira a descobrir que o marido estava doente.

Sônia Klawnsky foi a primeira a descobrir que o marido estava doente. Ela foi a primeira a descobrir que o marido estava doente. Ela foi a primeira a descobrir que o marido estava doente. Ela foi a primeira a descobrir que o marido estava doente.

Roberto Corrêa recebeu Sônia Klawnsky em sua casa e no Teatro Beneficente em quatro ocasiões. Na última, foi acompanhado pela médica Susana Lammert. "Ele estava muito bem, inclusive no aspecto físico. Não parecia doente", lembra a médica. Sônia Klawnsky, 68 anos, é a esposa de Roberto Corrêa. Ela foi a primeira a descobrir que o marido estava doente.



Roberto Corrêa recebeu Sônia Klawnsky em sua casa e no Teatro Beneficente em quatro ocasiões. Na última, foi acompanhado pela médica Susana Lammert. "Ele estava muito bem, inclusive no aspecto físico. Não parecia doente", lembra a médica. Sônia Klawnsky, 68 anos, é a esposa de Roberto Corrêa. Ela foi a primeira a descobrir que o marido estava doente.



ele mesmo, sobre o fim da peça. Os dois do teatro brasileiro, aparece ainda uma vez no fim da entrevista. Subito, o ator se recorda de *O tempo e as Condições*, em que dividia o palco com Maria Clara Machado. Em uma cena, no fim do segundo ato, Maria Clara, desesperada, pede ao irmão (Rubens) algumas palavras de apoio. Ao terminar a peça, invariavelmente, parte do público adentra o camarim e pede para o ator repetir o texto. E é assim que Rubens decide terminar a entrevista. "A alegria e a dor não são coisas iguais, mas vêm para a alma divina. Sob cada angústia e sofrimento palpava a alegria, como flos de seda. Está certo que seja assim, o homem foi feito para a alegria e para a dor, e quando nos convencemos bem disso, conseguimos tranquilizar o mundo ao redor". Fim de espetáculo.



nas três e trinta, uma década depois. Foi lá que Mário Lago coçou a cabeça e reconheceu que os tempos haviam mudado e ele fora machista ao criar Anália. Mas o coração batia mais forte pelos camarins teatrais. Foi a Civilização Brasileira que publicou primeiro os depoimentos dados a Khouri, na série *Atos da memória*, em 1983. De um lado, Graça Capone, Guarnieri, João Bruni, Jandir Filho, Jorge Dória, José Wilker, Joca de Oliveira e Leonardo Villar. Do outro, Milton Carneiro, Otton Bastos, Paulo Autran, Raul Cortez, a primeira parte da entrevista de Rubens Costa, Sérgio Brito e Walmar Chagas. Quando se preparava para tocar os dois volumes dedicados às grandes atores, o editor da Civilização Brasileira, Enio Silveira, adoeceu e as entrevistas acabaram se transformando nos *Resíduos*.



Rubens com José Wilker em *O Arquiteto* e *O Imperador da Assíria*; em trabalho vigoroso na peça Artand; com Sérgio Brito em *Quatro vezes Beckett* e uma atuação inconfundível em *Colombo*

## "Os momentos mais felizes sempre são aqueles em que estou em cima dos palcos"

"A morte é para mim um fenômeno compreensível, totalmente aguardada. Minha relação com a morte é tranquila e isso me deixa muito calmo e feliz. Mas não gostaria de ir para um hospital. Não gostaria de sofrer. Eu estou contaminado de Aids. Estive um pouco magro. Só fui descobrir que estava doente em janeiro deste ano (95). Foi ficando fraco, sem força, peguei uma pneumonia, fiz vários exames de sangue, me internaram na Clínica Sorocaba e o Ivan (Albuquerque) desistiu quando soube e deu HIV positivo. Eu apenas disse para ele quando soube da novidade: Ora, vejamos só!" (Sobre a descoberta da Aids)

"Não foi transfusão de sangue. Nunca injetei drogas. Foi relação sexual. É a falta da carne. Se eu não fosse o Rubens Costa, ator razoavelmente conhecido, quem olharia para mim, quem me desejaria? Constatar que ainda posso excitar uma pessoa bem mais jovem, que meu corpo pode provocar prazer e levar ao delírio uma pessoa jovem, bonita, saudável, isso para mim é o bálsamo. Você precisa compreender isso!" (Sobre a contaminação)

nem que seja por um dia, por uma hora, por um momento. Eu amo aquela pessoa com muita ternura, com imenso fascínio, como um ato de amor mesmo, um ato de amor a Deus. O amor é uma forma de criação maravilhosa." (Sobre a criação e o amor)

"Já me acostumei com os convites para fazer velhos, loucos e tardedos! Minha vida tem aspecto tem sido uma loucura. Já estou um pouco conformado. Se eu reunir todos os papéis que fiz e os que rejeitei, posso tranquilamente erguer o Hospício Rubens Costa!" (Sobre a série de personagens loucos)

"Eu acho que a fase de esquecer eu já esqueci. É acho que o que vier agora será algo mais calmo, mais tranquilo. Se houver a chance de aparecer o mesmo homem, será muito bem recebido. Eu não tenho mais angústia, não tenho mais solidão, já sei preencher o tempo. Sei, inclusive, ficar sozinho numa boa." (Sobre o modo de ficar só)

"Eu amei demais uma mulher e a coisa quase se concretizou. E foi fantástico. Foi lindo e se po-

crível, maravilhoso. Acho que foi o momento mais iluminado de minha vida. Eu sei que quase uma pedra que estava lutando. Eu sei que foi. E nós, continuamos sentindo falta desta pedra. Sempre!" (Sobre a paixão pela atriz Isabel Ribeiro)

"Com o LSD tive muitas sensações agradáveis, a contemplação de um modo feliz da natureza, a redescoberta de Deus. Eu julgava que jamais ia ser feliz, dei sei de lado os ritos estranhos que ouvia, espantei de vez os demônios no fim da escada e nunca mais fui afetado por pessoas tortas." (Sobre a experiência com as drogas)

"Quando sou público eu entro numa de reivindicar o direito de não precisar ir lá dentro e mentir. É muito penoso e desagradável ter que sorrir falsamente e dizer que gostei, quando não gostei, e isso não sou capaz de fazer; então vou ao teatro incôgnito, de boné, óculos escuros. Mas quando gosto de um trabalho, tiro meu disfarce e me deixo em evidência." (Sobre o Rubens espectador)

"Eu sempre rejiciei muito o homossexualismo, sabia, mas depois que se fez aqui no

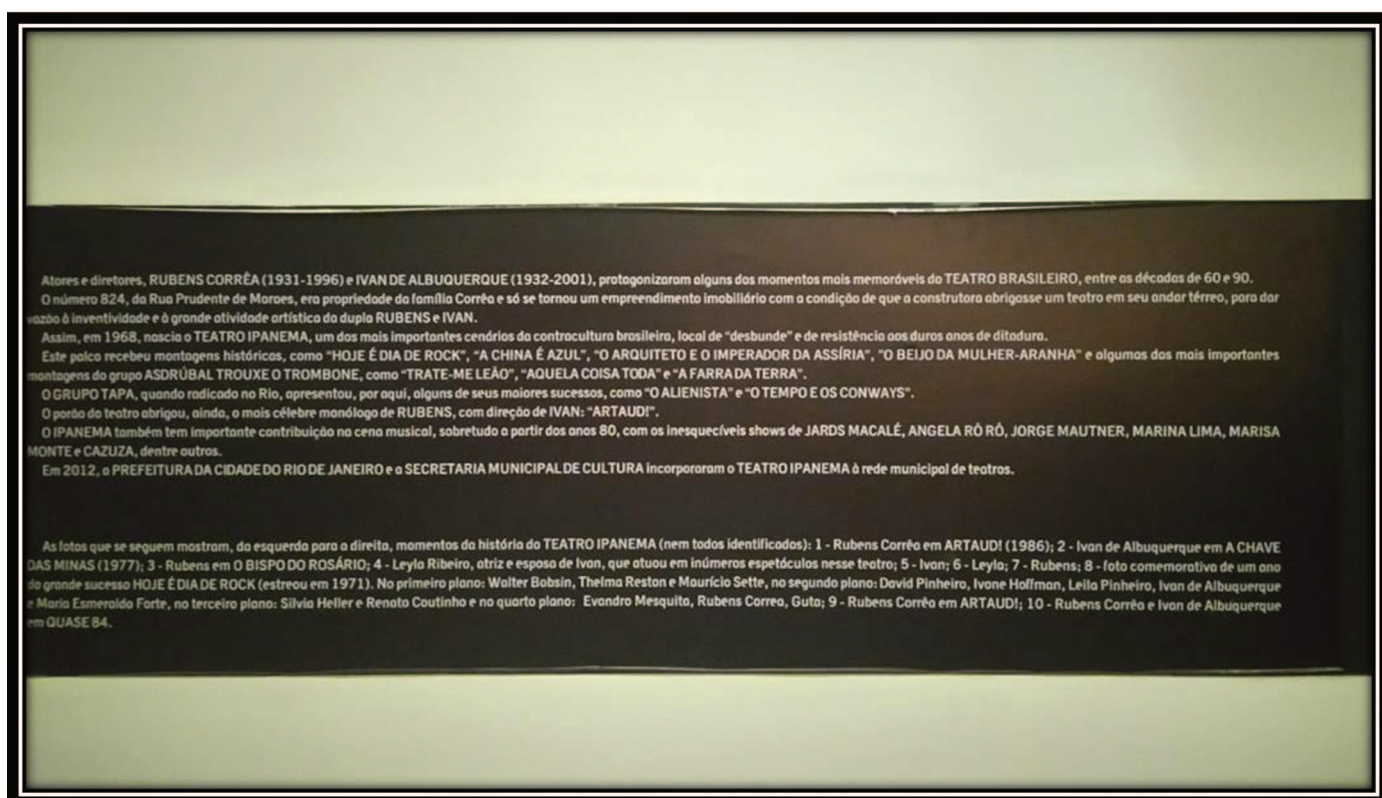
bicho... os homossexuais são encarados da mesma forma que os negros e os judeus: na firme delas ninguém tem coragem de dizer o que pensa deles, que os homossexuais são anormais, fêles, primários e representam um câncer na sociedade." (Sobre o homossexualismo)

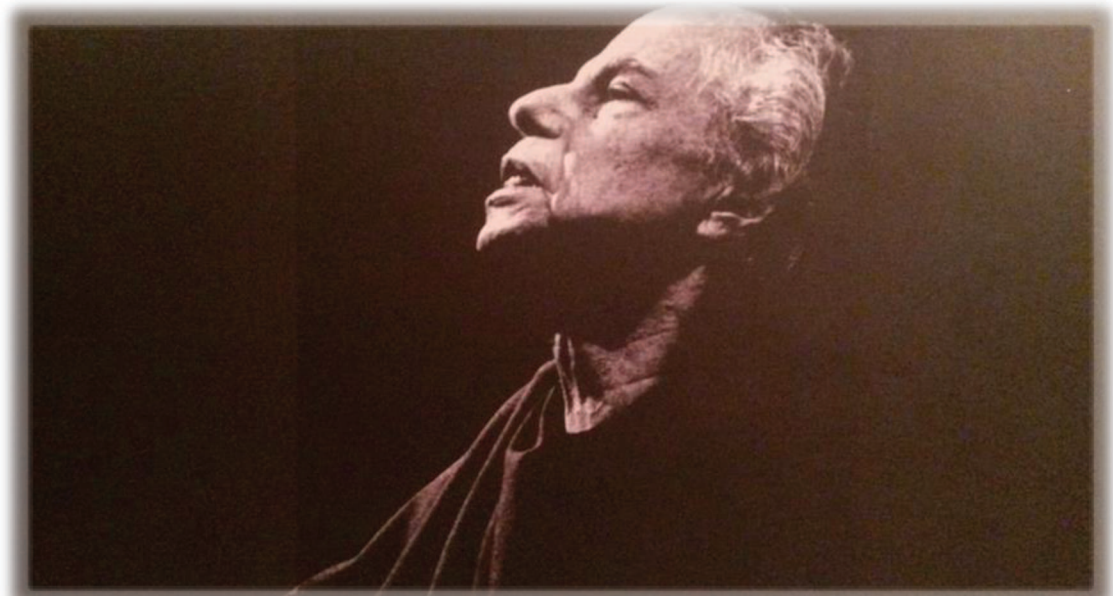
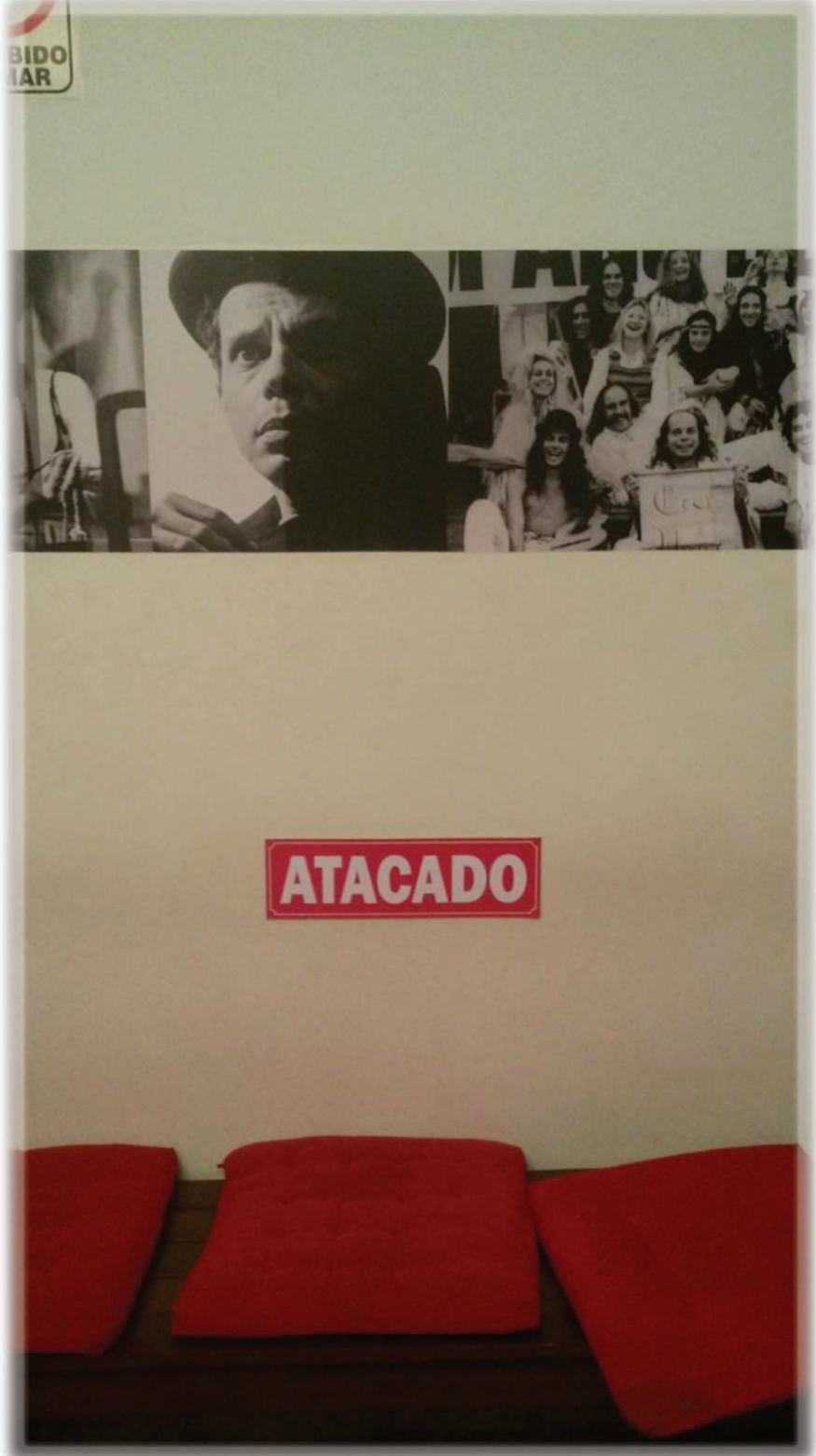
"Quanto que crítico, traficante de drogas, político e sacerdote eu não conseguiria ser. Não posso imaginar minha vida sem o teatro porque a ficar rodando eternamente, não ia encontrar chão, como aconteceu até estrair em Tio Vânia. Se não fosse o teatro, Simon, eu já teria posto fim à minha vida. Os momentos mais felizes sempre são aqueles em que estou em cima dos palcos me comunicando com as pessoas. Nada pode se comparar a isso, nem sexo, nem banho de mar, nem dinheiro, nem Londres." (Sobre a paixão pelo teatro)

"Depois que a peça estréia eu me transformo novamente. Alô, uma loucura e eu preciso de desesperadamente que me amem. Preciso ser amado, preciso desesperadamente que me considerem. Preciso desesperadamente trocar emoções, confiar, acreditar, saber. Fico extremamente frágil, como um bebê de três meses!"

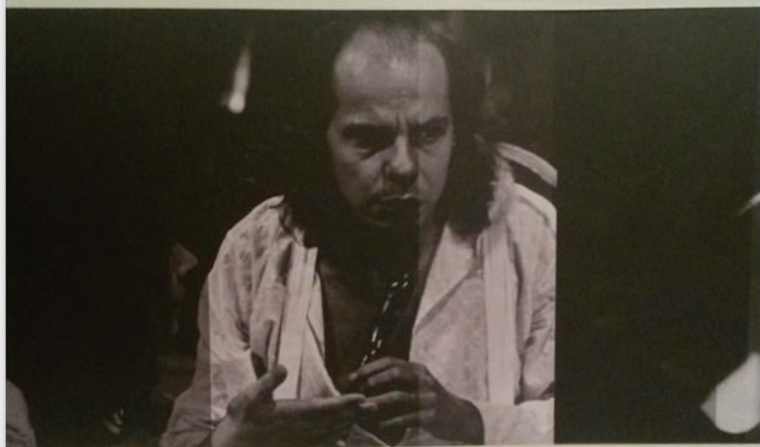
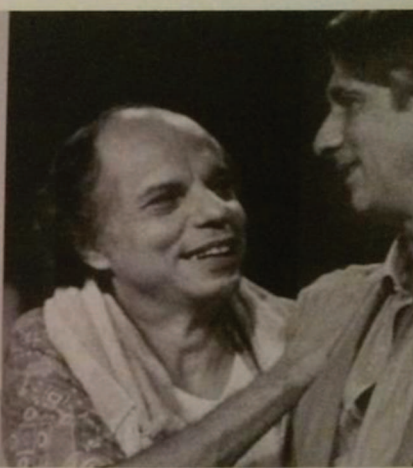
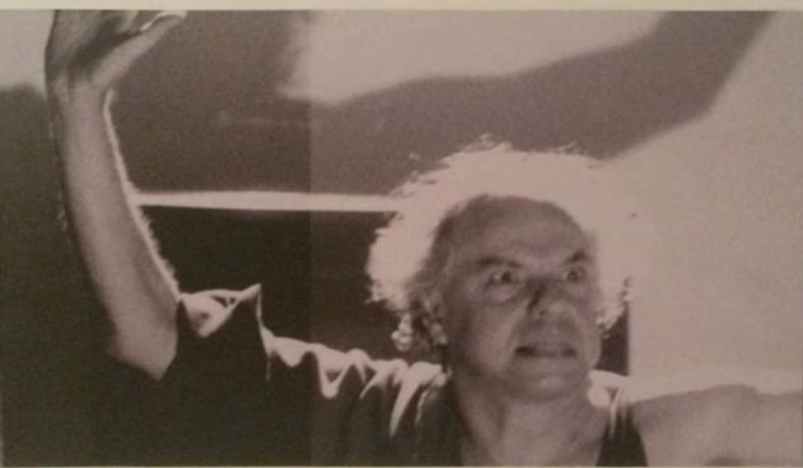


**O**  
**TEATRO IPANEMA**  
**[HOJE]**

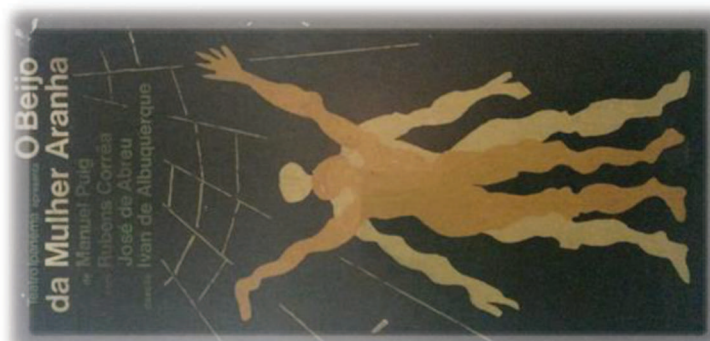
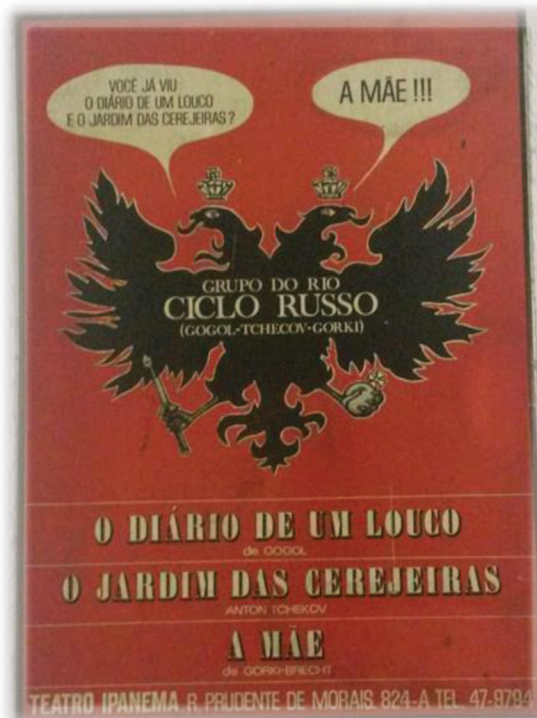




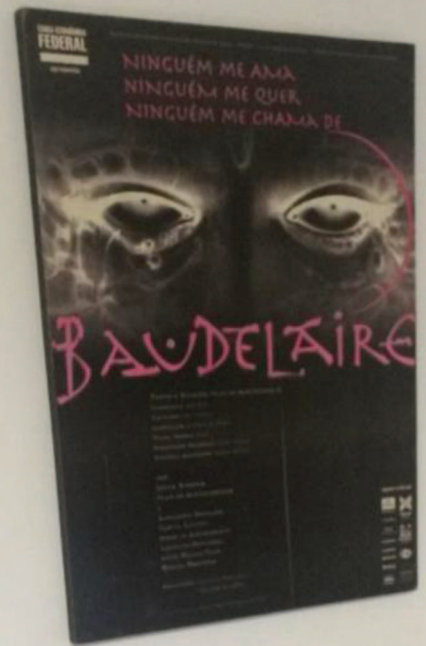


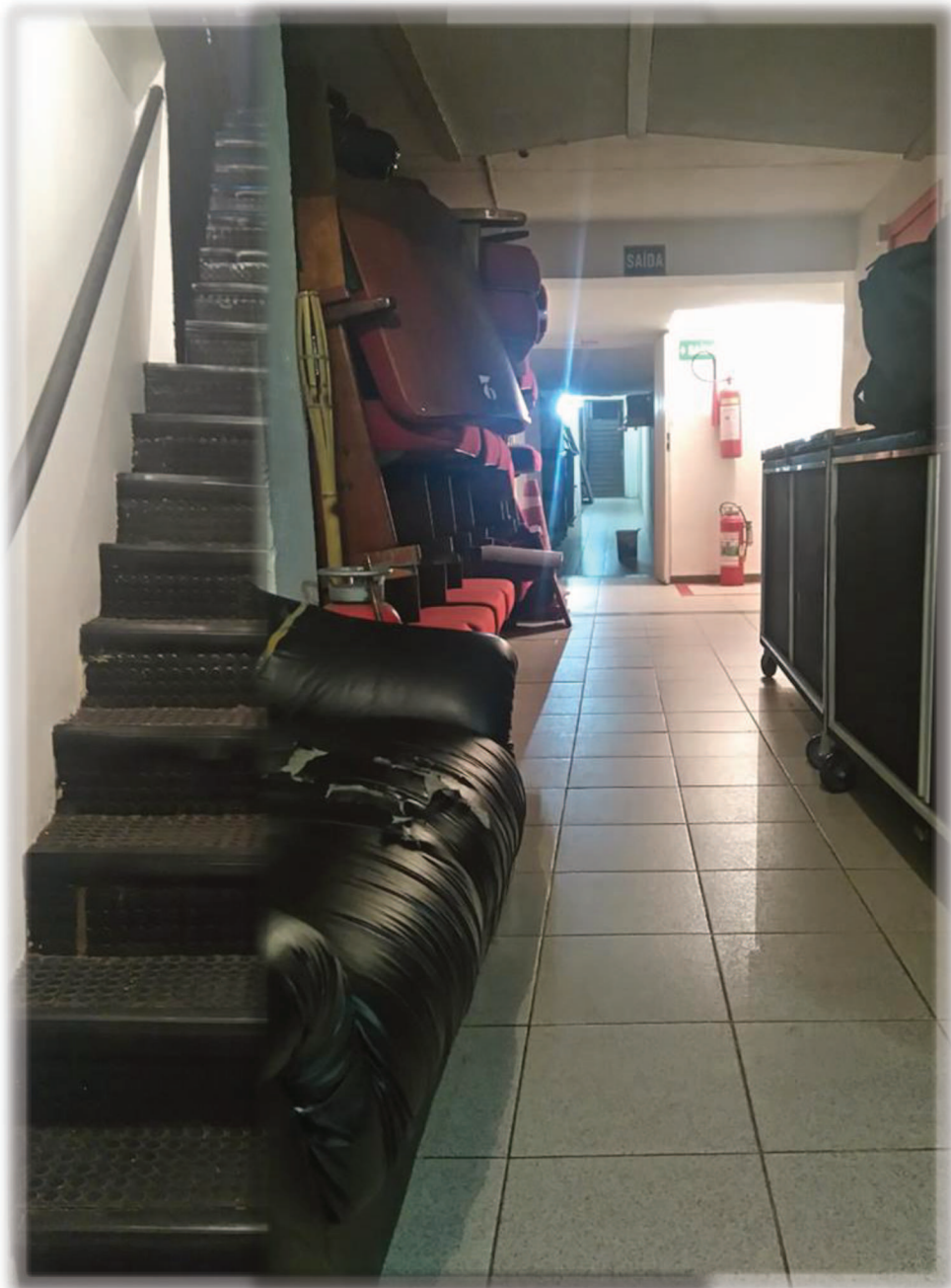




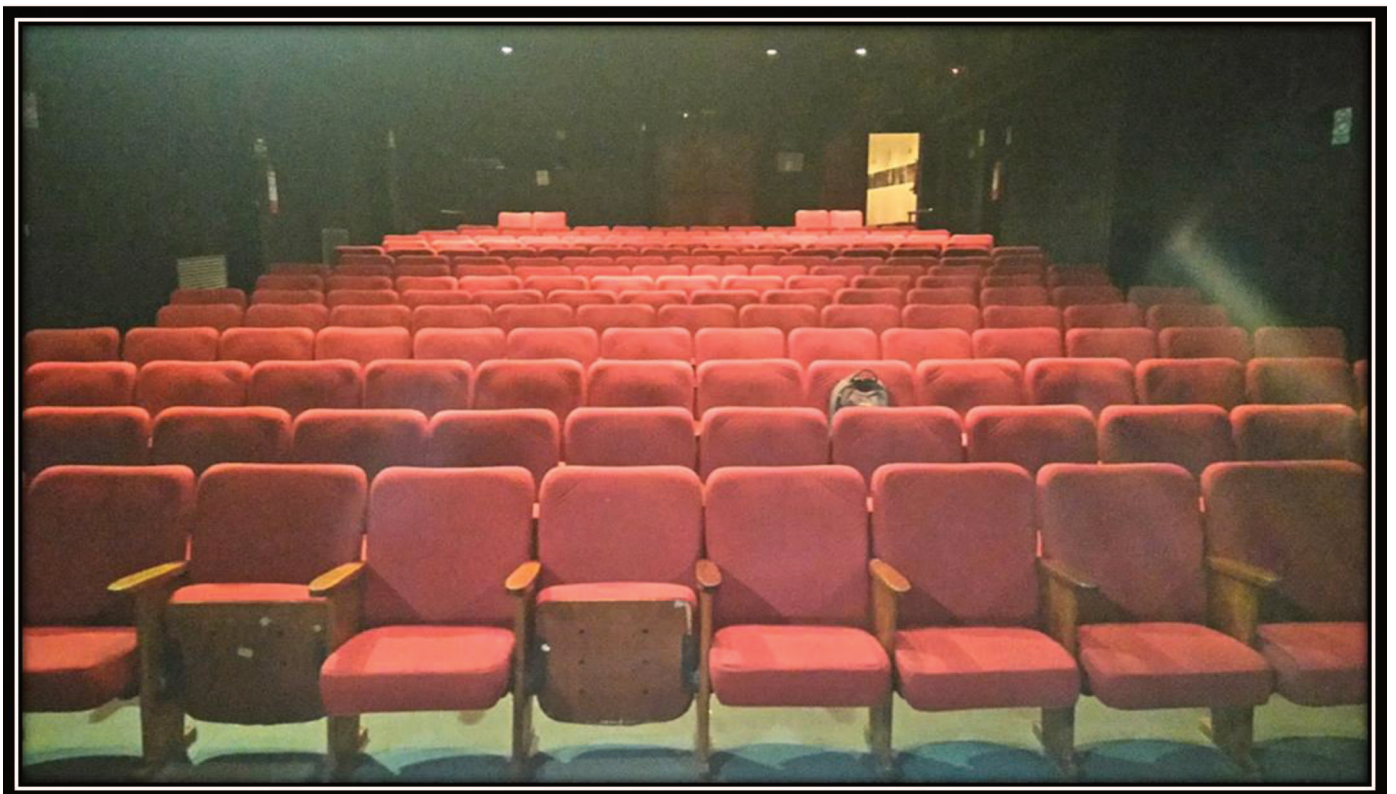
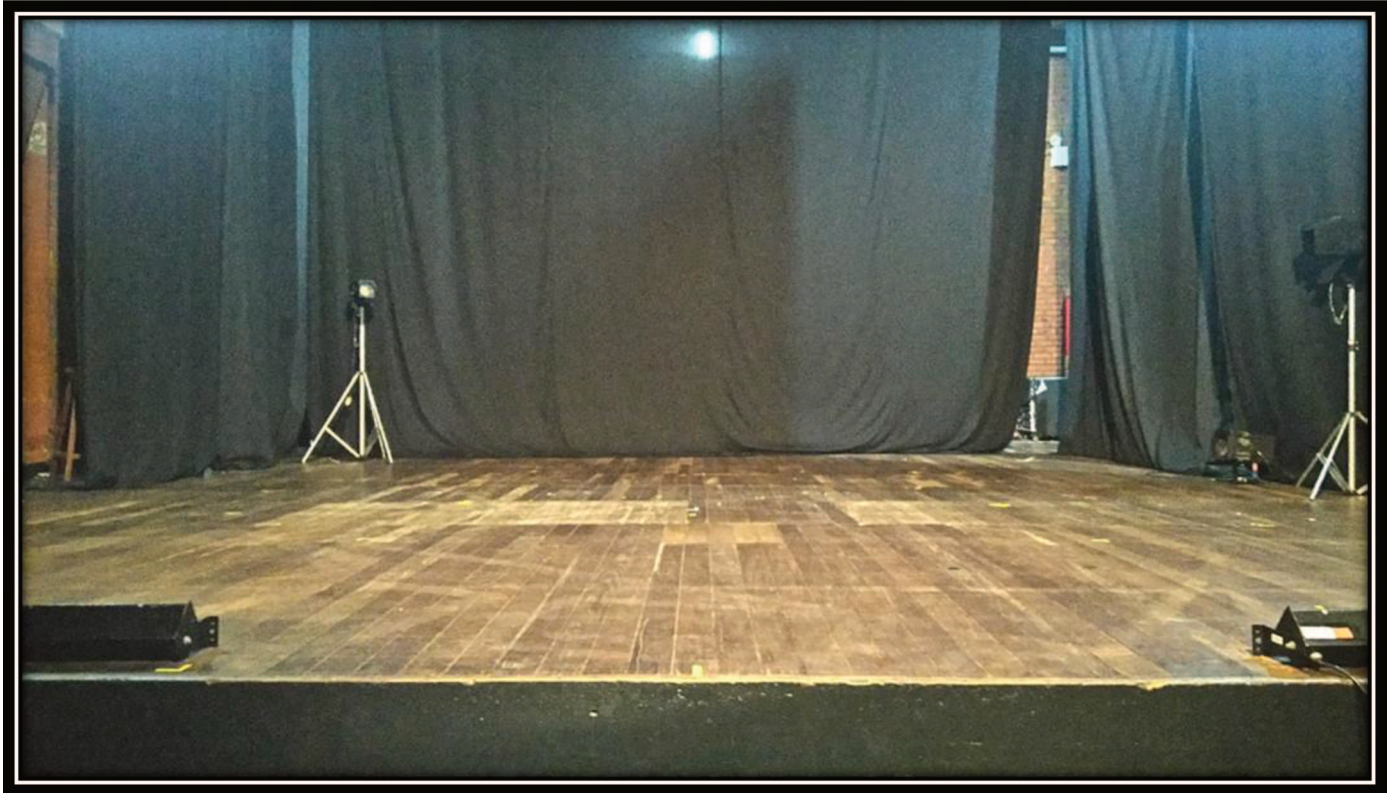














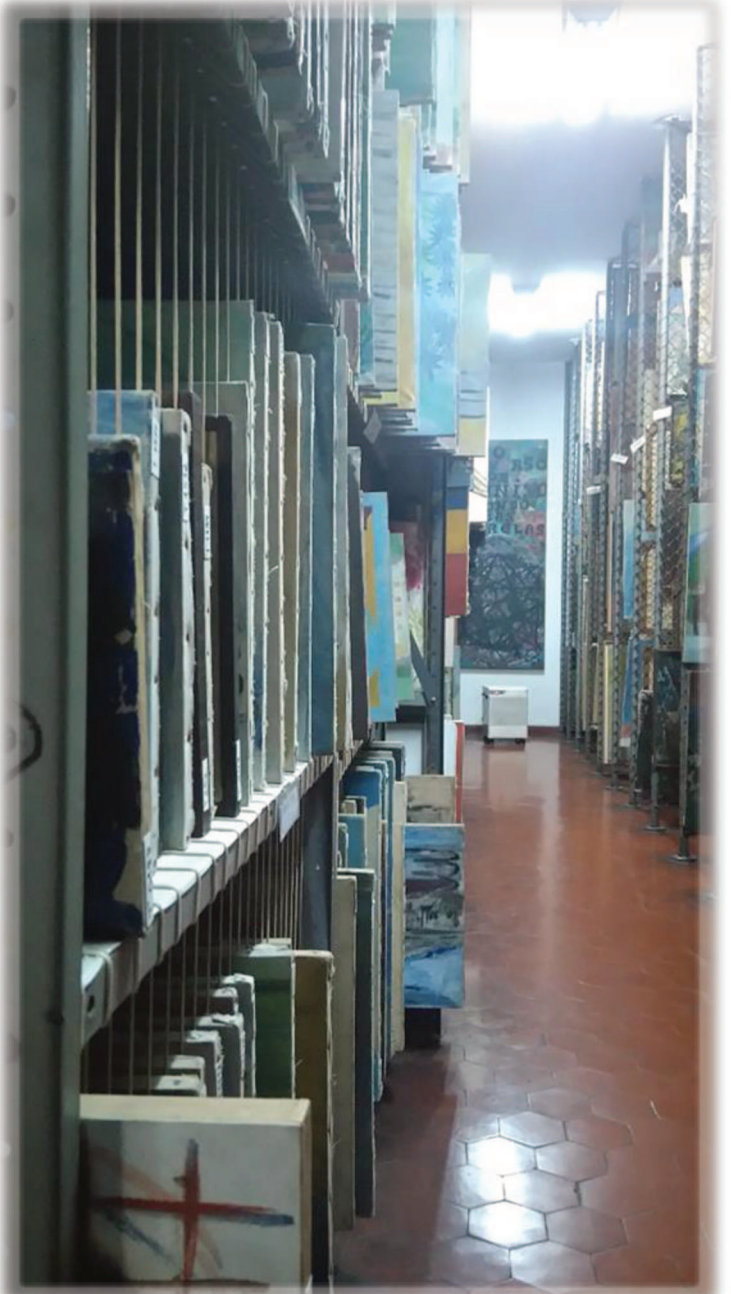
**MUSEU DE IMAGENS DO INCONCIENTE**  
**[INSTITUTO NISE DA SILVEIRA]**



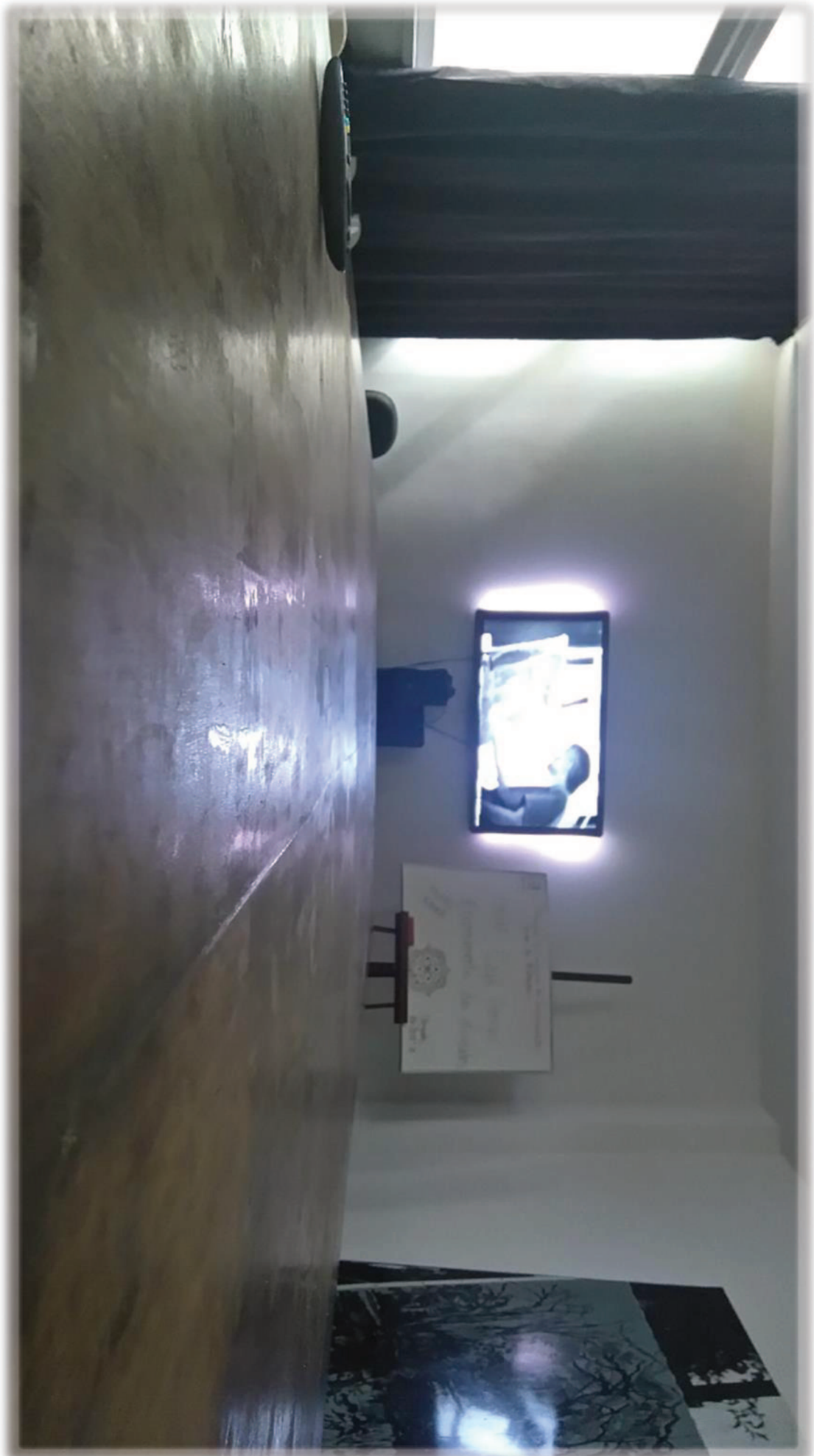












## **ENTREVISTAS**

## ENTREVISTA COM GILBERTO GOUMA

GOUMA – Eu gosto de conversar, isso é até bom porque me resgata um pouco da memória. Então assim, eu era ainda, nessa época, eu era estudante de Cinema. Eu estava na graduação de Cinema, estava se fechando a graduação em Cinema. Mas, eu não tinha necessariamente a idéia de que o... Aí, a história é um pouco mais complexa... Eu sempre gostei de Teatro, desde garoto, apaixonado por Teatro, por Dança, entende assim?... Tudo isso. Então, com 15 (quinze) anos eu tinha ido fazer um curso de Teatro com o Sérgio Britto, o grande Sérgio Britto, e tudo mais... Depois fiz O Tablado, fui aluno da Maria Clara, Bernardo Jablonski. Então assim, uma série de... Aquela coisa, assim... Só que na hora do vestibular, curiosamente, como um bom filho de classe média, tem três opções: Medicina, Engenharia e Direito. E eu fui fazer Medicina, entende? Pois é... Então, eu fui fazer Medicina, e fiz três longos anos de Medicina. Ai, sabendo que aquilo não era absolutamente a minha vocação... Pensei até em fazer Psiquiatria, Psicanálise, essas coisas todas... Então, tinha assim um interesse por Artaud, por essa coisa da loucura, essa relação de arte e loucura sempre me interessou. Eu era meio doido, lia Freud com 14 (quatorze) anos... Já meio que não era uma pessoa normal. Então, o que acontece, já em 1987, finalzinho de 1987, quase indo pra 1988, eu fui ver o espetáculo *Artaud!* (1986). Eu já conhecia o Rubens porque nós tínhamos um amigo em comum, que era um escritor e ele já tinha feito, inclusive, uma leitura dramatizada de um texto deste escritor em um lançamento de livro e tudo... Aí, eu fui ver a peça, mas ainda era um lance de amizade e tal... Fui ver. Mas, eu nunca tinha dirigido nada na minha vida, entendeu? Eu era estudante de Cinema, tá!... Eu tinha noção, era fotógrafo. Como fotógrafo, eu era até bom fotógrafo. Fotografia... Aquela máquina, naquela época não tinha nada digital, né... Tudo era rolinho, uma máquina bacana com lentes e tal, enfim... Eu gostava disso. Eu tinha noção da imagem, eu era apaixonado pelo Cinema, pelo Teatro, comecei ter realizado algo assim completamente... Aí, eu fui ver a peça do Rubens, fiquei assim, maravilhado. Falei: “Rubens, tão lindo isso!”... E eu tinha aquela coisa de ver que, às vezes, espetáculos maravilhosos se perdem... Perdem, né, porque ninguém gravou, não tem... E naquela época, particularmente, estava começando a existir negócio de câmera de vídeo, sabe?! De mão, *handcam*. Essa coisa que a pessoa pode ter na sua casa, que não seja de televisão, não seja profissional. A *handcam* estava começando nesse finalzinho da década de 1980, estava começando isso. – “Vamos fazer um registro!” – “Ai, Gilberto, eu tenho um pedido a lhe fazer”... – Isso é importante que se diga no relatório... – “Eu tenho um pedido: eu quero que você filme a peça inteira sem cortar primeiro, porque eu quero que você mostre para a Dra. Nise da Silveira. Porque a peça foi dedicada à ela, e foi ela que me apresentou o Artaud, ela que insistiu que eu trabalhasse com Artaud, mas ela está impossibilitada de vir, porque ela está em cadeiras de rodas, já muito velhinha de cadeira de rodas”... – E o espetáculo não era no teatro lá em cima, era no porão. Então, tinha que descer, era uma coisa muito complicada naquela situação. Muito que bem, eu filmei o espetáculo inteiro, fui na casa da Dra. Nise... Isso já é um capítulo à parte... A Nise ficou encantada. A partir dali, criou uma relação muito especial com a Nise, que ela passou a me considerar como neto. Aí, isso já é um outro capítulo à parte... Aí, eu falei: “Rubens, olha só, teatro filmado não dá, é plano formiga, diminui. Aquilo que é grandioso, fica pequeno. Aí, a gente não podia filmar umas cenas a parte, só eu e você, assim... Porque é monólogo, né, então?...” – Aí, o Rubens falou, com a generosidade dele diante de que o Gilberto, na época, era apenas um estudante de Cinema, um garoto com vinte e poucos anos, que não tinha, né, ainda... E ele com a generosidade dele, falou assim: “Faça o que você quiser!” – Aí, eu fui falar com o Ivan, porque o Ivan era o diretor, porque eu falei que eu ia mudar algumas coisas, porque você muda... E ele com a mesma generosidade do Rubens diria: “Faça o que você quiser! Fique à vontade!” – Pô, cara, dois monstros dizendo que eu posso pegar e fazer o que eu quiser. Em nome daquele...

Dispondo a ir todo dia antes do espetáculo, algumas horas antes do espetáculo, olho só, eu, ele e o iluminador, né e tal... Sonoplasta para operar, para que eu fizesse o que eu quisesse. E a minha tia me levando de carro, né, porque a minha tia era... Hoje ela é velhinha, né, professora, então me levando de carro acompanhando essa maluquice toda, enfim... Apoio, né... Família é isso. Nisso, quando eu estava fazendo Cinema, eu estava estudando... Aí, o João Luiz Vieira, que hoje é o titular de Cinema da UFF, que foi meu orientador no projeto final, a gente falou assim: “Eu quero fazer meu projeto final, eu quero um projeto experimental. Eu vou fazer um vídeo-ensaio a partir da peça, e vou explicar todo o processo conceitual, estético, semiológico, filosófico, o cacete a quatro, enfim...” – Bacana. E ele foi me orientando, e eu fui lendo. Então, eu lia... Aí, eu fui começando a ler muito e pensei assim... O Rubens é um ator muito expressionista, né, isso é interessante por quê... O que significa isso? Se você não tiver visto, veja filmes do cinema expressionista alemão. Aí, eu comecei a ler muito o expressionismo alemão, tem um livro que é fundamental que é *A Tela Demoníaca* (2002), de Lotte Eisner... Também tem *[O Gabinete do Doutor] Caligari* (1920)... Mas, *A Tela Demoníaca* (2002) é fundamental para entender o expressionismo alemão. E nisso, eu fui lendo Artaud. Só que Artaud no Brasil até hoje quase que não tem nada, nada publicado. Na França, obra completa dele póstuma é composta por cerca de 30 (trinta) volumes. Na época, a Nise da Silveira já tinha, ela mandado trazer da França, em francês, já tinha cerca de 20 (vinte) volumes. Ela na época já tinha cerca de 20 (vinte) volumes da obra do Artaud. Como eu vivia na casa, passei a viver muito na casa da Nise e assim... Da vó... E eu leio francês, porque minha família é de origem francesa, né. Eu nasci alfabetizado em francês, né... Minha avó, meu avô, pais de mãe, eram franceses. É... Era assim, uma segunda língua, não era difícil para mim, compreende?! E, o que eu tinha dúvida, tinha titia, mamãe, para tirar dúvida, porque minha tia e minha mãe foram... Além de serem filhas de franceses, foram criadas em escolas de freira francesa, então tinha aquele... O aparato, subsídio... É isso. Então, o que eu não sabia tinha mãe, tia para me ajudarem ali, enfim... Aí, comecei então a ler muito Artaud, entender e conversar com a Nise. A Nise também sempre me dando a visão dela, né, de psiquiatra, grande psiquiatra, sobre essa questão, fui aprofundando naquilo e fui filmando. Então, eu filmei ao vivo cerca de 13 (treze) espetáculos, 13 (treze) sessões ao vivo. Cada um, eu ficava numa posição diferente, porque como não tinha platéia, eram arquibancadas, você viu o vídeo, né?! Então, cada hora, eu ficava num ponto desta arquibancada. Então, eu tinha que ficar quietinho para não incomodar as pessoas. Câmera na época era assim, tinha que... Tinha uma luzinha, então tinha que botar um durex preto para não atrapalhar ninguém e tal... Ficar ali quietinho. E aí, junto, eu fiquei um ano, um ano indo ao teatro... Porque ele só fazia sessão alternativa segunda e terça, segunda e terça, segunda e terça e nem sempre... Tinha dia que ele não podia por alguma razão qualquer, tanto bem... Então, eu fiquei um ano indo fazer *takes*, para fazer aquelas coisas avulsas e eu sentado no chão, só eu e ele, sem plateia, tal ali, fazendo aquela coisa, pensando... Lá em cima da platéia tem um tampo, então você tira o tampo você vê o porão lá em baixo... Ou seja, aí então eu fui tentando fazer ali tudo o que o Artaud escreveu, não só sobre Teatro, Artaud escreveu também sobre Cinema. Porque, apesar de cinema estar insipiente na época de Artaud, era o cinema mudo ainda, não tinha perspectiva de cinema sonoro, mas a ideia de Cinema, já fez ele pensar nas possibilidades estéticas daquele novo meio expressivo. E ele escreve sobre isso, ele chega a escrever um roteiro para cinema, *A Concha e o Clérigo* (1928) que chega a ser realizado... Ele fica insatisfeitíssimo, claro! Então, ele foi uma pessoa que namorou com o movimento surrealista, mas depois ele se desliga desse movimento. Então, eu tentei pegar todas essas influências, eu tentei pegar todas essas coisas do Surrealismo, do Expressionismo, do que pensa o Artaud. E você vê que a montagem ela é toda em P&B (preto e branco) propositalmente, para reforçar a questão do claro e escuro. Eu faço algumas referências, algumas, só para quem conhece mais cinema, você percebe que tem uma hora que ele tá na



escada, que ele faz uma coisa assim com as mãos, quando o corvo... E aparece uma sombra, que parece o *Nosfetatu* (1922) descendo a escadaria. Isso foi feito, tem a ver... No espetáculo você não via isso. Só quando tinha a luz, que eu mandei projetar a luz, no espetáculo não se via isso, porque tinha platéia na frente. Eu mandei botar uma luz... Isso foi exclusivo para o vídeo-ensaio. Então, foi o processo de fazer isso. E aí então, nesse processo que era simplesmente, a intenção inicial era despreziosa, era só fazer um registro para guardar aquilo, acabou que virou mais do que um registro, foi uma (trans)criação, e não uma transcrição... E o Rubens me disse: “Gilberto, você é diretor!” – Eu não sabia que era, e ele disse, e o Ivan disse, e eu acreditei, enfim... Aí, eu faço aquele trabalho, também insiro algumas coisas de voz de Artaud que não tem na peça original, mas que eu coloco no vídeo, Artaud falando em alguns momentos. Vários momentos que tem a voz do Artaud não tinha no espetáculo, eu coloquei. Tem cenas que... Todo o texto está ali, mas tem cenas que são feitas de maneiras diferentes do que eram feitas na peça, principalmente, essas que são... Porque ele olha de maneira diferente, ele interpreta diferente, ele faz um gestual diferente, porque eu queria fazer coisas com a câmera diferente... Pegou a mão assim, faz – “Rubens faz assim a mão” – Aí, a mão vinha assim... A câmera desce. Então, aquelas coisas de experimentação estética, coisas que não tinham na encenação. Por isso que não só o Rubens, e o próprio Ivan, que era o diretor, eu tive essa autorização de mexer, porque ele entendeu. E aí, tem um momento, você não a de reconhecer, porque eu era bem mais jovem, eu era um garoto de vinte anos e pouquinho, como você, e que eu resolvi fazer uma participação hitchcockiana no meu próprio vídeo. Pedi para um amigo meu se sentar em um lado da arquibancada, eu fiquei do outro lado da arquibancada, para que naquele dia ele pudesse me capitar, né, vendo o espetáculo. Foi só para isso. Então, teria tido mais do que o 13º, teria o 14º, na verdade, filmagem que foi essa, que não foi feita por mim, que foi feita só para capitar, assim... Não vou mentir, porque ele não era, assim, um filmador... Mas, enfim, para me capitar ali. E aí, aproveitei para eu poder aparecer, porque era o que eu queria. Eu queria aparecer no vídeo, na platéia. E o momento exato em que o Rubens vira e fala assim: “Você me coloca diante do melhor e do pior de mim mesmo, somente diante de você eu sinto que não preciso ter vergonha” – Então, neste momento, você vai ver um garotinho assim, tímido, olhando assim... Que nem eu fico paralisado... Paralisado, assim, né, aquela coisa, arrepiado e tal. E aí, quando o vídeo terminou, que a gente assistiu lá na casa do Rubens: eu, Rubens, Ivan, Leyla e todo mundo; aí, eu perguntei: “Rubens, qual é a parte do vídeo que você mais gostou? Qual é a cena que você mais gostou?” – “Aquela parte que eu viro para você e digo: Você me coloca diante do melhor e do pior de mim mesmo...” – Aí, eu falei: “Você fez isso de propósito” – “Eu fiz isso de propósito” – Ele virou para mim, naquele momento, e saiu gritando que fez de propósito. E eu: “Por que isso?” – “Porque esse é o papel do diretor. O diretor ele é o que coloca o ator diante do melhor e do pior dele mesmo, tanto no que significa do seu potencial artístico, do que ele tem capacidade ou não de fazer, como na sua sombra, ou na sua luz humanas” – Você entende? Depois você escreve isso, porque eu acho que nunca falei isso com tanta clareza. É interessante. Você entendeu o que é isso? Então, foi desse jeito. Aquilo mexeu bastante e tal, enfim... E dali se criou uma grande amizade e tudo mais. Tempos depois, já, é assim... Mais curioso, são as sincronicidades. Quando eu fui defender essa monografia de final de curso, para mim a monografia era meio o vídeo, é cinema... Então, não é uma coisa só teórica, nem só prática, é um... Um conjunto que tinha... Tinha a monografia, tinha o vídeo, tinha o debate... *Artaud!* (1986) foi minha monografia de final de curso, foi meu projeto experimental, chama-se: *Artaud! – Um Vídeo-Ensaio*. É isso que foi minha monografia. Mas, não foi só o vídeo, foi o vídeo acompanhado de todo o processo, que eu falo e eu conto tudo. Conto os sonhos que eu tive durante o processo, como é que eu ia... Eu sempre fui meio *yang*, então... E eu convivi com a Nise. Então, tudo se misturou, cara. Porque foi um processo que eu fui escrevendo o trabalho, fazendo o vídeo, convivendo com uma

grande psiquiatra, Nise da Silveira, falando sobre o negócio, sonhando coisas estranhas, conversando com ela, então assim... Foi um processo artístico, psicanalítico até, sabe?! Então assim, quem precisa de analista depois de conviver com a Nise da Silveira? A papisa!

## ENTREVISTA COM EDUARDO WOTZIK

WOTZIK – Há uns dois anos atrás me disseram que o prefeito da cidade do Rio de Janeiro tinha resolvido, tinha imaginado, tinha pensado em trocar o nome do Teatro Ipanema para Teatro Paulo Gracindo, porque ele achava que o Teatro Ipanema se chamava Ipanema porque era em Ipanema. E aquilo, é... Aquilo me deixou muito mexido, porque falava... Dizia do momento que a gente passou a viver de lá para cá, né... Que é esse estado de ignorância, esse estado de sem memória. Essa população que não sabe de onde veio, onde está, de onde veio e para onde vai, e... E aquilo, corroía tudo o que eu acreditei, acreditava a vida inteira... Eu construí a vida inteira a partir das construções que foram feitas, das minhas referências, das coisas que... Das inteligências que eu ouvi, que me fizeram produzir novas idéias. E o meu teatro sempre foi construído a partir dos que os outros construíram. Então, eu fiquei... Me deu uma certa sensação de crise... De que era muito importante neste momento de Brasil, que a gente parasse de qualquer coisa e entrasse realmente em guerra, começasse realmente a dizer às pessoas onde estamos, para onde vamos e de onde viemos. O Teatro Ipanema tem uma história fundamental para a construção não só do teatro, como da sociedade carioca, e da sociedade brasileira. Ele inaugurou milhares de coisas. O Rubens, o Ivan e a Leyla foram pessoas que construíram... Passaram anos e anos e anos aqui construindo uma identidade, um pensamento, para alguém anos depois achar que, na verdade, aquilo não é nada. Isso, é... Isso desconstrói, mais que desconstrói, isso... Dá uma sensação de que nada é importante. Isso é a pior coisa que pode acontecer na sociedade quando você perde a noção de... Você não cidadaniza. Você não tem a noção de pertencimento. O Teatro Ipanema construiu pela primeira vez, foi a primeira vez que se falou, é... Em drogas. Foi a primeira vez que se falou em expressão corporal dentro do teatro, tinha uma... Ao mesmo tempo, tinha uma... Eles eram absolutamente universais, mas conseguiam ser... É... Fazer um teatro de bairro. Pensar Ipanema como um bairro. Uma época onde as pessoas iam ao Teatro Ipanema, elas não iam ao teatro, elas iam à praia e depois de noite... “Vamos onde?”... “Vamos ao teatro!”. Vamos ao teatro significava ir ao Teatro Ipanema... Ver o que?... Não sei... Eles vinham para cá. Eles... A galera toda vinha para cá. Então, não importa o que estava passando, eles vinham 9 (nove), 10 (dez), 12 (doze), 15 (quinze) vezes, o importante era estar todos juntos naquele mesmo ambiente, respirando porosidade. Isso fez do Teatro Ipanema uma força tão grande, tão grande, tão grande, que, até hoje, você entra aqui e você sente a presença, né... De toda essa gente. Isso é que me motivou a, então, fazer uma... Produzir, pensar uma oficina que celebrasse esses... Esses ícones do teatro brasileiro, essas pessoas que construíram e o Teatro Ipanema mais ainda. Eu tive muito mais contato com o Ivan e com a Leyla, aqui no Teatro Ipanema, do que com o Rubens. O Rubens eu tive muito contato de assistir, mas não... É... O convívio. Eu passei... Nós fizemos um projeto aqui do Grupo Tapa, durante mais de dois anos. Nós fizemos um projeto chamado Festival de Teatro Brasileiro, que foi um projeto muito, muito importante aqui, é... E a gente produziu vários espetáculos aqui. Na minha formação isso foi incrível, eu vinha... Eu passei horas e horas e horas e dias... Eu vinha tanto aqui que um dia a Leyla disse para mim: “Eduardo, leva a chave do teatro, porque você vem mais aqui do que eu”. Então, eu tinha a chave do teatro. Isso, para a formação de um homem do teatro, ter estado dentro do teatro muito tempo, bem-vindo, acariciado e com afeto, para quem ama essas... O urdimento, a tapadeira... O Teatro mesmo... Isso para mim teve uma enorme importância. Hoje você... Se você quer ser um homem do teatro, você quer... É... As pessoas nem deixam você entrar no teatro. É difícil você ficar vendo teatro, como se fosse um estranho. O diretor do teatro, é... O ator quer ensaiar, mas... “Não, não. Não pode! Tem que ser tal hora, tal hora, tal hora, tal hora não sei...”. Tudo impede você... Dos artistas estarem dentro do próprio teatro. Mas, o Ivan, o Rubens e a Leyla, como eram homens... Gentes do teatro e sabiam a importância disso, ao contrário, eles amavam quando a gente do teatro vinha

e ficava o dia inteiro, passava o dia aqui. O Rubens como ator sempre me deu a sensação de exuberância, de estar sempre usando sua inteligência para surpreender a gente de alguma maneira. Ele tinha a sensibilidade cênica, tinha nele a sensibilidade cênica, e era muito apurada, muito sofisticada. Talvez, o artista é... O ator mais sofisticado que eu conheci. E tinha uma ligação com as palavras, com a sensibilidade de uma maneira muito cristalina... De busca da palavra certa, com a emoção certa, com o gesto certo. E sempre buscando essa... Essa... Surpreender. Então, ele me emocionou muito. *O Beijo da Mulher Aranha* (1981) era um acontecimento. Frases que eu nunca mais esqueci na minha vida. Eu lembro que... É... Porque o teatro deixa, me deixa... Fragmentos de pura teatralidade. Eu lembro do Rubens dizendo, é... Enquanto Molina, dizendo: “Quiseram tanto... Me disseram tanto, falaram tão bem da mulher, tão bem da mulher, que eu resolvi ser uma”. Isso tem uma grandeza, e eu... Eu lembro dele fazendo *Artaud!* (1986), fazendo *Quero* (1982), é... Muitas coisas. E lembro também do sonho que eles não realizaram. Até no tamanho... Porque o Rubens, o Ivan, e a Leyla eram o Teatro. Eles tinham o Teatro. O Rubens escolheu o Teatro como espaço de expressão da alma dele, do que dizer... Ao ponto do... Olha o tamanho da generosidade, gente... O cara tinha um terreno em Ipanema e construiu um prédio, mandou construir um... O terreno era dele, da família dele, ele mandou construir um teatro. Hoje as pessoas fazem, é... Tem um dinheirinho compram carro... Rubens não comprou um carro, ele mandou construir o teatro... Compram boi, compra uma terrinha... O cara é ator, artista, primeiro dinheiro que ele ganha, ele compra uma terrinha, manda... Compra boi, vai comprando gado, vai comprando não sei o que... Você diz: “Pera aí, pô! Por que o cara não investe na própria profissão? Entendeu? Por que ele não compra um teatro, não investe nisso?”... Não, é... O Ivan... O Rubens fez isso e tinha um enorme valor nisso. E até nas frustrações... Durante anos, eles ficaram... Eles iam montando as coisas, e iam dizendo: “Não, mas no fundo a gente quer fazer o *Merlin* (1981) do Tankred Dorst”. E isso também me ensinou demais, porque até hoje a gente é um pouco assim. A gente é... Vai fazendo as coisas, mas tem sempre um sonho que a gente não alcança, que mantém a gente a... Insatisfação viva, que é necessária a nós artistas. Mas, ao mesmo tempo, é de uma tristeza enorme que três artistas desta grandeza de importância não tenham conseguido realizar o sonho de montar uma coisa que seria importantíssima para o Brasil, para a cultura, para a arte brasileira. Isso, é... Avisa o que está acontecendo hoje, com todos os artistas brasileiros. Eles estão montando, estão fazendo coisas, mas tem... Tem coisas que eles não estão... Não está sendo dado à eles as condições de realizar coisas que poderiam ser importantíssimas para a evolução cultural da nossa sociedade. Outra coisa importante que o Teatro Ipanema trouxe, trás, e que se abandonou, e que... É... O que me causou espécie, ou causou angústia, foi justamente que... O que o Teatro Ipanema criou, e batalhou e trabalhou durante anos e anos e anos, e realizou, e que fez com que eu quisesse fazer teatro, e também fazer isso e também assumir essa construção... O que eles batalharam, se você tirar o valor disso é... Essas idéias caem no vazio. Vou dar um exemplo: o Teatro Ipanema criou, uma das coisas que o Teatro Ipanema trouxe foi essa idéia do teatro de bairro. É fundamental que o Teatro Ipanema em Ipanema seja frequentado antes de qualquer coisa pelos ipanemenses, pelas pessoas que moram em Ipanema; aí depois, vem os de Copacabana, para quem mora ali no Leblon, quem mora em Alagoa, quem mora fora não sei o que, e o Brasil, e fora do Brasil e do mundo, o universo... Mas, inevitavelmente ele tem que estar falando... Ele é um teatro de bairro, que tem que estar falando para o seu bairro, e, talvez, até sobre o seu bairro, ou a partir do seu bairro para o mundo. Ou sobre o seu bairro para o mundo, ou sobre o mundo para o seu bairro. Mas, tem que estar relacionado ao bairro. Essa idéia do teatro de bairro é maravilhosa, mas hoje o teatro está dentro de Ipanema, e Ipanema não vai nele. Esta se tentando achar é... Nem quem mora do lado, né... Isso é uma idéia do Teatro Ipanema que é fundamental, e que tem que ser continuada, e tem que ser batalhada. O Teatro Planetário que é do lado da PUC, que deveria ter toda a PUC... Você

monta um autor lá que deveria ter toda a PUC frequentando, todo mundo vai, menos a PUC. Ou seja, então, essa idéia de que você garante o público daquele teatro através dele pertencer àquele bairro, e você trabalha em cima dele, aí milhões de atitudes podem ser feitas e o Teatro Ipanema fez isso. Ele... O Teatro Ipanema ia ali na praia, posto 9, e dizia assim: “Gente, amanhã estréia a nova peça!”. Em dois minutos todo mundo já sabia, estava todo mundo aqui de noite. As pessoas iam à praia e vinham de areia ainda assistir ao espetáculo. Vinha todo mundo para cá. Então, as pessoas que frequentavam Ipanema vinham ao Teatro Ipanema. Se a gente abandonar esta idéia do teatro de bairro é... A gente perde muito, né. Aí a gente acha que era uma idéia que perde a importância, daí você tem um teatro que não sabe o que fala, para quem fala, porquê fala, do que fala, para onde fala, ele é só mais um teatro que está aí. Então, não importa quem ou o que ele é. Aí, hoje, é capaz... É capaz não... Acontece demais, com essa rotatividade que acontece dentro do teatro, é... Nessa... Hoje é assim, as pessoas entram ficam duas semanas em cartaz, saem, três semanas em cartaz, não sei o que... E milhares de pessoas, atrizes que entram aqui, fazem o espetáculo, entram neste palco e nem sabem que o Rubens Corrêa esteve aqui. Não sabem a história, nem quem são os fantasmas deste teatro. Então, não se aproveita dos fantasmas deste teatro, não estuda o que tinha neste teatro antes dela poder, é... Sagradamente... O que tem de sagrado antes dela pisar. Então, ela pisa levemente, como mais uma peça, mais um teatro, entra, faz a temporada dela de três semanas, vai embora e ponto final. Nem tem idéia da grandeza que ela deixou de absorver, se ela pudesse ter sido orientada pela quantidade de informações e conhecimentos, que esse palco que está aí, esse urdimento, essa platéia, essas paredes, aquele porão lá dentro... Lá em baixo... Um ator hoje entra lá no camarim e passa por aquele porão e não sabe que ali foi feito, talvez o maior espetáculo de todos os tempos. O Rubens esteve lá fazendo *Artaud!* (1986), e recebia as pessoas, era uma revolução no teatro brasileiro. Um teatro que era todo careta, que se fazia só em teatros, teatros, teatros, teatros... Pela primeira vez, ou uma das primeiras vezes, estava sendo feito no porão: uma escolha; em vez de fazer no palco, era feito no porão do teatro, na área dos camarins. Isso era uma revolução. Hoje, a maior parte das peças estão sendo feitas, inclusive, em lugares que não são teatro. Já tem pouquíssimos teatros, e a gente chama de teatro a esse espaço alternativo, que agora virou, já que agora não tem mais os teatros, estão preferindo abrir igrejas, etc, é... Eu tive muita alegria e felicidade de passar dois anos aqui. Eu fiz aqui neste teatro, a gente fez um projeto que a gente trazia... A gente fazia a trajetória do teatro brasileiro, a gente traçava... Chamava Festival de Teatro Brasileiro... Eu vim aqui conversei com a Leyla e propus a ela essa idéia, que o Grupo Tapa, nós íamos organizar isso. Nós fazíamos às segundas, terças, quartas, quintas e sextas à tarde, segunda e terças à noite, nós fazíamos durante 5 (cinco) vezes por semana, nós fazíamos um espetáculo. A gente começou a traçar a trajetória do teatro brasileiro. Então, a gente começou com *O Noviço* (1845), Martins Penna; e a gente trazia as escolas, todas as escolas do grande Rio: municipais, estaduais, federais, particulares, universidades, escola de formação de oficiais, penitenciários... Ia trazendo as pessoas. Tinha uma... A gente fazia uma, uma, uma... Uma exposição no hall sobre o autor, no caso, Martins Penna, e no final do espetáculo tinha sempre um debate sobre a obra. E a gente fazia... Então, a gente começou com *O Noviço* (1845), do Martins Penna, que acabou a temporada, no último dia, tinham 300 (trezentas) pessoas aqui na platéia, mais 300 (trezentas) sentadas no palco, e mais 300 (trezentas) lá fora, desesperadas, querendo entrar. E logo depois a gente fez *A Casa de Orates* (1882), do Artur Azevedo e do Aluísio Azevedo; e logo depois a gente fez *Caiu o Ministério* (1882), do França Júnior; e logo depois a gente fez *O Alienista* (1882), do Machado de Assis; e logo depois a gente fez *O Homem que Sabia Javanês* (1911), do Lima Barreto; e eu devo estar esquecendo de mais um ou dois que a gente fez, porque eram espetáculos que traçavam essa trajetória, iam traçando: Martins Penna, Artur Azevedo, França Júnior... E as escolas iam voltando, iam tendo a história dos costumes do Brasil, através dessas peças. Silvio Romero dizia que se



sumissem todos os registros históricos do Brasil, as peças de teatro poderiam recuperar essa história. Era incrível, porque era um sucesso retumbante, e milhões, milhares de pessoas foram formadas por isso, por esse projeto, que ganhou prêmio de melhor contribuição ao teatro brasileiro na época, e nós vínhamos aqui todos os dias: segunda, terça, quarta, quinta, sexta e... Sábado e domingo, vínhamos assistir. Então, eu tinha uma convivência aqui diária com o teatro. A convivência diária com o teatro é o que nos faz homens do teatro. Há uma diferença entre gente do Teatro e gente de Teatro. Eu exemplifico: tem um porteiro, um vigia que trabalha aqui na rua Prudente de Moraes, ele trabalha todo dia de 22h [da noite] até 6h [da manhã], todo dia, há mais de 15 (quinze) anos, que ele trabalha todo dia de 22h [da noite] até 6h [da manhã] na Prudente de Moraes: nunca viu o mar. Todo dia ele chega 10min para as 22h de ônibus, fica até 6h [da manhã], 6h10 ele pega o ônibus e vai para casa. Nunca teve interesse, curiosidade de atravessar a rua para ir ver o mar. Tem milhares de pessoas, gentes de Teatro: críticos de teatro, produtores de teatro, comentaristas de teatro, ensaístas de teatro, professores de teatro, que nunca se interessaram em saber o que se passa no teatro, dentro do teatro, na construção dele. Tem um crítico de teatro que está há 40 anos sentado na platéia assistindo, e criticando; mas, ele não tem a menor idéia, nem interesse, e nem curiosidade de estar lá... De ir lá dentro para saber como é que é que se faz aquilo, de ir a um ensaio. Aí, a gente descobre que o Yan Michalski fez 5 (cinco) críticas d'*O Arquiteto e o Imperador da Assíria* (1971). Cinco críticas. Porque ele estava querendo desesperadamente entender como é que essa gente do Teatro tinha construído aquilo. Então, é... Hoje, a gente precisa revalorizar o Teatro e, principalmente, as pessoas que gostam do Teatro mesmo. Porque são essas pessoas que, na verdade, constroem toda, é... Toda a profissão e que vão levar ela adiante. Já há muito tempo que as minhas perspectivas em relação ao Teatro, já há um bom tempo, eu entendi que o Teatro serve ao outro. E serve ao meu processo, meu. Onde quer que eu esteja eu estou em um estágio X processando aquilo. De alguma maneira, o que importa, de qualquer coisa que eu faça, é onde eu estou e se eu fui para algum lugar. Eu, quando eu me vi, de novo aqui, no Teatro Ipanema, no mesmo lugar, onde eu já dei 300 (trezentas) palestras, falando de novo na mesma coisa, eu achei que eu sou... Eu sou um sobrevivente! Então, a minha avaliação... O que eu estou querendo dizer com isso é que, a minha avaliação sobre a oficina, é que me foi muito útil, emocionalmente, porque retomou milhares de pensamentos, de idéias, de relações e tudo mais para trás. Me deu também uma sensação de que esse palco... Eu ainda posso habitar este palco. E eu tive a sensação de que o meu próximo espetáculo, eu deveria fazer aqui. Tive a sensação de que esse é o palco perfeito para eu fazer o meu próximo espetáculo, é... E eu percebi que quem esteve em todas as minhas oficinas, desde que eu comecei a dar a primeira oficina, sei lá... Há 30 (trinta) anos atrás, sei lá, 40 (quarenta) anos atrás... Quando eu dei a primeira oficina, quem esteve em todas as palestras que eu dei, quem esteve em todos os debates que eu fiz, quem ouviu tudo, tudo, tudo, tudo o que aconteceu em todas as oficinas, em todos os debates, todas as palestras: fui eu. Então, o maior beneficiado de tudo o que eu fiz, fui eu mesmo. Isso que importa. Então, se a oficina tem 5.000 (cinco mil) pessoas, e a outra oficina tem 2 (duas) pessoas, se um dia eu estou fazendo palestra para 1 (uma) pessoa e no outro eu estou fazendo para 5.000 (cinco mil)... Um dia todo mundo entendeu perfeitamente o que eu disse, e no outro dia só 1 (um) ou 2 (dois) entenderam, e no outro dia ao contrário... Isso é, no fundo... Isso eu entendi já que não faz a menor importância. O importante é que eu estou indo, eu estou em gerúndio. Porque eu não sou professor. O professor sim, ele tem responsabilidade com os alunos, se ele passa de ano, se ele não passa, se ele não sei o que... Eu sou um diretor de teatro. Eu dou uma oficina, eu sou um artista. Então, a oficina está seguindo o meu caminho artístico e as pessoas vão pegar carona naquele espaço de tempo do meu caminho artístico, porque eu ando pensando em como que as coisas vão. Mas, eu que estou indo. E eu preciso estar sempre focado em mim, no meu caminho, no que eu estou caminhando, nas minhas perguntas... Se eu conseguir, nessas oficinas... Cada

oficina que eu fiz, eu fiz novas perguntas, novas janelas, passei de fase... Novas perguntas, novas janelas, passei de fase... Novas perguntas, novas janelas, passei de fase... Para chegar aqui em novas perguntas, novas janelas, passei de fase... E assim, cara, eu me mantenho vivo! Eu tenho a responsabilidade de me manter curioso, porque eu tenho certeza que a fonte da juventude é a curiosidade. Enquanto eu me mantiver perguntando, eu me mantenho jovem e me sinto cidadão de Ipanema... E me sinto cidadão do Ipanema, que sempre perguntou. Nossa, era impressionante como o Rubens estava perguntando, como o Ivan estava perguntando coisas... Eu lembro que o Ivan conversava comigo como se eu fosse um gênio. E eu era um menino, estava começando, que não sabia nada. E ele, é... Ele tinha perguntas a fazer. Eu lembro a última vez que a gente se encontrou, eu, Rubens e Leyla, uma reunião aqui, três cadeiras aqui no meio do palco: eu, Ivan e a Leyla. Botamos três cadeiras aqui no meio do palco, e ficamos conversando sobre uma idéia de ocupação artística que eu faria, que eu estava propondo à eles, essa idéia e tudo mais... E o Ivan ouvindo... Eu fico imaginando hoje, eu era um menino tendo idéias... E querendo muito, e cheio de desejos, quer dizer... E o cara estava lá me ouvindo, pensando, e isso é possível, isso não é... Isso, é... Eu provavelmente estava produzindo nele novas perguntas, novas questões, e isso o estava mantendo jovem. E é assim que eu quero me manter, estar sempre jovem, jovem, jovem, jovem, jovem...!

**TEXTO DO ESPETÁCULO**  
**(ANOTAÇÕES GILBERTO GOUMA)**



# Artaud!

Uma vez a Doutora Nise da Silveira me convidou para fazer um trabalho sobre Antonin Artaud para o Museu de Imagens do Inconsciente, do Hospital Psiquiátrico Pedro II; o projeto foi adiado várias vezes, devido a compromissos mútuos.

Agora, finalmente, neste ano de 1986, quando o Museu completa gloriosamente o seu 40º aniversário, resolvemos — Ivan de Albuquerque e eu — realizar um espetáculo dedicado à Doutora Nise da Silveira e ao Museu de Imagens do Inconsciente.

Assim nasceu esta colagem de textos de Artaud, que pretende servir de base para um espetáculo sobre "os inumeráveis estados do ser" e pretextar para apresentar cenicamente algumas facetas do multifacetado pensamento artaudiano.

Um Artaud que mergulhou na morte e viveu.

Um vivo-morto. Um morto sempre vivo.

Antonin Artaud, Antonin Nalpas, Artaud o momo, e Nanaqui...

Para sempre, vivo!

RUBENS CORRÊA

# Artaud!

Colagem  
de  
**RUBENS  
CORRÊA**  
e  
**IVAN DE  
ALBUQUERQUE**





*Arpaud!*

Colagem de

RUBENS CORRÊA      IVAN DE ALBUQUERQUE

Tradução: LEYLA RIBEIRO

Produção: TEATRO IPANEMA

Espaço: ANÍSIO MEDEIROS

Direção: IVAN DE ALBUQUERQUE

Rio de Janeiro, novembro de 1986



Capa e Projeto Gráfico

Fernanda Lemos

Revisão

Júlio Rocha

*figura*  
O verdadeiro teatro sempre me pareceu o exercício de um ato terrível e perigoso.

O teatro é o estado  
o local  
o ponto

onde podemos nos apropriar da anatomia do homem e atrá-  
vés dela curar e dominar a vida.

Não temos nada a ver nem com a arte nem com a beleza.

O que nós procuramos é a emoção interessada. Um certo po-  
der de deflagração, ligado aos gestos e às palavras. *(tal - emp.)*

A realidade vista ao mesmo tempo pelo direito e pelo avesso.

A alucinação escolhida como principal meio dramático. *figura*

Nós queremos chegar a isso: que cada espetáculo seja um  
jogo profundo. Não é ao espírito ou aos sentidos dos espec-  
tadores que nós nos dirigimos, mas a toda sua existência.

A do espectador e a nossa. Nós arriscamos nossa vida, no es-  
petáculo que acontece em cena. Se não tivéssemos o senti-  
mento nítido e profundo de que uma parcela de nossa vida  
está empenhada em cena, nós não acharíamos necessário le-  
var mais longe a experiência. *figura*

O espectador que vem ao nosso teatro sabe que vai se sub-  
meter a uma cirurgia de verdade, onde não somente o seu  
espírito mas os seus sentidos e a sua carne estão em jogo.

O espectador deve estar convencido de que nós somos capa-  
zes de fazê-lo gritar.

AVULSO  
sai de casa

1 REPENTINAMENTE percebi que já havia passado a hora de reunir pessoas num teatro, até mesmo para dizer-lhes algumas verdades e que não existe outra linguagem para a sociedade e seu público a não ser aquela das bombas, das metralhadoras, das barricadas e tudo que segue daí.

2 Não tenho nem teatro nem palco a não ser o teatro do meu inconsciente e do meu coração.

OK Tenho um corpo que experimenta o mundo e vomita realidade. Porque no meu corpo não se toca nunca.

3 O teatro é uma atividade através da qual só resta ao ator mergulhar na morte e viver.

OK Quem sou eu?  
De onde venho?  
Sou Antonin Artaud  
é basta que eu o diga  
Como só eu o sei dizer  
é imediatamente  
há de ver meu corpo  
atual,  
voar em pedaços  
e se juntar  
sob dez mil aspectos  
diversos.  
Um novo corpo  
no qual nunca mais  
poderei esquecer.

OK Eu sou um menino completo

OK meu pai,  
minha mãe,  
e eu mesmo.

4 Eu represento Antonin Artaud!  
Estou sempre morto



Mas um vivo morto,  
Um morto vivo.  
Sou um morto  
Sempre vivo.

A tragédia em cena já não me basta.  
Quero transportá-la para minha vida.

~~Eu represento totalmente a minha vida.~~

Onde as pessoas procuram criar obras de arte, eu pretendo mostrar o meu espírito. Não concebo uma obra de arte dissociada da vida. / ~~Musica e poesia~~

Eu, o senhor Antoin Artaud, nascido em Marseille no dia 4 de setembro de 1896, eu sou Satã e eu sou Deus, e pouco me importa a Virgem Maria.

*Antoin Artaud*

*Bone / poesia no cinema*

*com o cinema (longos)*

*Rev. Artaud*

**O** Enforcado foi tomado como o louco por todos. / Ele apareceu diante do mundo como o louco. / E a imagem da loucura do mundo encarnou num homem sacrificado. / A torre é fulminada pelo raio. / **O** Enforcado torna-se para o Mundo, o Mago, o Revelado.

*Artaud*

*Artaud*

*Acenda luz - fôlha 1. Para classificar o trabalho*

O mundo sempre foi dividido em 2 (duas) Partes: a dos feiticeiros e a dos enfeitados.

Existe uma velha história de que todos falam, mas só falam para si mesmos, e ninguém fala nela publicamente, embora aconteça publicamente o tempo todo, na vida normal, mas que ninguém, por causa de uma nojenta hipocrisia geral, quer confessar que a percebeu, viu e viveu.

*Ciência e Fé*  
É a história de um enfeitamento geral da qual todos participam em maior ou menor grau, mas sempre fingindo nada saber e tentando esconder sua participação seja com o inconsciente, com o subconsciente e principalmente com toda sua consciência.

*Para o mundo e para o indivíduo*

A finalidade desse enfeitamento é sustar uma ação que eu iniciei há anos e que consiste em fazer com que todos abandonem esse mundo fedorento, em acabar com este mundo fedorento.

*Para o mundo e para o indivíduo*

Se fui internado e mantido em confinamento durante 8 anos, esse é o resultado de uma má vontade geral que procura impedir de qualquer modo que o Sr. Antonin Artaud, escritor e poeta, possa realizar na vida as idéias que proclama em seus poemas, porque eles sabem que o Sr. Antonin Artaud tem meios de agir que devem ser barrados, quando ele, junto com algumas almas que o amam, quiser sair deste mundo servil, de uma burrice asfixiante, tanto para ele como para os demais. As pessoas são idiotas. A literatura está esvaziada. Não existe mais nada nem ninguém, a alma é insana, não existe mais amor, nem ódio, todos os corpos estão saciados, as consciências resignadas. Não existe mais nem mesmo aquela inquietação que penetra no vazio dos ossos, só existe uma enorme satisfação de inertes almas bovinas, escravas da estupidez que as oprime e com a qual copulam sem parar, noite e dia, escravos como eu que tentam manifestar seu desespero contra uma vida conduzida por um bando de criaturas insípidas que querem nos impor seu ódio contra a poesia, seu amor pela

*gato 30*

*page*

*Indiscretos*



estupidez burguesa, num mundo inteiramente aburguesado, X  
com todo esse ronronar verbal de soviets, anarquia, comu-  
nismo, socialismo, radicalismo, repúblicas, monarquias, igre-  
jas, ritos, racionalismos, controles, câmbio negro, resistência, <sup>mas</sup>  
Esse mundo que apenas sobrevive a cada dia que passa, e a  
cada dia a alma também é chamada para finalmente nascer  
e vir a ser. Nada disso é motivo para me fazerem passar por  
louco, a fim de se livrar de mim e me adormecer com eletro-  
choques para que assim eu perca a memória medular da mi-  
nhá energia. Sei que tudo isso é pessoal e não interessa a  
ninguém, porque as memórias dos poetas mortos são lidas,  
mas para os poetas vivos não mandam sequer uma xícara de  
café ou um pouco de ópio para reconfortá-los. <sup>é a falta de memória</sup>  
Eu tinha um bastão. Esse bastão servia para castigar os maus  
espíritos (eu os adoro, mas mesmo assim eu sento o pau ne-  
les). Isso não adianta de nada, porque depois da surra eles  
voltam mais fortes ainda.

Eu tinha um bastão e o tinha levado comigo para a Irlanda  
a fim de encontrar os vestígios da Antiga Cultura dos Celtas  
que ainda poderiam existir por lá.

905 nas coisas Fato Gruz

Irish como na vida

De setembro de 1937 até hoje eu fui preso e encarcerado na  
Irlanda, deportado para a França, internado no Havre, trans-  
ferido do Havre para Rouen e de Rouen para o Asilo de Sainte  
Anne em Paris, do Asilo de Sainte Anne para o Asilo de Ville  
Évrard e do Asilo de Ville Évrard para o Asilo de Chezal-Be-  
noie e do Asilo de Chezal-Benoie para o hospital psiquiátrico  
de Rodez, ambulâncias, Casas de Saúde, Asilos, Camisas de  
Força, Prisões, Eletrochoques. Eu venho do nada total e ab-  
soluto de mim mesmo. <sup>Deixa as coisas / vida cf. "Céu 77"</sup>

Eu acho que há na terra homens maus que querem o reino  
do mal e que para isso estão organizados em seitas e que  
pelo exercício das suas abominações e de seus crimes man-  
têm a vida na baixa, no ódio, na guerra, no desespero e na  
ignomínia.

Sinto repulsa

Sinto repulsa pela vida, porque percebo que vivemos num  
mundo onde nada é poupado e onde qualquer coisa pode ser  
ridicularizada e acusada de delirante, dependendo do estado  
de espírito do momento e do inconsciente do acusador. Minha  
história é de uma iniquidade sem nome e um crime que eles  
não querem permitir que vocês vejam. Sofro de uma terrível  
doença do espírito. Meu pensamento me abandona em todos  
os níveis, desde o simples fato de pensar até a sua material-  
ização nas palavras. Palavras, formação de frases, direções in-  
teriores do pensamento, simples reações do espírito; estou  
na procura constante do meu ser intelectual.

Cheguei ao ponto em que não sinto mais as idéias como idéias,  
como o reencontro das coisas espirituais, mas apenas como  
uma simples reunião de objetos. Eu não sinto mais as idéias,  
não as vejo mais, não tenho mais o poder de ser sacudido  
por elas, e talvez seja por isso que eu as deixo passar por  
mim sem reconhecê-las. Meu núcleo de consciência se rom-  
peu. Perdi o sentimento do espírito, daquilo que é pensável,  
ou então o pensável em mim rodopia, como um sistema absolu-  
tamente solto, depois volta à sua sombra.



Mas no meio dessa miséria sem nome, ainda existe lugar para o orgulho, que possui também um aspecto de consciência. É, se quisermos, o conhecimento pelo vazio, uma espécie de grito abafado que em vez de subir, desce. Meu espírito está aberto pelo ventre e é por baixo que ele reúne uma sombra e intraduzível ciência, cheia de marés subterrâneas, de edifícios côncavos, de uma agitação congelada. / *U-2 car*

*W-2*  
Cheguei ao ponto em que não toco mais na vida, mas tenho em mim todos os apetites e o desejo insistente do ser. Não tenho senão uma ocupação, me refazer. Eu me conheço e isso me basta, e isso deve bastar, me conheço porque me assisto, eu assisto à Antonin Artaud.

*ppara na forma do amor na expressão*  
Ponho o dedo no lugar exato da falha, do escorregão infame. Sou aquele que melhor sentiu a perturbação espantosa da própria língua nas suas relações com o pensamento. Eu sou aquele que melhor marcou o minuto dos seus mais íntimos, dos seus mais insuspeitáveis deslizamentos. / *de-esse momento (p. 12. 3. 1. 1)*

Na verdade, eu me perco no meu pensamento como se sonha e volto repentinamente ao pensamento. Sou aquele que conhece os meandros da perda.

Quando eu me penso, meu pensamento se procura no éter de um novo espaço. Estou na lua, como as outras pessoas estão na sua janela. Participo da gravitação planetária nas falhas do meu espírito. Eu escolhi o domínio da dor e da sombra, como outros escolheram o do brilho e o do sucesso. Não trabalho na dimensão de um espaço qualquer. Trabalho na única dimensão *OK*

*OK*  
A vida vai acontecer, os acontecimentos vão se desenrolar, os conflitos espirituais vão se resolver, e eu não vou participar. Não tenho nada a esperar nem do lado físico, nem do lado moral. Para mim somente a dor eterna e a sombra, a noite da alma e não tenho voz para gritar. / *avuso*

*gitar com voz arcaica / uma coisa*  
*Se acontece / se acontece*

*AMMA*  
Os manicômios são recipientes premeditados e conscientes de magia negra, não só porque os médicos promovem a magia por meio de suas terapias híbridas e inoportunas mas também por eles praticarem a magia. Se não existissem médicos, não existiriam doentes, nem esqueletos dos mortos doentes, para serem esfolados e retalhados.

Porque a sociedade não começou com os doentes mas com os médicos. É quase impossível ser ao mesmo tempo médico e uma pessoa honesta.

Aqueles que estão vivos, vivem dos mortos. É preciso que a morte também viva; e nada melhor do que um manicômio para incubar carinhosamente a morte.

Essa terapêutica de morte lenta começou 4.000 anos Antes de Cristo, e a medicina moderna, cúmplice da mais sinistra magia negra, aplica em seus mortos o tratamento do eletro-choque e da insulina.

Nos eletrochoques há um estado de esvaziamento, pelo qual passam todos os que receberam choques, e que os leva não ao conhecimento, mas ao terrível e desesperado desconhecimento de quem são, quantos são, que, lei, eu, rei, vós, bah... e isso. / *U-2*

A magia do eletrochoque arranca um estertor de morte, mergulha a pessoa num estertor de morte de quem está abandonando a vida. A medicina mercenária mente quando diz que curou um doente com eletrochoques. Eu pessoalmente só vi pessoas aterrorizadas, incapazes de se reencontrar.

Quem passou pelo eletrochoque nunca mais volta das trevas, sua vida foi degradada. / *U-2*

4.  
Criar a morte de uma maneira tão artificial como faz a medicina moderna é favorecer a volta de um nada que nunca favoreceu a ninguém, a não ser alguns aproveitadores do homem que com isso se sustentam há muito tempo. Na verdade de



um certo tempo pra cá. Quando?  
Quando foi preciso escolher entre a renúncia em ser homem  
ou ser tomado como louco por toda a sociedade.  
Mas que garantia têm esses loucos de serem tratados por  
homens realmente vivos?

tariadi  
ta azor  
tau ela  
auela  
a  
tara  
ila  
Fim.

Fin  
geto de Mm  
pgo bardi  
(sem rir)

PS.: Quero me queixar por ter encontrado no electrochoque  
os mortos que eu preferia não ter visto.  
Por quê?  
Tudo que pergunto é: Por quê?...)

Or E o que é um verdadeiro louco? É um homem que preferiu  
ficar louco, no sentido socialmente aceito, do que trair uma  
idéia superior de honra humana.)

Foi assim que a sociedade mandou estrangular nos seus hos-  
pícios todos aqueles de quem ela queria se ver livre ou de  
quem ela desejava se defender, porque esses loucos se re-  
cusavam a ser cúmplices de enormes sujeiras. Porque o louco  
é também um homem que a sociedade não quer ouvir e que  
ela quer impedir que enuncie verdades insuportáveis. Mas nes-  
se caso, o internamento não é a única arma da sociedade, e  
a coligação dos homens tem outros meios para vencer as von-  
tades que ela deseja esmagar. Além dos pequenos feitiços dos  
bruxos menores, existem grandes sessões de entfeiticamento  
global, das quais participa toda a consciência amedrontada.  
Assim, por ocasião de uma guerra, de uma revolução, ou de  
algum período de inquietação social ainda latente, a cons-  
ciência coletiva é interrogada e se interroga e emite o seu  
juízo. (Sem rir)

Pode acontecer também que essa consciência seja provoca-  
da e despertada por algum caso individual retumbante. Foi  
assim que houve feitiços coletivos com Baudelaire, Edgard

Abel Gance!



No papel de Marat em "Napoleão", de Abel Gance





tant le rôle du père  
nel » (1935):  
me idée d'un théâtre supérieur.

Artaud em "Cenci" (1935), no papel do pai.

Van Gogh, Gerard de Nerval, Nietzsche, Kierkegaard, Holderlin e Coleridge, e também com Van Gogh.

Isso pode acontecer durante o dia, mas geralmente acontece durante a noite.

Aí então, estranhas forças são provocadas e levadas para o círculo astral, para essa espécie de cúpula negra, acima da respiração da humanidade, que constitui a venenosa hostilidade do espírito maligno da maioria das pessoas.

É assim que as raras pessoas de boa vontade e lúcidas que se debatem sobre a terra se encontram, em certas horas do dia ou da noite, num estado de autêntico pesadelo, mas acordadas e rodeadas por uma sucção fortíssima, por uma violenta opressão tentacular de uma espécie de magia cívica, que em pouco tempo vai aparecer nos costumes.

Van Gogh não morreu de um ataque de loucura, mas por ter sido o seu corpo o campo de batalha de um problema em torno do qual se debate desde as origens o espírito iníquo da humanidade. O problema da predominância da carne sobre o espírito, ou do corpo sobre a carne, ou do espírito sobre ambos. E onde fica, nesse delírio, o lugar do eu humano? Van Gogh procurou esse eu durante toda a sua vida com intensa energia e determinação e ele não se suicidou num ataque de loucura, no desespero de não conseguir encontrar o seu eu, mas ao contrário, ele tinha acabado de encontrá-lo e de descobrir o que ele era e quem ele era, quando a consciência coletiva da sociedade, para puni-lo por ter rompido os grilhões, o suicidou. *Justo e na verdade, ele não se suicidou.* E isso aconteceu com Van Gogh, como acontece habitualmente por ocasião de uma orgia, de uma missa, de uma absolvição ou de qualquer outro rito de consagração, de posseção, de sucubação ou de incubação. X

Assim essa sociedade penetrou no seu corpo, essa sociedade

absolvida  
consagrada  
santificada  
e possuída

Alusão [e apagou nele] a consciência sobrenatural que acabara de ganharle, como uma inundação de corvos negros nas fibras de sua árvore interna, afogo-o na última onda e, tomando o seu lugar, o matou.



Porque faz parte da lógica anatômica do homem moderno nunca ter podido viver, nem pensar em viver a não ser como um possuído.

Esses corvos, pintados por ele dois dias antes da sua morte, não lhe abriram as portas da glória póstuma, mas essas portas no entanto se abrem para a pintura pintada, ou melhor, para a natureza não pintada, a porta oculta de um além possível, de uma permanente realidade possível, através da porta aberta por Van Gogh de um enigmático e sinistro além. Não é comum ver um homem, que tendo no ventre a bala de fusil que o vai matar, encher uma tela de corvos negros sobre uma espécie de campo talvez lívido, em todo caso vazio, no qual a cor de borra de vinho da terra se confronta violentamente com o amarelo sujo do trigo. Mas nenhum outro pintor além de Van Gogh teria conseguido encontrar, para pintar os seus corvos, esse negro de trufa, esse negro de "banquete rico", e ao mesmo tempo como que escremental das asas dos corvos surpreendidos pela luz declinante do crepúsculo.

E no entanto o quadro é fantástico.

Um quadro fantástico, suntuoso, calmo. Digno acompanhante da morte daquele que durante a vida fez girar tantos sóis embragados, sobre tantos molhos de feno que se revoltam, e que, desesperado, com uma bala de fusil no ventre, não pôde deixar de inundar de sangue e de vinho a paisagem, de embeber a terra com uma última emulsão ao mesmo tempo alegre e tenebrosa, com gosto de vinho ácido e de vinagre tilhado.

É esse o tom da última tela pintada por Van Gogh.

Acho que ele morreu com 37 anos por que, infelizmente, ele já tinha chegado ao fim de sua fúnebre e revoltante história de um ser sufocado por um espírito maligno. Existe em todo louco um gênio incompreendido com idéias brilhantes na cabeça mas que amedrontam as outras pessoas, e que só no delírio consegue encontrar um caminho para os estrangulamentos que a vida lhe preparou.

Porque Van Gogh era uma dessas naturezas de uma lucidez superior, o que lhe permite, em qualquer circunstância, enxergar além, infinitamente e perigosamente mais longe que o real imediato e aparente dos fatos. Isto é a consciência do que a consciência pode guardar.

No fundo de seus olhos depilados de açougueiro, Van Gogh se entregava sem trégua a uma dessas operações de alquimia negra que usavam a natureza como objeto e o corpo humano como caldeirão ou cadinho. Tudo isso no meio de um bombardeio meteórico de átomos, que se destacam um a um, prova de que Van Gogh concebeu suas telas como um pintor, unicamente como pintor, mas que seria, por isso mesmo, um músico fantástico.

Organista de uma tempestade reprimida e que ri na límpida natureza, pacificada entre duas tormentas, mas que, como o próprio Van Gogh, essa natureza mostra muito bem que falta muito pouco tempo para o que está para acontecer.

Nada mais que pintor, Van Gogh, e nada mais, sem filosofia, sem mística, sem rito, sem psicurgia e sem liturgia, sem história, sem literatura ou poesia, esses girassóis de ouro bronzeados são pintados, eles estão pintados como girassóis e nada mais, mas para compreender um girassol da natureza é preciso voltar à Van Gogh, do mesmo modo para entender uma tempestade da natureza, um céu tempestuoso, uma planície da natureza, não é mais possível sem voltar à Van Gogh. Sem fazer literatura, eu vi o rosto de Van Gogh, esse rosto que em sombras me persegue, vermelho de sangue na explosão de suas paisagens, vir a mim numa muralha de girassóis estrididos.

Nohan  
Taver  
tensur  
purtan

num incêndio,  
num bombardeio,  
numa explosão,

vingadores desse fardo que o pobre Van Gogh, o louco, foi obrigado a carregar pendurado no pescoço durante toda sua vida. O fardo de pintar sem saber porque nem para quê?

Porque não é para esse mundo, nunca é para essa terra aqui que nós trabalhamos, lutamos, bramando de horror, de fome, de miséria, de ódio, de escândalo e de nojo, aqui fomos todos envenenados, e por essa terra fomos enfeitados e finalmente nos suicidamos. Pois não somos todos nós, como o pobre Van Gogh, os suicidados da sociedade?!

Pvda / Cav / Sac A. — 23 — Cav - ok.

Gravada no arado - a lousa via

Gravada - por um lado via

**QUERO** estar acordado no sonho  
e conduzir meus sonhos como  
um homem desperto.

diversos - etc.



**ANTONIN ARTAUD** morreu em Agosto de 1939, no asilo de Ville Évrard, por causa dos maus tratos e envenenamento. Então aconteceu um milagre e isso faz com que eu seja tratado de mítomano e delirante. É que Antonin Artaud morreu e seu corpo foi levado de Ville Évrard, à noite, e esse fato foi testemunhado por várias pessoas. Nessa noite, Deus colocou uma alma diferente num corpo idêntico ao seu, e uma pessoa diferente acordou na manhã seguinte na mesma ala do asilo, no leito de Antonin Artaud e num corpo idêntico ao seu, mas novo e virgem. Mas já não era Antonin Artaud, e pouco a pouco, com o passar do tempo, ele tomou conhecimento de quem era. Esse alguém encontrou seu nome e se chama Antonin Nalpas; sou eu mesmo. É leve no meu corpo a recordação da vida inteira de Antonin Artaud, já que sou o seu continuador na terra, à espera que um milagre do céu ou uma rebelião da consciência humana, o que por outro lado já não acredito, me devolva à liberdade, tirando-me da polícia francesa, por que nunca fui francês. Mas para a administração do Asilo continuo sendo Antonin Artaud, já que possuo seu estado civil, sua aparência física, sua estatura e sua letra. Qualquer pessoa que tenha conhecido Antonin Artaud e que me conheça, qualquer pessoa honesta e sincera, logo percebe que é uma outra alma que está aqui e que ela vem de outro ponto do céu.

Mas estes fenômenos são de natureza insólita para serem confirmados sem perigo num asilo de loucos.

Assinado — Antonin Nalpas

Asilo de Rodez — 1 Rue Vieux Saint, Rodez, Aveyron

Eu sou um eterno ser humorístico, e tenho uma cruz: o humor. Não posso ter outras.

Isso não quer dizer que eu tenha de aparecer sempre como Artaud.

Artaud não é de modo algum o meu ser verdadeiro. É a minha caricatura.

(Sally de Shung - OK)

ALV80

DEPOIMENTO DA ESCRITORA ANAIS NIN

**Voz gravada** — Sinto por Artaud uma imensa piedade porque ele sofre demais. Eu gostaria de curar a sua amargura. Não consigo tocá-lo fisicamente, mas amo a sua chama e a sua genialidade.

**Aior** — Doce, frágil e pérfida. As pessoas acham que sou louco. Você me acha louco? É isso que a amedronta?

**Voz gravada** — [Nesse momento, diante dele, tive certeza de que era louco e que eu amava a sua loucura. Olhei sua boca de lábios escuros por causa do láudano, essa boca que eu não desejava beijar. Ser beijada por ele era como ser arrastada para a morte e para a loucura.] Sabia que ele desejava ser reconduzido à vida pelo amor de uma mulher, reencarnar, nascer outra vez, ser aquecido, mas a irreabilidade da sua vida tornava impossível todo amor humano.

**Ator** — [Nunca acreditei encontrar em você a minha loucura.] <sup>sempre</sup> Muitas coisas nos aproximam, mas sobretudo uma: o nosso silêncio. Você tem o mesmo silêncio que eu. E você é <sup>gr</sup> a única pessoa diante de quem meu próprio silêncio não me incomoda.] Você me coloca diante do melhor e do pior de mim mesmo e somente diante de você eu sinto que não preciso ter vergonha. [eu quero de você abraços violentos, quero penetrar em você, descansar em você e que possamos sentir essa vibração total.] eu e você. [essa vibração que desperta as coisas do espírito. Somente com você um abraço pode não ser inútil, colocar em contato magnetismos opostos e que se aliam, estabelecer um ciclo perfeito. Apesar de vivermos na mesma esfera, você pode me dar tudo o que me falta, ser o meu complemento. Uma necessidade violenta que nos ultrapassa, a empurrou para mim, você teve consciência disso, você viu as fantásticas semelhanças, sentiu o bem que eu podia lhe fazer e aquele que você estava destinada a me fazer, mas mesmo que às vezes eu seja cego, eu tenho medo que o destino cegue você também e que, você perca de repente o contato com todas essas descobertas.] com essa vida que deve fazer meu maravilhamento; tenho medo, em resumo, que o seu corpo de repente seja arrastado e faça com que você não me reconheça mais.] ou que num desses períodos em que estou parado de mim mesmo, a decepção que você vai sentir faça



com que você deixe de me reconhecer e que eu a perca e repereca completamente. Alguma coisa maravilhosa está apenas começando e pode preencher uma vida inteira, eu lhe digo isso com toda a sinceridade da minha alma, toda a seriedade e toda a gravidade de que sou capaz. *[3 cartas lidas por Nana]*  
 Tenho um nome que minha mãe me deu quando eu tinha quatro anos e que as pessoas mais íntimas me chamavam: Nanaqui. Isso também me descreve na minha inocência e no que há de mais puro na minha vida. *[Nanaqui.]*

A Plurisej - 0 &.

Agnes Plurisej na Plurisej

Agnes Plurisej no Taubado.