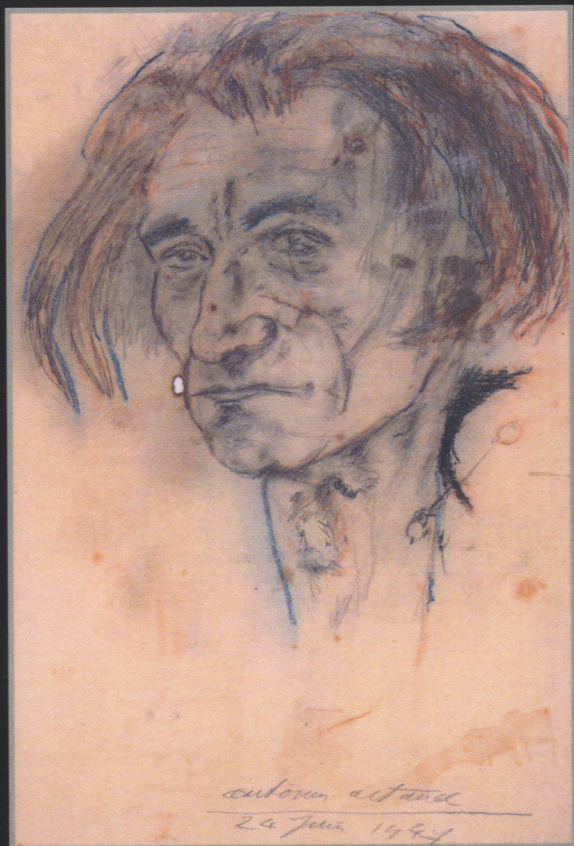


CASSIANO SYDOW QUILICI



ANTONIN ARTAUD
TEATRO E RITUAL

I
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U


ANNABLUME

Antonin Artaud
Teatro e Ritual

Cassiano Sydow Quilici

Antonin Artaud
Teatro e Ritual



COEDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

ANNABLUME editora . comunicação

www.annablume.com.br

PROJETO E PRODUÇÃO

Coletivo Gráfico Annablume

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

LinkPrint

ISBN

978-989-26-0256-1 (IUC)

85-7419-462-X (Annablume)

DEPÓSITO LEGAL

348952/12

© JUNHO 2012

ANNABLUME

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Para Lúcia,
Gabriel e Francisco
queridíssimos

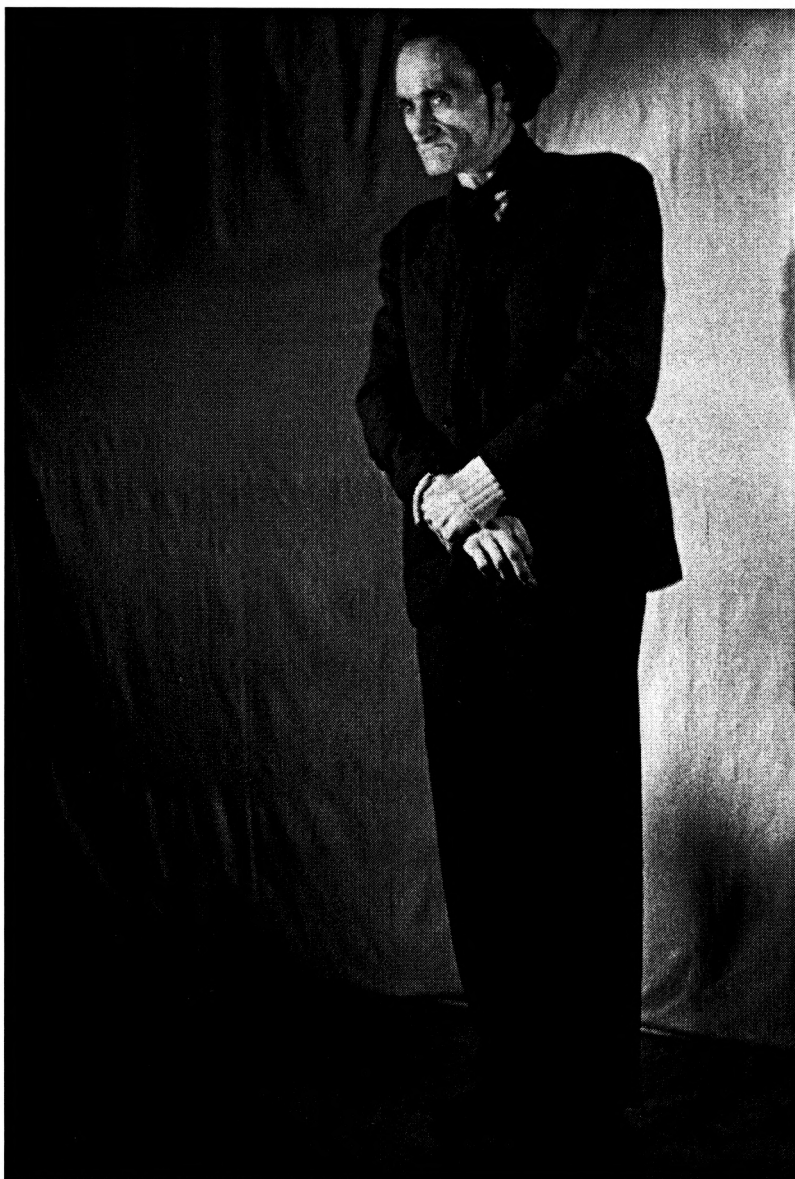
Para Bruno Quilici,
com gratidão

SUMÁRIO

Apresentação,	17
Introdução,	21
Capítulo 1 - TEATRO E AÇÃO RITUAL	35
A “Metafísica em Atividade”	36
Arte e Poder de Contágio	40
O Drama da Carne e a Gênese do Corpo	46
Rito e Representação	64
Capítulo 2 - SILÊNCIO, GRITO E PALAVRA	79
A “Palavra-Sintoma”	80
Microfísica do Sofrimento	85
Cartas aos Poderes	92
Da Palavra à Poesia no Espaço	98
Capítulo 3 - DA VANGUARDA AO TEATRO DE BALL	105
O Teatro “Alfred Jarry”	105
O Hieróglifo Balinês	115
A Eficácia Física e Intelectual do Teatro	127
A Física dos Afetos	137
Capítulo 4 - A CULTURA SOLAR	145
“Les Cenci” e o “Pai Destruidor”	145
A Arte e a Reinvenção da Política	152
A Cultura Solar	160
Os Ritos Tarahumaras	172
CONSIDERAÇÕES FINAIS	185
APÊNDICE: O Corpo sem Órgãos ou a Dança às Avessas	197
BIBLIOGRAFIA	205

**“Tous les systèmes que je pourrais édifier
n'égalent jamais mes cris d'homme
occupé à refaire sa vie.”**

Antonin Artaud



A. Artaud - 1946 (Foto: Denise Colomb)
(Catálogo Museu Cantini -1995)

AGRADECIMENTOS

A Profa. Dra. Olga de Sá, estudiosa de Clarice Lispector, que soube tão bem apoiar e orientar esta aventura “artaudiana”. A Profa. Dra. Eliane Robert Moraes, pela amizade afetiva e intelectual, indispensável na realização desse trabalho. A Profa. Dra. Christine Greiner, companheira de pesquisa e de projetos. Prof. Dr. Luis Fernando Ramos, amigo que acompanha esta pesquisa desde sua “cena de origem”. Ao Prof. Dr. Celso Favaretto, pelas generosas observações na banca de doutorado. Ao Prof. Dr. Fernando Segolim, pela leitura atenciosa no exame de qualificação. A Arthur Shaker, que tanto ajudou no amadurecimento destas ideias. A Beatriz Tratemberg, pela recepção calorosa e disponibilização de sua biblioteca. A José Rubens Siqueira, pela entrevista sobre Artaud no Brasil. Aos colegas do “Núcleo de Semiótica e Religião” e do “Centro de Estudos Orientais” da PUC-SP, pelo apoio e pelas discussões. Aos colegas professores do curso de Comunicação e Artes do Corpo da PUC-SP, por compartilharem muitas dessas preocupações e interesses. Aos meus alunos pelo convívio sempre estimulante. Aos meus pais, Bruno Quilici e Ivone Sydow Quilici, presenças sempre fundamentais. A Hilda e a Mariete, pelo apoio doméstico, sem o qual este trabalho não poderia ter sido realizado. A Sandra Parra, pela revisão dos originais.

A tese de doutorado que deu origem a este livro, realizada no Departamento de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, contou com o apoio financeiro da Comissão de Ensino e Pesquisa (CEPE) da PUC-SP. A publicação não seria possível sem o apoio financeiro da FAPESP.

APRESENTAÇÃO

Um Artaud para nossos dias

Pensamentos intensos e radicais como o de Antonin Artaud, que tendem a privilegiar a força expressiva ao invés do rigor conceitual, costumam provocar dois tipos de leitura, uma na contramão da outra. Há quem, de um lado, opta por professar uma adesão absoluta às formulações do autor em questão, transformando-as em um ponto de vista único e soberano através do qual se pode julgar tudo e todos. Essa espécie de “culto”, que normalmente se faz acompanhar de ações catárticas, gera uma obstinada militância contra a razão. De outro lado, numa via diametralmente oposta, há quem julga poder esclarecer todo discurso de veio mais enigmático, na tentativa de impor uma racionalidade alheia a esse tipo de enunciado. O excesso de luzes desses arautos da razão, porém, sempre termina por ofuscar o que é mais precioso nos pensadores radicais.

Um dos grandes méritos de *Antonin Artaud - Teatro e Ritual* está justamente no fato de ser um livro que escapa dessas leituras perniciosas, aliás bastante recorrentes na fortuna crítica do escritor e encenador francês. Ciente das dificuldades de abordar um artista complexo e multifacetado como esse, Cassiano Sydow Quilici opta por uma terceira via. Assim, ao rejeitar a mistificação da imagem de Artaud — “fundada na idéia de uma individualidade excepcional pronta para integrar a galeria dos ‘gênios’, ‘loucos’ e ‘malditos’” -, ele não cede às amadilhas de um iluminismo excessivo que, na tentativa de tomar claros demais os enigmas artaudianos, acaba por obscurecê-los ainda mais.

Para criar a sua grade interpretativa, Quilici aposta numa postura metodológica a um só tempo rigorosa e original: ao invés de aplicar esta

ou aquela teoria “sobre” o criador do Teatro da Crueldade, ele prefere se “expor” a uma leitura intensiva da sua obra, fazendo-a contracenar com uma série de pensadores e ideias. Entre os primeiros ganham destaque os filósofos (de Georges Bataille a Gilles Deleuze), os antropólogos (de Lévi-Strauss a Victor Turner), os críticos literários (de Maurice Blanchot a Roland Barthes), e sobretudo os homens de teatro (Bertold Brecht, Grotowsky, Peter Brook e outros). Semelhante riqueza de referências encontramos também entre as ideias convocadas para dialogar com Artaud, que atravessam desde o surrealismo, a semiótica ou a psicanálise até as concepções subjacentes ao hieróglifo balinês ou aos ritos tarahumaras, para citarmos apenas algumas.

É precisamente esse diálogo que vai tecendo, ao longo de todo o volume, as respostas às questões que inquietam Quilici. Girando em torno da recriação de um “teatro sagrado e ritual” em pleno modernismo, essas questões mobilizam alguns dos temas mais candentes que envolvem o autor do *Helioçtala* como as confrontações entre teatro e rito permitiram a Artaud repensar a cena moderna e os processos de comunicação? Como esses questionamentos fizeram-no transbordar para outras formas de “atuação” na cultura? Enfim, qual a pertinência da noção de “ritual” para a compreensão de seu teatro?

Antropólogo e pesquisador especialista em teatro, valendo-se igualmente de suas experiências práticas no palco, Quilici enfrenta tais temas em uma via dupla. Sendo originalmente uma tese de doutorado, o trabalho representa uma contribuição expressiva tanto ao campo da Antropologia quanto ao das Artes Cênicas, na medida em que revela novas e instigantes interfaces entre essas duas áreas, trazendo um rico debate estético e histórico para a academia brasileira. No entanto, *Antonin Artaud - Teatro e Ritual* não se limita aos propósitos meramente acadêmicos, excedendo o âmbito universitário para intervir na própria dinâmica do nosso teatro e, por consequência, da nossa cultura.

Com base em ampla bibliografia, Quilici parte do diagnóstico de que, na modernidade, “o teatro já não ocupa um lugar privilegiado na produção em larga escala do imaginário social”. O aparecimento de novas formas de arte e de entretenimento apoiadas em suportes de natureza tecnológica, somado à ação intensiva do capital sobre a sensibilidade coletiva, resultou em forte crise das artes cênicas tradicionais. Ou seja, com a prioridade absoluta dada às telas eletrônicas, o rito teatral foi,

cada vez mais, perdendo lugar na sociedade contemporânea. Daí, conclui o autor, “o sentimento de urgência e radicalidade que opera como fermento da atividade artística”.

Ora, ao atentar para a importância das ideias e das propostas cênicas de Artaud, este estudo contribui justamente no sentido de aventar possibilidades de mudança na nossa paisagem sensível. Como observa Quilici, “a auto-crítica que este artista europeu fez de sua própria cultura, serve também de questionamento ao fascínio que o pensamento colonizado nutre pelos modelos estrangeiros, mesmo os vanguardistas”. Na busca de alternativas para os modelos dominantes, a redescoberta de Artaud pode realmente incitar à criação de novas estratégias artísticas e culturais. E é precisamente isso que faz de *Antonin Artaud - Teatro e Ritual* um livro indispensável.

Eliane Robert Moraes*

* Professora titular de Estética e Literatura na PUC-SP e autora, dentre outros, dos livros: *Sade - A Felicidade Libertina* (Imago) e *O Corpo Impossível* (Fapesp/Iluminuras).

INTRODUÇÃO

A recriação de um “teatro ritual” é um dos temas recorrentes nas artes cênicas modernas, com diversos desdobramentos contemporâneos¹. Frequentemente, esse assunto é associado às propostas de Antonin Artaud (1896-1948). O ator, escritor e encenador francês escreveu inúmeros textos a esse respeito, além de imprimir uma nova dimensão existencial para essa busca, inspirando diversos artistas e pensadores. Artaud fez do teatro não só um campo de atuação e expressão cultural, mas uma forma de engajamento num processo radical de reconstrução de si. O sentido “ritual” do seu teatro pode ser buscado nesse anseio por uma arte “eficaz” como processo de transformação física e espiritual do homem. Artaud soube também explorar as dimensões políticas e culturais mais amplas dessas questões. Mas, mesmo anteriormente à sua aparição na cena teatral européia, tais temáticas surgem, de modo mais ou menos difuso, na obra de diversos criadores. Pode-se dizer que são preocupações que nunca desapareceram totalmente da cultura ocidental, mesmo no alvorecer da modernidade.

A eclosão tempestuosa do romantismo² já sinalizava uma reação contra o predomínio das concepções racionalistas na arte, em especial as

1. Depois de Artaud, esse tipo de preocupação encontra-se mais ou menos presente na obra de diversos criadores: Jean Louis Barrault, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Jean Genet, o grupo Living Theatre, Eugénio Barba, José Celso Martinez Corrêa, dentre outros. Ver a este respeito Innes (1992) e Corrêa (1998).
2. Sabemos das dificuldades relativas às definições do “romantismo” e de seus contornos. Referimos-nos aqui a este movimento de maneira genérica, selecionando apenas alguns pontos importantes para nossa discussão introdutória. Uma excelente abordagem deste tema é feita no trabalho de Loureiro (2002) sobre Freud e o estilo romântico, em especial na parte intitulada *Sobre o Romantismo*. Muitas observações que aqui fazemos deve-se à leitura dessa obra.

do neoclassicismo francês. Contra o que seria uma leitura demasiado restrita da tradição grega, expressa nas tragédias de Corneille e Racine, os românticos evocavam as fontes dionisíacas e místicas da antiguidade. Dioniso, o “deus estrangeiro”, traduziria uma experiência de ultrapassagem do projeto iluminista de emancipação do homem pela razão. Se nem sempre o romantismo se opôs totalmente aos ideais das luzes³, ele soube instaurar uma desconfiança em relação aos limites da razão humana. Assimilando, de certo modo, a crítica iluminista das instituições religiosas e do cristianismo, os românticos buscarão na arte uma experiência genuína do sagrado. Para tanto, a arte não deverá tratar apenas dos conflitos humanos, mas também ser capaz de nos mostrar o “infinito da vida e da natureza” (F. Schlegel).

A consciência de uma cisão existente no interior do homem e na própria sociedade se agudiza nesse período. O triunfo do capitalismo industrial acentua os processos de fragmentação que ocorrem em diversos níveis. O trabalho humano se compartimenta, a civilização se constrói como projeto de dominação da natureza, os “dispositivos disciplinares” (M. Foucault) se impõem sobre as paixões e os afetos, o indivíduo se sente isolado. A rebelião romântica instaura-se como ímpeto crítico contra os novos e sofisticados modos de controle racional da vida. Ao mesmo tempo, respira-se uma atmosfera melancólica, marcada pela nostalgia de uma “unidade perdida”. Unidade que será evocada nas antigas formas de vida “comunitária” do homem, representadas pela antiguidade grega e pela Idade Média, ou então, buscada no plano da experiência mística e metafísica⁴.

A noção de ironia, que terá em F. Schlegel um dos seus principais formuladores, traduz bem tais disposições de ânimo. Extrapolando a concepção antiga de ironia como mero recurso retórico, a ironia romântica abarcará toda uma atitude em relação à linguagem e ao mundo. Ela incluirá tanto a consciência do hiato que separa a experiência da sua expressão

3. No romantismo alemão, em particular, a oposição ao iluminismo não é tão clara assim. Os casos de Goethe e Schiller, que participaram dos primórdios do movimento (Sturm und Drang) para depois optarem por uma perspectiva mais clássica, são emblemáticos a este respeito.

4. Daí o interesse dos românticos pelo pensamento de místicos como Jacob Boehme e Mestre Eckhart.

em palavras, como a busca de uma linguagem “plena”, capaz de apreender com maior fidelidade as fulgurações do vivido. Daí o interesse da poesia e da arte românticas pelos símbolos e mitos, considerados como recursos superiores à linguagem conceitual, quando se trata de apreender ambiguidades e nuances dos fenômenos, ligando-os, ao mesmo tempo, a uma realidade inexprimível. Se essa consciência se deve, em parte, à influência da filosofia kantiana no período, ela nos faz lembrar também a valorização do silêncio e do símbolo feita por diversas tradições místicas.

De uma perspectiva existencial, a atitude irônica nos remete à capacidade humana de agir e, ao mesmo tempo, assistir-se. Capacidade da consciência de efetuar contínuos desdobramentos, colocando-se na posição de espectadora do “jogo do mundo”, do qual é impossível subtrair-se totalmente. Esse paradoxo é especialmente ilustrado pelo ofício do ator, que, ao estar em cena, pode também interiorizar o papel do espectador, mantendo-se numa atitude de auto-observação. Essa percepção simultânea, do mundo e de si mesmo, poderá adquirir tonalidades mais reflexivas, gerando uma perspectiva crítica de se ver os costumes, a moral, as relações sociais etc. Pode constituir-se também como uma atividade puramente contemplativa, onde a consciência busca liberar-se da perspectiva subjetiva, e atingir a experiência da unidade entre sujeito e objeto. Nesse caso, a atitude “irônica” é o trampolim para uma vivência mística, que não se confunde com a apreensão crítica e racional dos fenômenos.

A exploração da tensão existente entre a “vocação superior do homem”, ou seja, sua aspiração a um ideal de perfeição moral e liberdade e suas limitações como ser finito gerará outras formulações românticas importantes para a nossa discussão. Schiller, inspirando-se em Kant⁵, reivindica para o drama a capacidade de nos possibilitar um “vislumbre do supra-sensível”, por meio da experiência do “sublime”. O “sublime” nasce da admissão da tensão entre a submissão humana ao reino da necessidade e seu impulso para a liberdade. Diante da impossibilidade da conciliação total entre necessidade e liberdade, resta a grandeza trágica que se afirma na exposição sem subterfúgios dessa tensão, resultando daí uma espécie de transcendência.

5. Como nos mostra Carlson Schiller ao conhecer as idéias de Kant, afastou-se da influência de Lessing e do neoclássicismo, derivando para as teorias românticas do teatro. Ver a esse respeito o capítulo “A Alemanha até Hegel” em Carlson (1997:159-190).

Do ponto de vista da linguagem, a noção de “sublime” implica na constatação da impossibilidade da imaginação “representar” experiências como a do infinito, do ilimitado ou do vazio⁶. Tais vivências se expressariam em sentimentos que ultrapassam as possibilidades da representação, já que não se confundem com nenhum tipo de “objeto” mundano. A arte poderá justamente trabalhar com esse paradoxo. A noção de que a cena deva necessariamente estar referenciada numa realidade externa e tangível sofre aqui um abalo, abrindo-se espaço para um processo de subjetivação da expressão que o romantismo anuncia.

Do ponto de vista formal, o teatro romântico já colocava a necessidade de revisão das rígidas regras que pautavam a estética neoclássica e sua leitura da *Poética* de Aristóteles⁷. O texto dramaturgico ainda é considerado como o centro do espetáculo teatral, o fundamento sobre o qual se constrói a encenação, e o romantismo não chegará a ameaçar esse domínio. Toda a discussão ainda se processa em torno da melhor maneira de se compor as tragédias e de se interpretar as lições dos gregos. Mas, ao recusar as interpretações formais das famosas “leis da unidade” propostas na *Poética*, os românticos introduziam a noção de “fragmentação”, que será levada às últimas consequências nos palcos modernos e contemporâneos. A fragmentação romântica se limitava a romper com a idéia da unidade de espaço e de tempo e a misturar registros do cômico e do trágico, do sublime e do grotesco, recuperando recursos utilizados por Shakespeare. Ao mesmo tempo, ela parece expor as fraturas de um universo espiritual e social, que exige novas formas de representação dramática.

Daí emergirá também uma nova idéia de “organicidade” da obra, em contraposição à unidade racional que os neoclássicos procuravam imprimir nas suas composições teatrais. O sentido orgânico que o “gênio” (como Shakespeare) alcança em suas peças proviria de uma apreensão da unidade que está além das formas. Se as formas podem se fragmentar é porque haveria uma coesão mais profunda atuando na obra, fruto da

6. Retomando Kant, Lyotard afirma que o “sublime” é uma das categorias pelas quais podemos compreender a estética moderna. A esse respeito, ver “Le sublime et l'avant-garde”, em Lyotard (1986). Ver também o item *Desconstrução*, em Fernandes, (1993: 293-299).

7. Ver o ensaio de Décio de Almeida Prado, “O Teatro Romântico: A explosão de 1830” em Ginsburg (org.) (1993: 167-184).

compreensão intuitiva que o artista tem do homem, do mundo e da arte. Se o “gênio” não precisa seguir as regras formuladas racionalmente é porque encontra as leis universais dentro de si mesmo. Desse modo, o pensamento romântico enaltece as formas de expressão fragmentárias e inacabadas sem abrir mão da aspiração pela experiência da plenitude, habitando sempre essa tensão.

Herdeira da sensibilidade romântica, a “obra de arte total” wagneriana avança na experimentação de uma cera mítica, tentando adequá-la aos novos tempos. Ele também se coloca o problema da “fragmentação” cultural e espiritual do mundo europeu no século XIX. A arte seria um dos campos em que se manifestaria essa divisão do espírito, marcada pela separação dos gêneros (música, poesia, drama etc) e pela perda da antiga “unidade” do ritual. A revitalização da ópera lhe parece a estratégia mais adequada para retomar o sentido profundo da tragédia grega e sua função cívica e religiosa. A ópera deveria realizar os mesmos objetivos do drama grego, ou seja, transmitir “o conteúdo e a essência do mito da forma mais convincente e inteligível” (*apud* Carlson, 1997: 249). A apresentação eficaz do mito possibilitaria à coletividade reconhecer-se nos seus anseios profundos. A arte, nesse sentido, poderia ajudar a restaurar a “unidade perdida”, oferecendo ao público referências com a qual ela possa se identificar, experienciando assim a “alma coletiva”. A eficácia comunicativa do drama dependeria, por sua vez, da reunião dos meios de expressão dispersos nas diversas artes. Em Wagner já se observa o deslocamento do texto de sua função central na representação. As palavras deverão ceder o seu lugar central à música, que expressaria de modo mais direto o sentimento dionísio da existência. A música dramática, que aposta sobretudo na criação de atmosferas e não tanto na progressão harmônica, será a base sobre a qual deverão ser construídas as situações descritas pelo texto⁸.

Se os simbolistas identificaram-se com a ruptura wagneriana em relação aos temas prosaicos e à busca de uma arte próxima do mito, irão se distanciar das propostas do compositor no tocante à função da palavra

8 Ver a esse respeito o capítulo “Wagner e Ibsen: um contraste”, em Bentley (1991: 133-170).

no teatro e à importância conferida à música⁹. Movimento formado basicamente por poetas, o simbolismo propõe um teatro no qual a palavra possui uma função privilegiada. Mas, diferentemente dos naturalistas, que se utilizavam do texto em grande parte para descrever comportamentos humanos cotidianos, os simbolistas se aproximam da palavra poética, voltada à expressão sutil de estados inefáveis da alma. Esse modo de “desdramatizar” o texto teatral por meio do registro lírico traduzia a aspiração por uma arte capaz de propiciar experiências puramente interiores, desvinculadas das paixões comuns. O sagrado expressa-se aqui principalmente no culto a uma beleza abstrata e etérea, encontrada quando nos retiramos das turbulências do mundo. Maurice Maeterlink, um dos principais dramaturgos do movimento, chega a propor um “teatro do silêncio”, feito de imagens evocativas e de palavras que aludem a uma realidade, no limite, inexprimível. Ao mesmo tempo, a representação dramática da impotência do homem diante da morte seria a condição necessária para a criação de um estado de resignação e serenidade, que abria um novo modo de ver o mundo e a nossa própria condição.

Mesmo ainda presos à noção do texto como centro do espetáculo, os simbolistas afirmarão a importância da “teatralidade”¹⁰ ao partirem do pressuposto de que a palavra não pode “dizer tudo”. Criam assim uma cena diáfana, feita de ambiências e atmosferas, em que o corpo tende à imobilidade hierática¹¹. O corpo do ator e sua suscetibilidade às paixões cotidianas serão foco de intensas reflexões. A recuperação da marionete como referência para se pensar uma interpretação serena,

9. Na “Revue Wagnérienne”, Stéphane Mallarmé defende a proposta wagneriana, mas faz ressalvas à excessiva importância dada à música e ao espetáculo em detrimento da palavra poética. Ver Carlson (1997: 280,281).
10. Barthes (1964), num ensaio sobre o teatro simbolista, define o termo “teatralidade” como o “teatro menos o texto”: “... é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (p.41,42). Pavis (1999) observa ainda que o conceito tem algo de “excessivamente genérico”.
11. Essa descrição não vale para a obra de Alfred Jarry, que é contemporânea do simbolismo e compartilha do ímpeto em afirmar a “teatralidade” contra o realismo, mas que investe num humor anárquico e iconoclasta, mais próximo da atitude das vanguardas do começo do século XX.

precisa e despojada de todo realismo grosseiro, será defendida por Gordon Craig¹². A marionete insere uma dimensão “não-humana” na representação, uma perspectiva que nos distancia das agitações sensoriais, nos remetendo ao mundo dos serenos “deuses de pedra” das civilizações antigas.

A pintura servirá de inspiração para a construção de um espaço cênico que rompe com o ilusionismo figurativista¹³. Os simbolistas propõem novas concepções de utilização da iluminação, cores e materiais, buscando analogias entre os estados de alma e os elementos concretos utilizados numa encenação. Para tanto, inspiram-se em concepções místicas, como a teoria das “correspondências”, de Swedenborg. Porém, o uso que farão dos procedimentos analógicos não segue relações fixas, como as encontradas nas cosmologias antigas. Persegue-se já as relações inusitadas e os efeitos de surpresa, recurso extremamente explorado posteriormente pelas vanguardas. O mais importante a ressaltar aqui é essa idéia de teatro como um lugar em que se “pensa” em uma outra linguagem, capaz de desencadear estados e experiências incomuns. Linguagem está ausente na arte que perdeu a sua dimensão metafísica, restringindo-se à representação mais ou menos realista dos conflitos humanos.

Outra contribuição significativa dos simbolistas para a reinvenção de um teatro ritualístico no ocidente consiste na abertura do movimento para referências artísticas e culturais provindas do oriente. Com uma atração vaga por culturas exóticas, os românticos tentaram pensar um teatro sagrado principalmente a partir de referências gregas e medievais. A ruptura desse horizonte mental abriu o teatro ocidental para uma série de novos problemas. O poeta e dramaturgo William Butler Yeats, por meio de seus contatos com Ezra Pound, conhece traduções de peças do teatro Nô e passa a adotá-las como referência na composição de seus dramas. As tentativas experimentais dos artistas europeus interessados na liberação das amarras do naturalismo encontram um poderoso aliado nas tradições teatrais consolidadas no oriente. O “drama nô” não só não

12. Referimo-nos ao famoso ensaio de Craig, “O Ator e a Sur-Marionete”, escrito em 1907. Ver Craig (1963:87-120)

13. Sobre as contribuições simbolistas para a ruptura com o ilusionismo naturalista, ver Roubine (1998: 31-36).

se enquadra no modelo aristotélico de desenvolvimento da ação dramática, como se utiliza fartamente de recursos líricos e narrativos na sua construção¹⁴. Mais do que isso, o texto no teatro clássico japonês não pode ser considerado isoladamente, já que faz parte de um espetáculo no qual a música, o canto, a dança e o gesto desempenham funções fundamentais. O conhecimento de uma refinada tradição que não se centrava apenas na dramaturgia, mas preservava sofisticados procedimentos de encenação e de treinamento do ator, além de trazer novas referências míticas e religiosas, parece ter acentuado a impressão de que o teatro europeu vivia uma séria crise¹⁵.

Como nos mostra Peter Szondi (2001:143-154), a transição para um “drama interior” que rompe com o modelo clássico ocorre de uma nova maneira na obra de August Strindberg. Na sua fase naturalista, o autor sueco, como diversos contemporâneos seus, debruça-se sobre as tragédias da vida privada. E sobretudo o universo familiar, deteriorado pelas rixas e competições sem freios que tomam conta dos personagens, que será esmiuçado. No entanto, a idéia do “drama interior” já se insinua aí, na medida em que se adota a perspectiva do herói como foco privilegiado de apresentação do tema. O espectador acompanhará o desenvolvimento da trama através do olhar da personagem principal. Mais do que isso, no herói strindberguiano encontram-se projetados inúmeros aspectos autobiográficos do próprio artista. O palco torna-se, de um modo nunca visto antes, um local em que o criador investiga a si mesmo e representa a vida oculta da consciência.

Esse viés “investigativo” da obra de Strindberg também foi ressaltado por Raymond Williams (2002: 143-154). O “naturalismo” do poeta consistia aqui em dar uma expressão particularizada para conflitos humanos fundamentais, pretendendo, muitas vezes, expressar uma visão metafísica do homem. Assim, o âmbito das relações primárias dos indivíduos (familiares, afetivas, etc) aparecerá como um campo de lutas,

14. Sobre o drama Nô, seus métodos de encenação e treinamento, ver as traduções e comentários de Steffert (1995) dos tratados de Zeami em *La Tradition Secrète du Nô*.
15. A amizade de Gordon Craig com o renomado orientalista Aranda Coomaraswamy exerceu uma influência significativa sobre suas idéias. Sua avaliação negativa da arte europeia renascentista e seu nível de exigência em relação ao grau de domínio que o ator deveria ter sobre seu ofício são semelhantes às idéias de Coomaraswamy.

no qual se revelam os impulsos destrutivos das personagens. Tais impulsos serão creditados a uma espécie de condição originária do existir humano, uma natureza profunda que em grande parte o determina.¹⁶ A possibilidade de emancipação deste estado se daria apenas na busca do conhecimento: “Pessoalmente, encontro a alegria da vida nos seus combates tensos e cruéis, e o meu contentamento reside em vir a conhecer algo, em aprender algo” (Strindberg *apud* Williams, op. cit, p. 144). O palco é o local de investigação da nossa natureza selvagem, e da afirmação de nossa possibilidade de conhecê-la e lidar com ela.

Do ponto de vista formal, abre-se uma nova etapa na obra de Strindberg com a adoção da técnica do “drama de estações”. Esse procedimento medieval será utilizado na trilogia composta pelas peças “Rumo a Damasco” (1898), “Sonho”(1901) e “Sonata dos Espectros” (1902). O exame dos processos da consciência ganham aqui o primeiro plano. Em “Rumo a Damasco”, a personagem principal, de nome “O Desconhecido”, que representa em parte o próprio autor, defronta-se com uma série de figuras alegóricas, desdobramentos do seu próprio psiquismo. Não há uma unidade nem progressão linear da ação, mas a apresentação de uma espécie de “percurso iniciático”, feito das provações pelas quais passa a personagem principal. A estrutura circular da trama pretende traduzir a penetração em dimensões interiores cada vez mais profundas da alma, para no final o herói reencontrar-se com a superfície dos fatos cotidianos. Para Innes (1992: 38-47), porém, um simbolismo muito esquemático e o tom grandiloquente dos diálogos tomaram a peça pouco atrativa para a encenação. Trata-se, ainda, de uma tentativa precária de introduzir uma “lógica” onírica na estrutura dramática, que pretende traduzir processos interiores de transformação.

Já na peça “Sonho”, encontramos resoluções mais ousadas. A personagem Inês, filha do deus hindu Indra, vem à terra para conhecer o sofrimento dos homens. Sua condição divina insere uma perspectiva distanciada de observação das ações humanas. Os dramas das personagens,

16. Williams ressalta também a influência do evolucionismo darwinista nesse modo de ver o processo da vida como “luta contínua e um contínuo ajuste das poderosas energias que se voltam para a satisfação ou para a morte”(2002:143). Pode se identificar aí também a presença de um misticismo gnóstico, que concebe um mundo onde Deus está ausente e os homens vivem submersos na miséria e na ilusão.

apresentados de modo fragmentário, são “mostrados” para que ela os assista. Szondi nomeia essa atitude contemplativa de elemento “épico” da trama, capaz de tomar a peça um espetáculo sobre o “drama da humanidade”. A exploração subjetiva do “drama interior” em Strindberg alcança assim uma dimensão universalizante, próxima ao mito. O interesse “naturalista” inicial pela pesquisa das dinâmicas psicológicas das personagens evolui para caracterização fragmentária de situações quase arquetípicas. Em “Sonho”, os personagens são máscaras sem um “eu unitário”, que designam situações e estados afetivos típicos, vividos pela humanidade. O tema da peça é a contemplação do mundo e das ilusões humanas.

Com este panorama inicial pretendíamos sondar uma certa dinâmica cultural em que emergem motivações, questionamentos e forças que se reconectam e se transformam na obra artaudiana. Em Artaud, as proposições para um teatro ritual ganham intersidade e radicalidade, imantadas por uma força de convicção incomum. Ele tomará o teatro praticado em sua época como signo privilegiado de todo um modo de vida. Por isso mesmo, para Artaud, não se trata apenas de “revolucionar” o palco, mas de construir uma poética que seja, ao mesmo tempo, uma “máquina de guerra” contra um estado de coisas que é preciso transformar.

O tema específico do teatro como ritual começa a adquirir densidade em seus escritos a partir do seu encontro com o teatro balinês, na Exposição Colonial em Paris, em 1931. Mas, mesmo anteriormente, no período de seu envolvimento com o movimento surrealista (1924-26) e de suas produções no Teatro Alfred Jarry (1927-30), os ataques que desferiu à “literatura” e às linguagens teatrais convencionais baseiam-se num projeto de reconstrução de si próprio, em que as fronteiras que separam arte e vida tendem progressivamente a se esfumarem. A busca dessa eficácia orgânica e espiritual convergirá cada vez mais para a ideia de uma “ação ritual”, inspirada, às vezes, em referências culturais orientais e primitivas.

Evelyne Grossman¹⁷ nos chama a atenção para o fato de que palavras como “teatro” e “ação”, tão utilizadas por Artaud, são freqüentemente mal compreendidas. No decorrer da sua obra, elas

17. Referimo-nos ao artigo “L’homme acteur”, publicado na revista *Europe*, de jan-fev 2002:3-13.

adquirirão um significado cada vez mais amplo. Deixam de se referir pura e simplesmente ao universo do espetáculo, da representação e até mesmo da arte. Passam a designar um ato de recriação do homem e do mundo que guarda relações importantes com o universo dos ritos arcaicos, instigando-nos a repensar o lugar da arte no mundo contemporâneo. O que poderia ser chamado de “fracasso” de seu projeto teatral, decorrente da sua propalada dificuldade em concretizar suas ideias, pode também ser interpretado de um outro ponto de vista. Artaud dramatiza na própria vida a necessidade de explosão dos campos de confinamento a que foram relegados as artes e os intelectuais na cultura ocidental moderna. Rebelase contra as categorias de “literatura”, “teatro”, “obra” e mesmo “cultura”, sem cair, ao mesmo tempo, na ideia de engajamento assumida por criadores como Piscator, Brecht ou Meierhold.

O teatro sagrado e ritual de Artaud abriu uma via distinta do chamado “teatro político” para se pensar a ruptura com as formas “burguesas” de divertimento. E nessa empreitada nos desafia a repensar conceitos fundamentais da chamada comunicação teatral tais como representação, ação, corpo, vida, realidade, verdade. Essa amplitude de seus questionamentos tem mobilizado diversas perspectivas de abordagem de seu trabalho. Artaud é um dos artistas modernos mais estudados fora do campo específico do teatro. Sua obra tomou-se uma referência importante para pensadores como Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Maurice Blanchot, Michel Foucault, Susan Sontag, dentre muitos outros.

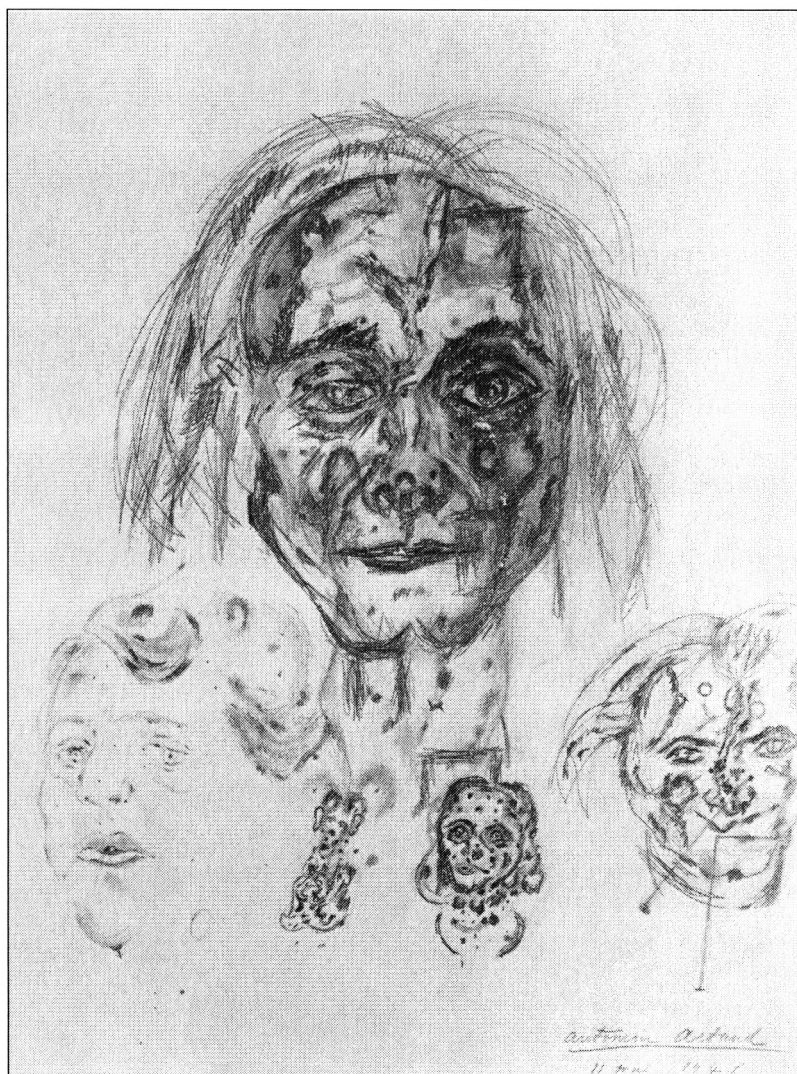
Convém lembrar também que os desafios que um artista como esse nos propõe ultrapassam o âmbito das discussões acadêmicas. Concordamos com Daniel Lins que Artaud exige um “leitor-experimentador”¹⁸. A leitura intensiva de suas obras mobiliza afetos, desestrutura esquemas rígidos de compreensão, abre horizontes de percepção. Sua linguagem, forjada a partir do mergulho e da investigação de estados físicos e mentais, possui um alto poder de contaminação, subvertendo os caminhos já cristalizados da nossa “lógica” e das nossas formas de ver o mundo. Tudo isso, num certo sentido, *já é teatral*. Artaud

18. “Como falar *sobre* Antonin Artaud? O exercício parece impossível. Artaud explicado é uma abominação. Experimentar ao invés de *falar sobre*, eis a que estou *condenado*” (Lins, 2000:9)

não tem apenas uma teoria sobre o teatro, ou um pensamento sobre a cultura. Ele busca, a todo momento, a “encarnação”, a cura da cisão entre pensamento e carne. Daí brota uma linguagem que, mais do que representar, pretende ser um modo de agir e afetar. Quando escreve, Artaud é também o “homem-teatro”, o ator empenhado na transformação do corpo e da mente cotidiana na direção de estados superiores de existência.

Esta “leitura-experiência” exige também uma abertura para as singularidades da poesia artaudiana. Tivemos o cuidado de não “aplicar” simplesmente teorias, que pretendessem “explicar” a sua obra. Tentamos fazê-lo “contracenar” com pensadores e artistas que pudessem multiplicar as possibilidades de leitura de suas proposições e estimular desdobramentos criativos. Este trabalho, feito originalmente no âmbito da pesquisa universitária, preocupou-se, também, em fornecer mapas possíveis de entrada numa obra complexa e difícil, ainda não muito estudada entre nós¹⁹. Nesta pesquisa, optamos por um recorte que abrange do período inicial de sua carreira, na década de 20, até a viagem ao México, realizada em 1936. Não nos detivemos na intensa produção artaudiana que vai do período de internações psiquiátricas (1937-46) até o final de sua vida (1948). Em alguns momentos lançamos mão de alguns textos produzidos nesta época, mas não apresentamos aqui uma investigação exaustiva a esse respeito. No final, acrescentamos, a título de apêndice, o texto de uma palestra que trabalha um pouco mais com temáticas deste último período, especialmente com a questão do “corpo sem órgãos”.

19. As obras completas de Artaud contam com 27 volumes. Temos ainda poucos títulos traduzidos em português. Existe uma série de importantes estudos brasileiros sobre o tema, dentre os quais os de Daniel Lins, Urias Corrêa Arantes, Teixeira Coelho, Cláudio Willer, Vera Lúcia Felício, J. Guinsburg e Sílvia Fernandes Telesi (ver bibliografia). Em virtude da importância do autor, consideramos esse número ainda reduzido.



Auto-retrato – 1946 – A. Artaud
(Catálogo Museu Cantini –1995)

Capítulo 1

O Teatro e a Ação Ritual

Em Artaud, a recriação de um teatro “antes de tudo, ritual e mágico”²⁰ pretende abrir uma nova via de renovação para a cena europeia, constituindo-se também como uma ação cultural de largo alcance. É certo que podemos situar suas propostas junto às diversas correntes que modificaram as artes cênicas europeias na primeira metade do século XX.. Ele mesmo reconheceu suas afinidades com artistas mais ou menos contemporâneos seus. Batizou sua companhia teatral de “Teatro Alfred Jarry” em homenagem ao criador de *Ubu Roi*. Escreveu projetos de encenação para peças de August Strindberg, um texto sobre o simbolista Maurice Maeterlinck, além de inúmeros artigos sobre as artes plásticas, o cinema e o teatro de sua época. Nos anos 20, trabalhou como ator e manteve contato com importantes diretores do teatro francês, como Lugne Poé, Charles Dullin e George Piöeff, Jacques Copeau, Louis Jouvet, Gaston Baty, além de participar, durante 2 anos, das atividades do grupo surrealista (1924-26). No cinema, atuou em filmes de Abel Gance (*Napoléon* 1926), Cari Dreyer (*La Passion de Jeanne D'Arc*- 1927) e G. W. Pabst (*VOpera de qítal'sous* - 1930), entre muitos outros. Publicou críticas em conhecidas revistas literárias e escreveu um roteiro cinematográfico (*A Concha e o Clérigo*), filmado pela diretora Germaine Dulac. Sua participação no cenário artístico e cultural foi, portanto, bastante intensa.

Mas, seu interesse pelas tradições que aproximam o teatro do ritual, tais como a do teatro balinês, e sua busca de um contato direto

20. “O teatro é, antes de tudo, ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia que se traduz em gestos, está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica e espiritual” (OC:V, 16). As citações das *Ovres Complètes* de Artaud serão feitas com a sigla *OC*, seguida do volume e da página. As traduções são de minha responsabilidade.

com a cultura tarahumara, permitiram-no incorporar perspectivas inovadoras em relação ao horizonte artístico de sua época. Para ele a aproximação entre teatro e ritual passa a ser um modo de colocar em cheque certos fundamentos pós-renascentistas do palco europeu: a ideia de espetáculo como fenômeno “estético” e atividade social limitada a um campo da cultura²¹; a noção da arte como canal privilegiado de expressão do homem psicológico e social; o conceito de teatro como “representação”, seja de um texto dramático, seja de opiniões pré-concebidas de um criador. Aproximar-se do universo dos ritos seria um exercício de desestabilização de conceitos e referências, para se extrair daí um impulso criador e revitalizante. É necessário, no entanto, aproximarmos-nos de como Artaud entende a ação ritual, distinguindo-se de compreensões correntes em sua época.

A “Metafísica em Atividade”

O conceito de “ritual” ganhou grande amplitude de significação nos estudos culturais, podendo ser utilizado para descrever os fenômenos mais variados, seja das culturas tradicionais, seja das culturas modernas. Tal expansão semântica encontra um paralelo nas utilizações que o senso comum faz hoje dessa palavra. Na linguagem coloquial, podemos chamar de “ritual” os mais variados tipos de festas e cerimônias, ou ainda qualquer ação cotidiana e rotineira que possua um certo grau de formalização. Assim, podem ser encarados como um “ritual” tanto uma parada militar como uma festa de casamento, ou mesmo o modo como uma pessoa se apronta para sair de casa. A palavra “rito” não se encontra mais necessariamente vinculada a uma conotação “mítica” ou “metafísica”, podendo também nomear atitudes automáticas, nas quais está ausente a

21. “O conceito de cultura é profundamente reacionário. É uma maneira de separar atividades semióticas (atividades de orientação no mundo social e cósmico) em esferas, às quais os homens são remetidos. Tais atividades, assim isoladas, são padronizadas, instituídas potencial ou realmente e capitalizadas para o modo de semiótica dominante - ou seja, simplesmente cortadas de suas realidades políticas” (Guattari; Rohnik, 1986:15). Essa afirmação de Guattari expressa bem como certos questionamentos artaudianos anteciparam as problematizações políticas feitas por filósofos como Foucault, Deleuze e o próprio Guattari.

concentração que normalmente caracteriza as atitudes diante do sagrado. Já “rito”, no seu sentido arcaico, designava sempre um modo distinto de agir, que se contrapunha ao comportamento distraído e rotineiro, intensificando a experiência do momento presente e possibilitando o afloramento de outros estados de ser. Desse modo, a ritualização opunha-se ao agir profano, difuso e dispersivo.

As ciências sociais contribuíram, em parte, para o uso generalizado desse conceito, utilizando-o, às vezes, para nomear as mais variadas formas de cerimônias sociais. A idéia de “rito” foi progressivamente deslizando do campo específico do sagrado para um campo mais amplo da vida social, passando a ser utilizado como categoria capaz de descrever e explicar também a cultura secular. O antropólogo Marc Augé considera mesmo que olhar qualquer ação social como um “ritual” tomou-se uma das marcas distintivas da perspectiva antropológica de pensar a realidade²². O rito deixou de se constituir como um fenômeno exclusivamente arcaico, um diferencial que permitiria pensar os contrastes entre as culturas tradicionais e modernas. Dispositivos de “ritualização” encontrar-se-iam em qualquer cultura, constituindo-se como mecanismos pelos quais certas representações, valores, significados, traduzem-se nas ações corporais dos indivíduos.

Em Artaud, observamos um movimento de afirmação do sentido sagrado do ritual, que deverá, por sua vez, contaminar o fazer teatral. Ele se referirá diversas vezes à necessidade de reaproximação entre o teatro e os rituais primitivos, enfatizando o caráter mágico e religioso que deveria ser *reciçado* pelas artes cênicas:

Concebo o teatro como uma operação ou uma cerimônia mágica, e concentrei todos os meus esforços para lhe devolver, por meios atuais e modernos, e também compreensíveis a todos, seu caráter de ritual primitivo (OC:V, 31).

22. “Significativamente, a questão do rito é levantada por muitos daqueles que querem lançar um olhar antropológico a seu meio ambiente próximo. Vamos sugerir aqui que a antropologia dos mundos contemporâneos passa pela análise dos ritos que estes tentam estabelecer, e que estes ritos são, essencialmente, de natureza política.” (Augé, 1997:95). O autor ainda lembra, em uma nota, que na visão de Erwin Goffman e dos interacionistas, toda a prática social é um rito.

O teatro só poderá voltar a ser ele próprio no dia em que tiver achado a sua razão de ser, no dia em que tiver encontrado, de forma material, imediatamente eficaz, o sentido de uma certa ação ritual e religiosa, ação de dissociação psicológica, de dilaceração orgânica, de sublimação espiritual decisiva à qual ele estava primitivamente destinado (OC:V, 85).

Nesses dois trechos de cartas escritas no ano de 1932, época da elaboração dos ensaios de *Le Théâtre et son Double*²³, é possível reconhecer alguns elementos que nos ajudarão a especificar o sentido “sagrado” do teatro pretendido por Artaud. Não se trata de levar ao palco *temáticas* religiosas, que seriam *representadas* de forma mais ou menos convencional. O teatro sagrado não é aquele que necessariamente trabalha com “temas religiosos”²⁴. Mais do que um *falar sobre*, o que se pretende é propiciar uma *experiência do sagrado*. O rito, portanto, não deve ser compreendido como expressão formal de um conteúdo religioso. Ele deve possuir um poder operatório, desencadeando uma vivência de natureza singular, “mítica”, mas num sentido arcaico e primitivo. Daí a associação frequente em Artaud entre rito e “magia”.

Seria demasiadamente vago nos contentarmos em designar esse modo de ação ritual que o teatro deve recuperar de “mágico”. Esta é uma palavra que se presta a inúmeros mal-entendidos, principalmente numa época como a nossa, em que passou a fazer parte da “cultura de massas”²⁵. É necessário caminhar com cuidado para que possamos entender bem o que Artaud chama de ação ritual, e como a evocação da “magia” toma-se uma estratégia de questionamento artístico, cultural e político. Das afirmações citadas, podemos já destacar que tal ação deve se dirigir simultaneamente à dimensão orgânica, psicológica e espiritual do homem. A natureza da sua operação parece comportar processos de dissolução

23. O livro *Le Théâtre et son Double*, publicado pela primeira vez em 1938, condensa grande parte das propostas de Artaud para o teatro.

24. Artistas que se dizem influenciados por Artaud e que também trabalham com a “ritualização”, como Jean Genet ou José Celso Martínez Corrêa, buscam o sagrado, muitas vezes, através de temáticas que nada têm de religiosas ou são explicitamente profanas.

25. Referimo-nos especialmente à toda sorte de modismos “esotéricos”, que se transformaram numa grande fonte de lucro na atualidade. Artaud é suficientemente “indigesto” para ser assimilado facilmente por essas correntes.

(“dissociação psicológica” e “dilaceração orgânica”) que se desdobram numa experiência mais sutil e profunda (“sublimação espiritual”). Mais do que isso, o que parece estar em jogo não é simplesmente uma “técnica” que visa atingir certos efeitos, mas um processo que inclui múltiplas dimensões de experiência, e que não pode ser dirigido por um saber instrumental. A magia não é entendida aqui como uma “ciência ingênua” que visa provocar alterações concretas no real. Ela estaria mais próxima de uma ação poética, que lida basicamente com a linguagem, abrindo novos modos de percepção e outras dimensões da realidade. Artaud, por vezes, chamará esse processo de “metafísica em atividade”:

“No teatro oriental de tendências metafísicas, oposto ao teatro ocidental de tendências psicológicas, todo esse amontoado compacto de gestos, signos, atitudes, sons, que constitui a linguagem da realização e da cena, essa linguagem que desenvolve todas as suas conseqüências físicas e poéticas em todos os planos da consciência e em todos os sentidos, leva necessariamente o pensamento a assumir atitudes profundas, que são o que poderíamos chamar de *metafísica em atividade* (OC:IV, 43; grifo do autor).”

A palavra “metafísica”, utilizada aqui numa acepção muito particular, tende a dissipar essa conotação meramente utilitária associada à magia. Ao mesmo tempo, a expressão “em atividade” é colocada para burlar nossa identificação imediata entre metafísica e abstração. Artaud está tentando definir uma forma singular de experiência “intelectual”, que se enraíza no corpo, irradiando-se e repercutindo por múltiplos planos: afetivos, senso riais, imaginários, racionais, intuitivos etc. Uma intelecção intensa, capaz de cavar novas profundidades de percepção, devolvendo-nos ao cotidiano modificados. Ela será incompatível, por sua vez, com certas formas de linguagem e semiótica. Um teatro que opere como tradução cênica de um texto escrito, tomando-o como um conteúdo que será fielmente representado em cena, tenderia a rechaçar zonas de indeterminação, procurando adequar o que é visto com o que é ouvido, atenuando assim certa “instabilidade” que fazia parte da experiência do sagrado.

Desse modo, é necessário uma poética que invista nos espaços e fraturas entre os códigos, que seja arejada pela “não forma” e pelo “não sentido”. O teatro será o lugar privilegiado para essa construção, desde que abdique da função de funcionar como uma espécie de ilustração de

um texto dramático. A exemplo dos rituais, ele deverá reaprender a abdicar do texto e da palavra como referências centrais, amando um complexo tecido de signos, expressos numa multiplicidade de códigos: orais, gestuais, plásticos etc. É essa malha que se desdobra no espaço, essa “floresta de símbolos” que deverá cercar os espectadores, exercendo uma espécie de “violência” sobre sensibilidades e intelectos adormecidos, a linguagem buscada por Artaud.

A “metafísica em atividade” artaudiana traduz, portanto, uma ideia de ação que não se confunde com a manipulação “mágica” pura e simples de efeitos cênicos, capaz de despertar impressões mais ou menos fortes. Ela visa provocar descolamentos e fissuras naquilo que já está estratificado e sedimentado, conduzindo-nos a uma região de incertezas que nos acordam e nos desafiam. Para tanto, apóia-se na multiplicidade das formas de expressão, na qual não há uma “sobrecodificação” dada pela linguagem verbal. Nesse sentido, ela nos remete ao que Deleuze e Guattari chamam de “semióticas pré-significantes”²⁶, características das culturas primitivas e dos rituais.

Mas a insistência de Artaud sobre a noção de “magia” parece-nos ainda ter outras motivações. Ele nos incita a rever o lugar atribuído ao chamado pensamento primitivo na ciência e no imaginário artístico do começo do século XX.

Arte e Poder de Contágio

O estudo dos rituais começou a ganhar relevância na antropologia clássica a partir da presunção de que os povos ditos primitivos eram incapazes de produzir sistemas racionais de explicação do mundo, nos moldes teológicos e filosóficos que a civilização ocidental criou. A religião primitiva expressaria uma atitude fundamentalmente prática, não especulativa, diante do mundo. A rigor, em se tratando de povos arcaicos,

26. Sobre o conceito de “sobrecodificação”, ver o platô “587 AC-70 DC - Sobre Alguns Regimes de Signos” em Deleuze e Guattari (1997:11). Os autores referem-se a uma semiótica “pré-significante”, típica das sociedades primitivas, caracterizada por múltiplas “substâncias de expressão” sobrecodificadas de modo difuso pela linguagem verbal. A ideia se adequa bem à proposta teatral artaudiana, que pretende deslocar a palavra do “centro” da cena. Nesse sentido, Artaud pretenderia transformar o “regime de signos” dominante no palco ocidental a partir da mistura com outros “regimes”.

não poderíamos falar ainda em “religião”, mas apenas em “magia”. A magia não pretenderia explicar o mundo mas, artes de tudo, agir sobre ele. Nas teorias evolucionistas do final do século XIX, a magia era apresentada como a etapa menos desenvolvida da vida espiritual do homem, constituindo-se como uma espécie de ciência rudimentar, um modo ingênuo e ineficaz de intervir na realidade. Para um antropólogo como James Frazer, o pensamento mágico teria precedido os estágios teológico, filosófico e científico do conhecimento humano, constituindo-se como uma forma inferior de apreensão e ação sobre o mundo. Os rituais mágicos possuiriam sempre uma finalidade utilitária, semelhante às formas modernas de manipulação técnica da natureza, mas evidentemente inferior em termos de obtenção de resultados. Através deles, o homem primitivo teria pretendido manipular, de um modo tosco e rudimentar, as forças cósmicas a seu favor. A ideia de uma racionalidade pouco desenvolvida junta-se aqui ao pressuposto de que as motivações das culturas primitivas diante da natureza eram fundamentalmente as mesmas da ciência moderna.

Os trabalhos de Mircea Eliade, entre outros, se encarregaram de demonstrar algumas diferenças fundamentais entre a magia primitiva e a mentalidade científica moderna, desautorizando a interpretação que vê a magia como uma “pré-ciência”. O homem arcaico possuía um sentimento de sacralidade da natureza que fundamentava atitudes totalmente distintas do ímpeto de dominação que preside grande parte das intervenções tecnológicas modernas. Se podemos falar em técnicas arcaicas, associando-as ao pensamento mágico, devemos sublinhar que o termo “técnica”, nesse caso, deve ser considerado com cuidado. Não se trata da “técnica moderna” que, como nos diz Heidegger, “desafia” (*herausfordert*) a natureza, extraindo e armazenando sua energia²⁷. Nas técnicas arcaicas, o que está em jogo é uma outra forma de intervenção na natureza, a partir de uma perspectiva que não vê descontinuidade radical entre o mundo humano e o cosmos. O homem primitivo ainda se vê como “criatura” que deve zelar pelas potências que constituem sua origem. Sua

27. “O desabrigar imperante na técnica moderna é um desafiar que estabelece, para a natureza, a exigência de fornecer energia suscetível de ser extraída e armazenada enquanto tal” (Heidegger, 1997: 57).

ação técnica teria a ambição de “complementar” ou de levar a cabo processos já intrínsecos à natureza²⁸. Aponta-se para uma forma de ação que não pressupõe um sujeito “destacado” do mundo e que se impõe sobre ele.

Por outro lado, a hipótese de que a mentalidade primitiva seria fundamentalmente desprovida de racionalidade, defendida pelas primeiras teorias evolucionistas, foi posteriormente refutada pelos trabalhos de Lévi-Strauss, voltados à demonstração da lógica que preside o chamado “pensamento selvagem” (Lévi-Strauss, 1976), gerador de complexos sistemas de classificação da natureza e de formas de atuação sobre ela, pautados numa apreensão analógica do mundo. A questão da eficácia simbólica dos ritos primitivos também foi abordada pelo antropólogo que, num ensaio clássico, chega a comparar a cura xamânica com os métodos da psicanálise (Lévi-Strauss, 1996:215-236). Tais intervenções contribuíram decisivamente para denunciar o etnocentrismo que marcava as primeiras teorias evolucionistas, abrindo os olhos da cultura ocidental para a complexidade dos fenômenos religiosos primitivos, superando também o ponto de vista romântico que tendia a projetar no mundo arcaico seus próprios ideais.

Mas a fragilidade científica das idéias de Frazer não impediu que seus trabalhos exercessem uma forte influência nas artes e no campo de estudos da literatura²⁹. O modernismo e as vanguardas que buscaram fontes de inspiração “etnológicas” tiveram em Frazer uma de suas referências. Em Artaud, a perspectiva evolucionista do antropólogo britânico encontra-se curiosamente invertida. A ciência ocidental moderna deixa de ser vista como última etapa do desenvolvimento espiritual humano, como no modelo positivista. Ao mesmo tempo, a “magia primitiva” é retomada como uma pista que permitirá repensar a arte sob outra perspectiva. Nesse sentido, Artaud se afina com o moderno

28. A este respeito, ver especialmente a obra *Forgerons et Alchimistes* (Eliade, 1977), em que o autor investiga as raízes dos procedimentos alquímicos em várias culturas, ressaltando como o homem arcaico pretendia colaborar e complementar o trabalho da natureza.

29. A idéia de que “ações rituais” são a base de criações culturais posteriores, mais elaboradas, inspirou toda uma corrente de estudos que pretende encontrar na produção folclórica e em certos gêneros literários traços de antigos rituais. Poderíamos destacar, nesse sentido, os trabalhos de Propp sobre os contos de fadas russos e as propostas de Frye para uma crítica literária baseada no mito e no ritual. A esse respeito, ver Mielefinsky, (1987).

pensamento antropológico, que procurará resgatar a dignidade do “pensamento selvagem” e da ação ritual.

No entanto, seu interesse pela “magia primitiva” tem também uma finalidade específica. Não se trata apenas de reconhecer uma outra “lógica”, ou forma de se “pensar” o mundo, mas de “usar” a magia como um ideia provocativa dentro da própria cultura contemporânea, que nos obrigaria, por exemplo, a pensar a arte fora de seu enquadramento “estético”, ou seja, dentro de um campo de saber específico, que foi se definindo no Ocidente a partir do século XVIII³⁰. A estética como ramo da filosofia nasce justamente do projeto racional de delimitação das áreas do conhecimento humano, e da definição de suas regras específicas. É certo que já no desenvolvimento da estética romântica as regras dos gêneros se enfraquecem, e o artista visto como “gênio” adquire uma função quase profética e religiosa, extrapolando as funções que lhe eram designadas. Mas em Artaud essas tendências se radicalizam. Sua evocação da “magia” pode ser entendida como estratégia que pretende fazer a arte transbordar para a vida. A angústia artaudiana o move em direção a uma arte “operativa”, que rompa com a impermeabilidade dos sistemas de signos que se desconectaram da experiência “crua”, e por isso se tornaram incapazes de agir sobre a vida:

“Se o signo da época é a confusão, vejo na base dessa confusão uma ruptura entre as coisas e as palavras, as ideias, os signos que são a representação dessas coisas.

Não é que falem sistemas de pensamento; a quantidade deles e suas contradições caracterizam nossa vida cultural europeia e francesa; mas desde quando a vida, a nossa vida foi afetada por esses sistemas?

Não diria que os sistemas filosóficos sejam coisas para se aplicar direta e imediatamente; mas de duas uma: ou esses sistemas estão em nós e nos impregnamos deles a ponto de viver deles, e então que importam os livros? Ou não estamos impregnados por eles e nesse caso não merecem nos fazer viver; e, de todo modo, que importa se desaparecerem?” (OC:IV, 9-10).

30. A respeito da constituição da estética como um campo da filosofia no século das luzes ver Cassirer (1994), especialmente o capítulo “Os Problemas Fundamentais da Estética”.

O teatro ritual artaudiano não pretende efetuar apenas uma revolução no campo estético, mas confrontar-se com uma crise que extrapolaria as artes, atingindo o pensamento e a cultura ocidental como um todo. Não havia, evidentemente, nenhuma novidade na defesa pura e simples de um conhecimento e de uma arte “engajados” na vida. As vanguardas, de maneira geral, contestaram a concepção dos simbolistas do artista habitando na “torre de marfim”. Brecht vê na aproximação da arte em relação aos processos políticos uma saída para esse isolamento. O que ressalta em Artaud é o modo singular de se pensar esse “engajamento”.

Ele se deixará fascinar pela onipresença dos rituais em muitas culturas primitivas e orientais, inspirando-se nestas para afirmar o poder de “contágio” que o teatro pode e deve ter. A arte ritual arcaica não se encontra aprisionada num “campo” da cultura. Penetra e contamina o cotidiano, produzindo novas perspectivas e modos de se experimentar a existência e de se lidar com situações de crise. Nesse sentido, os ritos primitivos não construíam simplesmente um “mundo paralelo” que possibilite o escoamento de tensões e conflitos, como no caso de grande parte da arte de entretenimento em nossa cultura. Os rituais potencializariam a vida invadindo todas as esferas do social, desde aquelas que costumamos chamar de “atividades económicas”, até a política, a medicina, os artesanatos etc. Mais do que um campo específico de atividade, a ritualização é um procedimento que impregnaria qualquer ação.

Os exemplos das festas públicas e das cerimônias dedicadas ao deus Dioniso na Grécia Arcaica, as Saturnálias em Roma e mesmo o carnaval medieval³¹ seriam suficientes para evocar a importância dos rituais na vida tradicional. No entanto, Artaud opta, muitas vezes, por imagens mais eloquentes e “cruéis” para referir-se ao poder do teatro, das festas, dos rituais. A comparação entre o teatro e a peste colocará a tônica no poder destruidor da arte, no seu aspecto grave e implacável, capaz de colocar o homem diante de situações extremas, exigindo dele uma atitude heroica diante da vida. Como a peste, o teatro pode ter uma

31. Sobre a importância do sistema de festas públicas e da visão camavelesca do mundo, ver o trabalho clássico de Bakhtin (1993) a respeito de Rabelais.

ação epidêmica, que dissolve os quadros regulares da vida social, e faz eclodir forças sombrias e disruptivas, o “tempo negro de certas tragédias antigas que todo teatro verdadeiro deveria reencontrar” (OC: IV, 29). É essa confrontação que pode produzir uma “fomidável convocação de forças, que conduz o espírito à origem de seus conflitos” (OC: IV, 29).

Artaud sonha com um teatro que seja esse momento de confronto, no qual toda a existência é colocada em cheque. Um teatro que revele para a comunidade suas “forças obscuras”, desencadeando uma crise que só se resolve pela “purificação radical”.

“O verdadeiro teatro sempre me pareceu o exercício de um ato perigoso e terrível, em que aliás a idéia de teatro e de espetáculo se elimina, bem como a idéia de toda a ciência, toda a religião e toda a arte” (*apud* Virmaux, 1978:321)³².

As classificações que ordenam a sociedade em diferentes “campos de produção simbólica” (ciência, arte, religião), para usarmos uma expressão de Bourdieu (1989), são incapazes de apreender a ação artística artaudiana. O “verdadeiro teatro” deve extrapolar essas formas de normatização, negando o lugar que lhe é destinado pela ordem cultural: o da “produção de espetáculos”, que deverão ser consumidos como “bens simbólicos”, dentro do mercado de lazer e entretenimento. Evidentemente, os trabalhos profissionais em teatro, para serem apreciados publicamente, devem passar hoje pelas regras do mercado. O próprio Artaud se submeteu a essas regras na época em que atuava como ator e diretor profissional. Mas deve-se atentar para essa transformação da ação teatral em “produto”, como um mecanismo que retira da arte parte de sua eficácia, na medida em que torna essa ação um “objeto” a ser admirado e consumido por um público mais ou menos passivo.

Reconstituir um teatro ritual significaria, entre outras coisas, rebelar-se contra o espaço formatado que o mercado e a cultura destinam à arte, afirmando a necessidade de se embaralhar tais classificações. O

32. A conferência “O Teatro e a Ciência” foi publicada originalmente em *UArtaud* n.13, 1948:15-24, constando também do livro de Alan Virmaux. Trata-se do texto preparado para a famosa conferência dada por Artaud no Vieux Colombier, após sua saída do sanatório de Rodez.

rito permite recuperar a ideia da ação teatral como um “acontecimento” que envolve e inclui artistas e público, instaurando uma nova realidade, que deve desestabilizar os padrões de percepção e as representações já cristalizados. E uma das representações tranquilizadoras que atenuariam o poder de impacto da arte seria justamente a do teatro como “mercadoria-espetáculo”, produto oferecido ao consumo dos olhos. O teatro ritual se opõe ao teatro como espetáculo, rompendo a “distância”³³ que institui o espectador “voyeur”. Seu caráter “perigoso” e “temível” advém do fato de colocar o homem como um todo “em jogo”. E essa experiência de risco deve atravessar os múltiplos estratos que constituem o sujeito, inclusive o orgânico.

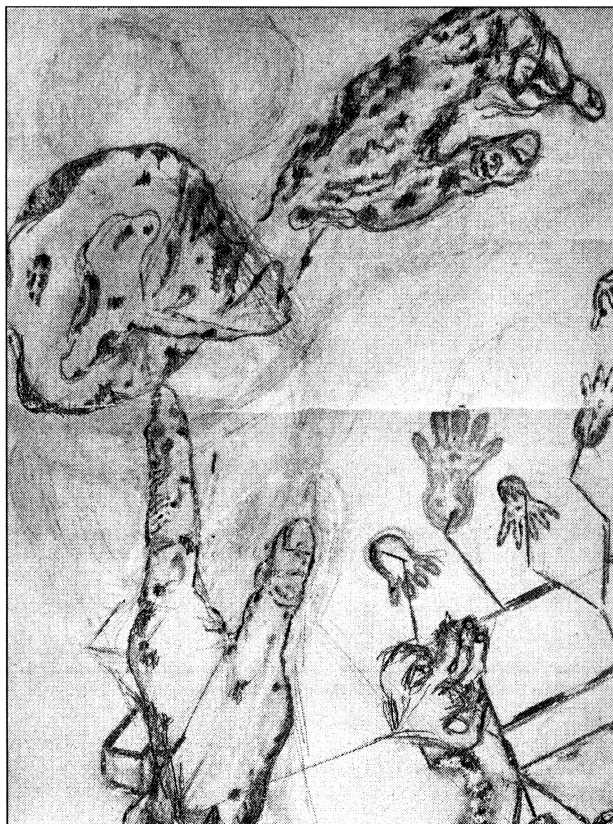
O Drama da Carne e a Gênese do Corpo.

Mas o que se operaria efetivamente no espaço aberto pelo teatro ritual? O fascínio por uma arte “mágica” não expressaria apenas um impulso vago de rebelião, que se perdia numa espécie de nebulosidade romântica? Se Artaud não conseguiu ou pretendeu transformar suas ideias em método (como o fez Stanislavsky), é recorrente sua defesa de uma arte “rigorosa”, voltada para objetivos precisos. A exemplo da antropologia moderna, Artaud também procura na magia primitiva os indícios de uma outra racionalidade e de uma outra ciência, e não apenas uma vaga inspiração imaginária. Do mundo primitivo Artaud recupera, em primeiro lugar, a ideia do artista como “médico da cultura”, que atua a partir do próprio organismo do homem

O ato de que eu falo visa a total transformação orgânica e física verdadeira do corpo humano. Por quê? Porque o teatro não é essa parada cênica em que se desenvolve virtual e simbolicamente um mito, mas esse cadinho de fogo e de verdadeira carne em que, anatomicamente, pela trituração de ossos, de membros e de sílabas

33. Romper a distância aqui não significa investir na relação de “empatia”, criticada por Brecht. Ao mesmo tempo, Artaud não propõe um teatro que pretenda criar um “distanciamento crítico e reflexivo”. O problema do poder revolucionário da arte em Artaud passa necessariamente por formas de provocação que atinjam os automatismos corporais e mentais, sem passar necessariamente por uma interpretação racional.

os corpos se refundem, e se apresenta fisicamente e ao natural o ato mítico de se fazer um corpo. Se bem me compreendem, ver-se-á nisso um verdadeiro ato de gênese que a todo mundo parecerá ridículo e humorístico invocar sobre o plano da vida real. Pois ninguém, no momento que passa, pode acreditar que um corpo possa mudar a não ser através do tempo e da morte (Virmaux, 1978:321).



“Les corps de terre” – A. Artaud (1946)
(Catálogo Museu Cantini –1995)

A eficácia da ação teatral se expressa, em primeiro lugar, na sua incidência sobre a ordem orgânica. Não se trata apenas da preocupação com as formas de preparação corporal do ator para torná-lo um “veículo” adequado de comunicação. É o próprio teatro que deve tomar-se o lugar em que se dá uma transformação orgânica do homem. A cera deixa de ser, como proposto na tradição aristotélica, apenas uma ação mimética, que representa uma narrativa mítica ou ficcional, e passa a reivindicar um poder de atuação sobre o “corpo” como forma de acesso a novas modalidades de ser.

O processo será concebido de forma singular, distinto do das “culturas do corpo” hegemônicas na sociedade contemporânea. Não se confunde, em primeiro lugar, com nenhuma utopia narcísica de aquisição de um corpo invulnerável e preparado para desfrutar os “múltiplos prazeres” oferecidos pelo consumo. No texto citado, é possível notar a ênfase artaudiana na decomposição das formas e modelos como etapa fundamental da gênese de um outro corpo. Afasta-se assim qualquer perspectiva de fofateação de uma imagem do corpo ideal, que preside grande parte das tecnologias atuais nessa área.

Ao mesmo tempo, não é tão fácil enquadrar Artaud no imaginário contra-cultural que operava, muitas vezes, com a oposição entre “corpo reprimido” e “corpo liberado”. Em seus escritos encontramos desde a investigação de um erotismo desenfreado, que ultrapassa todas as leis da cultura e tende ao absoluto (como na obra *Héliogabale, ou l'Anarchiste Couronné*), até a condenação da sexualidade e a defesa da castidade, presentes nos escritos de Rodez, que correspondem ao “ideal gnóstico” da pureza corporal³⁴. A questão do desejo em Artaud foge aos enquadramentos e dualidades habituais, e exigiria, por si só, um trabalho aprofundado de investigação.

Mesmo não havendo uma identificação pura e simples entre as ideias de Artaud e as ideologias contraculturais dos anos 60, pode-se, ainda assim, reconhecer um sentido político na “transformação orgânica” preconizada pelo teatro da crueldade. A ideia de “revolução”, comum aos surrealistas, acompanhará Artaud até o final de sua vida. Mas é sua

34. Sobre as relações entre o tema da sexualidade e da morte em Artaud, ver o artigo de Jacob Rogozinsky, “J’ai toujours su que j’étais Artaud le mort” revista *Europe*, 2002:92-103.

forma peculiar de articular “corpo” e “revolução” que nos interessa desvendar. Antecipando-se em parte às teses de Foucault, Deleuze e Guattari, Artaud já apontava para as bases orgânicas da ordem social, para as ramificações microscópicas do poder: “e não haverá revolução política e moral possível enquanto o homem permanecer magneticamente preso nas suas mais elementares e mais simples reações nervosas e orgânicas...” (*apud* Nimaux, 1978:322).

A percepção de uma “microfísica do poder” (Foucault, 1979), baseada em procedimentos técnicos que exercem um controle minucioso sobre o corpo, encontra-se aqui antecipada, na afirmação de que estaríamos “enredados” em condicionamentos que operam em níveis profundos do organismo. A liberação das reações automáticas e dos condicionamentos orgânicos fabricados pelo poder seria condição fundamental para qualquer “revolução”. Essas palavras, escritas em 1947, têm surpreendente atualidade, se considerarmos a proliferação de tecnologias voltadas às disciplinas corporais no mundo contemporâneo. O teatro para Artaud pode ser o lugar de desconstrução do organismo produzido por essas disciplinas. A ideia de transformação do homem é elevada, desse modo, à condição de uma verdadeira “gênese”. O “ato mítico de se fazer um corpo” modificaria a própria condição ontológica do homem. São outros “estados de ser” que deverão constituir uma nova cultura e sociedade. A verdadeira cultura deve possuir

(...)o sentido de modificação integral, e pode-se até dizer mágica, não do homem, mas daquilo que no homem é ser, porque o homem verdadeiramente cultivado traz o espírito no seu corpo; é o seu corpo que a cultura trabalha, o que equivale a dizer que trabalha ao mesmo tempo o espírito (OC: VIII, 189).

A compreensão dessa “modificação integral” exige um novo tipo de equacionamento dos termos “espírito” e “corpo”. Em Artaud, a palavra “espírito” adquire diversos significados, conforme o contexto em que é utilizado. No trecho citado, ela não se confunde com a ideia de “razão”, a qual pretende apreender as regularidades dos fenômenos, estabelecendo conceitos e representações estáveis sobre os mesmos. Trata-se, ao invés disso, de saber permanecer junto do corpo enquanto realidade instável, lugar de experiências múltiplas e fugidias, difíceis de se enquadrar

em representações totalizantes e unificadoras. É justamente essa instabilidade que confere à experiência artaudiana uma tonalidade trágica e, ao mesmo tempo, abre possibilidades inauditas de compreensão do humano. Por mais que tentemos nos agarrar ao corpo, atribuindo-lhe uma suposta “solidez”, ele sempre nos trai, nos tira o chão de sob os pés. Não é apenas nas grandes crises, na doença e na morte, que isso pode se revelar. O aguçamento da percepção, a apreensão dos movimentos microscópicos e das mutações dos estados físicos e psíquicos pode nos guiar por novos modos de apreensão do corpo. Em Artaud existe uma espécie de super-intensificação dessa percepção, que penetra de modo agudo nos afetos corporificados:

Há para mim uma evidência no campo da carne pura que não tem nada a ver com a evidência da razão. No campo do imponderável afetivo, a imagem transportada por meus nervos toma a forma da intelectualidade mais alta, a qual me nego a arrancar-lhe o caráter de intelectualidade (OC:I**, 52).

Não se trata de um realismo ingênuo, baseado na crença de um acesso direto e imediato a uma “realidade” corporal, externa à consciência. Sabe-se que ali, no brotar originário de uma sensação, já existe um “signo”, mesmo que num estágio embrionário, um “quali-signo”, uma qualidade de sentimento (e não um conceito), se quisermos utilizar a terminologia de Peirce³⁵. Artaud se mantém nessa região intersticial, nesse limbo, para apreender uma experiência primeira, não referida a nenhum objeto e anterior à qualquer interpretante, próxima da pura iconicidade³⁶. Desse modo ele confronta a idéia de uma “intelectualidade mais alta”, que inclui e integra esses níveis de experiência, a uma racionalidade que opera só a partir de conceitos e generalizações.

35. Como nos mostra Santaella (2000), a noção de signo em Peirce é suficientemente ampla para incluir estados afetivos e mentais, ainda que sem conexão clara com objetos e interpretantes. A denominação “quali-signo” refere-se a uma das tríades classificatórias peirceanas (quali, sin, legi-signos), que define o signo em relação à sua própria natureza.
36. “O ícone puro diz respeito ao ícone como monada indivizível e sem partes e, como tal, trata-se de algo mental. O ícone puro é uma *casa mentale*, meramente possível, imaginante, indiscernível sentimento da forma ou forma do sentimento, ainda não relativa a nenhum objeto e, conseqüentemente, anterior à geração de qualquer interpretante” (Santaella, 2000:1 10-11 1).

Nascem daí descrições de estados mentais que se desdobram, freqüentemente, em imagens cosmológicas e geológicas. A angústia aparece “em relâmpagos, com pontuação de abismos”, a alma brota em “florações glaciais”, o pensamento vive “uma espécie de erosão”, o desejo desfigura a forma humana para alcançar uma dimensão telúrica: “eu a queria resplendente de flores, com pequenos vulcões enganchados nas axilas, e especialmente essa lava em amêndoa amarga e que estava no centro do seu corpo erguido” (OC:F*,151).

O corpo humano mistura-se e metamorfoseia-se no corpo da terra e no corpo do cosmos. Através dos fragmentos de uma geologia simbólica, Artaud nos lança num espaço caótico e originário, preñado de virtualidades, em que a figura do sujeito se dissolve. Nesse trabalho de desfiguração, pressente-se o anseio de um novo corpo, permeável às forças naturais, corpo perdido pela radical separação entre o sujeito que passa a ver a natureza como objeto.

Muitas das expressões artaudianas aproximam-se das cosmologias arcaicas e das correntes herméticas que viam o homem como um “microcosmos”, contendo em si os processos de criação e de destruição do universo. Susan Sontag (1986) destacou o parentesco de Artaud com a visão de mundo “gnóstica”³⁷, presente no mitraísmo, maniqueísmo, zoroastrianismo e budismo tântrico³⁸. Monique Borie (1989) mapeou de modo ainda mais detalhado as influências do “esoterismo”³⁹ ocidental e oriental no seu pensamento. Dispersas nos textos artaudianos, encontram-

37. O termo “gnose” pode inspirar confusões. No seu sentido restrito, ele designa um conjunto de seitas que floresceu no século II d.c., constituídas por sincretismos de doutrinas orientais, gregas e cristãs. Tais seitas foram consideradas heréticas pela Igreja (a este respeito ver Gilson, 1995:23-39). Num sentido mais amplo, “gnosis” designa um conhecimento que é também uma experiência de união do homem e o divino. Ela representa uma via existente dentro de diversas religiões e tradições espirituais, que não se limita às práticas devocionais, mas reivindica uma sabedoria.
38. “Nietzsche tranqüilamente assumiu uma teologia atesta do espírito, uma teologia negativa, um misticismo sem Deus. Artaud perambulou no labirinto de um tipo específico de sensibilidade religiosa, a gnóstica” (Sontag 1986:44).
39. O termo “esoterismo” também dá margem a inúmeras confusões e diluições. A rigor, a palavra designa o aspecto “interior” ou a “mística” de uma determinada tradição espiritual, em oposição aos aspectos “exotéricos” referentes às questões morais e sociais. Assim, o esoterismo da religião islâmica é o “sufismo”, o esoterismo na tradição chinesa é o “taoísmo”, em contraposição ao “confucionismo”. Sobre o esoterismo na obra de Artaud ver especialmente o capítulo “L’unité des ésotérismes”, em Borie (1989:128-139).

se inúmeras referências às doutrinas pitagóricas, ao orfismo, a Heráclito, ao hermetismo alexandrino dos séculos I e II, ao neoplatonismo (Plotino, Porfírio, Jámblico, Apollonius de Tyane) e ao Corpus Hermeticum

As referências à alquimia e ao pensamento hermético são especialmente importantes para compreendermos certos aspectos da transformação orgânica proposta por Artaud. Na perspectiva de certos intérpretes, a função principal da alquimia não era a de transformar metais em ouro⁴⁰. As complexas alegorias e símbolos referentes a este processo designariam, fundamentalmente, o percurso iniciático do próprio alquimista. Trabalhar sobre substâncias da natureza, como os metais, significava também trabalhar sobre os próprios estados físicos e mentais. Este paralelismo se baseava na idéia de que a matéria encontrada na natureza e o corpo psico-somático do homem eram modificações de uma mesma “substância primordial”, ou *matéria prima*. Por isso, no discurso alquímico, as operações realizadas sobre os metais podem ser lidas também como “símbolos” de operações realizadas sobre o corpo.

A natureza iniciática desse trabalho pode ser compreendida tendo-se em vista o seu objetivo último: a construção de um “corpo glorioso”, liberto dos condicionamentos e automatismos físicos e mentais, referentes aos diversos “estados” que ele assume. A liberação das condições inerentes à qualquer “estado”, significaria realizar, “em vida”, o conhecimento experienciado da própria “substância primordial”. Para tanto, tais tradições indicam métodos de concentração, observação e desprendimento dos fenômenos psico-físicos. Um processo que, no limite, assemelha-se a uma “morte” ou dissolução das representações cristalizadas da nossa experiência. Por isso mesmo, muitos símbolos alquímicos são “cruéis”. Como os metais, o corpo e a mente “conrompidos” devem ser “triturados” e levados a um “cadinho de fogo”.

Artaud aproxima-se dessa via desde seus primeiros escritos publicados, que investigam e descrevem estados de angústia que se intensificam e se transformam, revelando-se como passagem para um outro plano de percepção, em que “nada em ti está pronto, nem mesmo este corpo, e sobretudo este corpo”:

40. Este tipo de leitura podemos encontrar em Guénon (1957), Evola (1975), Alleau (1986), Eliade (1977). Jung (1994) também propõe uma interpretação “interior” dos símbolos alquímicos, mas que acentua mais os aspectos psicológicos do que metafísicos.

Quem, no seio de certas angústias, no fundo de alguns sonhos, não conheceu a morte como uma sensação destroçante e maravilhosa, com a qual nada pode confundir-se no reino do espírito? (...) É o próprio corpo que chegou ao limite de sua distensão e de suas forças e que precisa, apesar de tudo, ir mais longe (OC:I*,123).

O abandono das claras percepções, a dissolução das imagens congeladas de si mesmo e do mundo, a erosão do próprio pensamento, a aproximação de uma espécie de verdade da carne, tudo isso “nos põe em relação com estados mais afinados do espírito, nos quais a morte se exprime”. (OC:I*,127) A reconstrução artaudiana do corpo passa portanto pela quebra dos mecanismos de “tranquilização” e esquecimento da morte, tão estimulados pela cultura contemporânea⁴¹. A penetração nos estados de angústia toma a vida permeável à morte, nascendo daí uma forma mais vigorosa de lucidez.

Deleuze e Guattari elegeram e reinventaram a expressão “corpo sem órgãos” para condensar as ideias artaudianas de transformação do corpo e do homem “Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão liberado dos automatismos e lhe devolvido sua verdadeira liberdade”, diz Artaud na emissão radiofônica *Pour en finir avec le jugement du dieu* em 1947. O termo não será tomado pelos filósofos como um conceito, mas como um “conjunto de práticas” destinadas, num primeiro momento, a desfazer o “organismo”, entendido como uma determinada experiência do corpo, construída e mediada por uma série de representações⁴². A cultura ocidental teria constituído uma série de campos de saber, “especialidades” e práticas que atuam no corpo, definindo os mapas “legítimos” de leitura e semiotização. A ordem social e cultural é inseparável dessa ordem orgânica, que modela o corpo e fabrica as subjetividades. Experiências difíceis de serem nomeadas, singularidades emergentes que extrapolam os modelos e as matrizes de sentido, que fogem das territorializações preestabelecidas seriam, com frequência, patologizadas, reprimidas ou reabsorvidas, de modo a torná-las inócuas.

41. A esse respeito, ver o ensaio “O ser-para-morte e o simulacro da morte”, em Pemiola (2000:164-190).

42. Comentaremos principalmente o capítulo “28 de Novembro de 1947- Como Criar para si um Corpo sem Órgãos”, (Deleuze; Guattari, 1996:111).

O “corpo sem órgãos” nasceria, justamente, de uma necessidade profunda de liberdade, implicando um duplo trabalho: dissolução do “organismo” e suas “estratificações”; criação de um novo corpo. Para Deleuze e Guattari, trata-se de pensar e criar práticas “experimentais” bem dosadas, que permitam desfazer automatismos e produzir um corpo povoado pela “circulação de fluxos e intensidades”. Na primeira fase do processo, deve-se chegar a uma espécie de “grau zero” do corpo, no qual os “estratos” dariam lugar às “intensidades puras”: “ele (o corpo sem órgãos) é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0...” (1996:13). A imagem alquímica do “ovo”, ao mesmo tempo vazio e pleno de possibilidades, também é utilizada para designar esse estado.

Mas haveria uma série de perigos implicados nesse caminho. Na sombra de um mundo planejado e hiper-administrado, que investe em tecnologias que pretendem criar um corpo modelado e impermeável às incertezas da existência, desencadeiam-se também pulsões destrutivas, expressas nos corpos “lúgubres e esvaziados” dos *junkies*, dos pacientes psiquiátricos, dos jovens heróis suicidas. Muitos dos estados considerados patológicos pela sociedade poderiam ser tomados como experimentos na direção de um “corpo sem órgãos” que por vezes fracassam, desencadeando processos de auto-aniquilação. Da hipocondria à paranoia, do vício ao masoquismo, há sempre uma espécie de rebelião contra o “organismo”, um impulso de evasão dos códigos normatizadores, em direção a um “grau zero”, a um plano de recriação e renascimento. Essas “linhas de fuga”, no entanto, podem sempre sucumbir num “buraco negro”, numa pura negatividade que se confunde com uma pulsão de morte. A única garantia contra o fracasso da experiência seria o desenvolvimento de uma sabedoria prática, ou melhor, de uma “prudência”, que deve dirigir e dosar os experimentos: “não se faz a coisa com pancadas de martelo, mas com uma lima muito fina. Inventam-se auto-destruições que não se confundem com a pulsão de morte” (*op.cit.:22*).

A desarticulação do “organismo” não se faria, portanto, de uma hora para outra, exigindo o trânsito entre os territórios conhecidos e as desterritorializações. Tudo isso visando atingir a construção de um “plano de consistência própria do desejo”. Para Deleuze e Guattari, a desarticulação do “organismo”, dos processos de significação e do sujeito,

conduzidas com sucesso, podem nos levar à experiência de um desejo não referido a qualquer objeto ou instância exterior: Aqui o desejo é tratado como intensidade contínua, que não busca uma “descarga” ou se dirige a uma “finalidade”: basta-se a si mesmo, gerando uma “alegria que lhe é própria”.

Deleuze e Guattari enfatizaram o aspecto de “invenção experimental” na criação do “corpo sem órgãos”. Mas deve-se ressaltar também a ênfase que Artaud dá, em alguns escritos, a um conhecimento “tradicional”, perdido pelo ocidente moderno. Por isso, a invenção de um teatro futuro dependerá do agenciamento de referências arcaicas, tradicionais, orientais⁴³. Nas culturas indígenas, por exemplo (uma das referências importantes para Artaud, principalmente após sua viagem ao México), a função de integrar a morte e o não-representável no seio da vida é exercida pelos ritos de iniciação. No espaço confinado e liminar da reclusão, zela-se pelo florescimento de uma inteligência mais profunda da realidade, traduzida depois em signos, rastros do caminho percorrido. Nesses casos, a “experiência” é dirigida por uma tradição, lapidada através de séculos e transmitida numa cadeia ininterrupta. O teatro artaudiano, de certo modo, aspira à dignidade dessa função: um teatro ritual, que faça o homem recuar-se no trânsito entre o ser e o não-ser, o vazio e a forma. Mas, entre nós, essa cadeia teria se rompido:

E já faz séculos, foi abandonada uma certa operação de transmutação fisiológica e orgânica verdadeira do corpo humano, a qual lança na sombra de uma morna noite psíquica, todos os dramas psíquicos, todos os dramas psicológicos, lógicos e dialéticos do coração humano. (*aptid*Wirmaux, 1978:324).

Ao contrário do teatro ritual oriental, que soube preservar os minuciosos processos de trabalho corporal do ator, o Ocidente idolatrou a dramaturgia e o texto escrito, apagando da memória os procedimentos de encenação que estavam nas bases da tragédia grega, do teatro elizabetano, e de outras manifestações vigorosas de sua tradição.

43. “E no entanto o que há a dizer é que todas as idéias que permitiram aos mundos romano e grego não soçobriarem imediatamente, não caírem a pique numa cega bestialidade, vieram exatamente dessa franja bárbara: o Oriente, longe de transmitir suas doenças e seu mal estar, permitiu que não se perdesse a Tradição” (OC:VII, 16).

Em Artaud, a investigação do drama da carne é proposta como uma espécie de tratamento de choque para uma época intoxicada por sistemas, teorias, discursos, que se desconectaram de experiências primeiras⁴⁴. Não se trata de um empirismo ingênuo, mas de um aguçamento da percepção, que nos traria mais próximos do que a vida tem de inrepresentável. E nessa proximidade e nessa tensão que o teatro poderia começar a repensar sua linguagem. É pelo contato com essa dimensão do real que o homem será conclamado a assumir uma nova atitude diante da existência.

Psicologia e Cosmologia.

É curioso constatar que uma das primeiras formas de a antropologia clássica ter reconhecido certa eficácia nos ritos primitivos foi atribuindo-lhes funções psicológicas. Essa nova perspectiva, que rompia em parte com o etnocentrismo das primeiras teorias evolucionistas, foi possibilitada pelo crescimento do número de “trabalhos de campo” e de informações etnográficas, no começo do século XX. O contato direto dos antropólogos com os povos não ocidentais trouxe um novo grau de complexidade para as teorias que buscavam explicar as “crenças primitivas”. Etnólogos como Malinowsky esquivaram-se de discutir a “verdade” dessas crenças, preferindo concentrar-se na compreensão de suas “funções” sociais. As religiões arcaicas se justificavam por aliviarem certas tensões psicológicas e morais, contando, para isso, com a força que a coletividade exerce sobre o indivíduo. Um dos exemplos utilizados por Malinowsky é o dos rituais ligados à morte:

Nunca um indivíduo sente tanto a necessidade do conforto da crença e do ritual como no sacramento da extrema-unção, nas últimas vontades que lhe são feitas nas fases derradeiras da viagem de sua vida — atos que são quase universais em todas as religiões primitivas. Estes atos são dirigidos ao esmagador receio, à dúvida corrosiva, de que o selvagem não se encontra mais liberto do que o homem civilizado (Malinowsky, 1984:64).

44. Abre-se aqui todo um campo de investigação ligado às categorias da “primeiridade” e da “secundidade”, da fenomenologia peirceana, incluindo também a teoria da percepção e a teoria dos signos, do mesmo autor.

Diante de um sentimento considerado universal de “esmagador receio” e de “dúvida” diante da morte, que seria comum tanto ao homem primitivo quanto ao civilizado, o ritual agiria como um apaziguador psicológico, como “crença” que conforta o indivíduo num momento difícil. O pressuposto aqui é que a reação emocional diante da morte seria universal. O medo diante da morte é tratado quase como um dado da natureza humana, uma característica psicológica básica, a partir da qual se construirão as instituições sociais. O “funcionalismo”, corrente à qual Malinowsky se filia, entendia a cultura como resposta às necessidades básicas de ordem biológica e psicológica. O rito como “instituição social”⁴⁵ responderia a uma necessidade psíquica, assim como as instituições econômicas estariam ligadas a certas necessidades biológicas, como a fome, por exemplo. A natureza “social” do rito expressa-se no seu caráter coercitivo, na força de imposição de uma crença coletiva sobre a consciência individual, mesmo que essa coerção tenha um aspecto apaziguador e benéfico, como no exemplo da morte. A eficácia da crença depende portanto de seu caráter “coletivo”. Pelo fato de ser compartilhada por toda uma comunidade, torna-se “poderosa” e capaz de amparar o indivíduo na solidão de sua dor. Por outro lado, o rito traduziria em símbolos concretos (ações físicas, objetos, adereços etc.) o mundo mítico dos tempos “imemoriais”. A interpretação psicológica do tempo mítico encarnado nos ritos enfatiza a função apaziguadora dessas “crenças”. Ao criar um “tempo das origens”, dando-lhe expressão concreta através da linguagem ritual, o homem primitivo estabeleceria imaginariamente uma referência “estável”, apacando assim suas angústias diante do desconhecido.

É numa direção contrária que se move o pensamento de Artaud. O rito nas sociedades primitivas se distinguiria do teatro ocidental, entre outras razões, por não se ancorar numa visão “psicológica” do homem. Em primeiro lugar, o homem primitivo “artaudiano” não é definido a partir de fronteiras rígidas, que o encenariam num mundo autônomo, ontologicamente distinto da natureza. As culturas arcaicas são referências que Artaud usa para pensar a superação da cisão radical ente natureza e cultura, entre o simbólico e as forças vitais. O que está em questão aqui é

45. O conceito de “instituição” em Malinowsky é bastante amplo, não implicando necessariamente numa formalização racional como nas instituições burocráticas modernas.

que a passagem para o universo “simbólico” da cultura não implicaria necessariamente num corte que institui um sujeito “separado”, que se opõe ao objeto “mundo”. O primitivo seria um homem permeável, não cindido, atravessado dramaticamente por forças cósmicas que o constituem

O totemismo, aliás, não era uma magia grosseira, uma superstição proveniente dos primórdios da humanidade, era a evidente aplicação de uma ciência. De que é que nós de fato somos feitos? O homem julga-se porventura sozinho, sem correspondência com a vida das espécies - das flores, plantas, frutos - ou de uma cidade, de um rio, de uma paisagem, de uma floresta? (OC:VIII, 228).

Na época em que Artaud escreve essas palavras, o “totemismo” era encarado por autores da tradição durkheimiana como uma espécie de fenômeno religioso elementar, típico do mundo primitivo⁴⁶. Artaud recusa essa oposição entre religiões mais simples e mais complexas, atribuindo ao totemismo o estatuto de uma “verdadeira ciência”. Numa perspectiva próxima à de Bataille e dos surrealistas, o totemismo é visto como um modo de se relacionar com a natureza em que os animais, por exemplo, sinalizam as fronteiras do mundo humano e, ao mesmo tempo, são “portas” para outros modos de ser, de alguma forma acessíveis ao homem. Se o ser humano tem geralmente um lugar central nas cosmologias primitivas, isto não quer dizer que ele não seja aberto e atravessado por outros reinos, comportando zonas de contágio, vizinhanças e relações de analogia que alargam as fronteiras do seu ser.

De qualquer forma, o essencial é que as religiões primitivas partiam de uma outra “antropologia”, na qual a vida interior do homem não é compreendida psicologicamente, mas cosmologicamente. O universo aparece simultaneamente fora e dentro do homem, e o homem é considerado como um universo em miniatura, contendo em si elementos análogos à natureza. Desse ponto de vista, as dinâmicas afetivas ganham novas dimensões:

(...) o homem, considerado como um pequeno universo, *não podia desesperar*: Desse modo, o desespero - que foi chamado de doença do

46. Para uma abordagem panorâmica das teorias clássicas sobre as religiões primitivas, ver Pritchard (1965).

século *(le mal du siècle)*, e que fez na França sua temível aparição, marcada por vários suicídios retumbantes, na época do surrealismo - esse desespero era automaticamente reabsorvido, pois todas as forças do mundo contribuíam para a sua reabsorção.

Nesse tempo, o homem estava equilibrado com o mundo, respirava com a vida do mundo e dispunha de meios conhecidos para, *gracias ao mundo*, curar sua vida psíquica (OCVIII, 228).

Não se trata portanto de consolar através de uma crença, mas de oferecer os meios para que o homem possa respirar com “a vida do mundo”, conectando-se com o ritmo que impregna todos os fenômenos. A natureza dessa conexão parece extrapolar as possibilidades dadas pela linguagem conceitual como modo de semiotização. Artaud denuncia repetidamente a “consciência separada” que está na base dos sistemas de pensamento e linguagens hegemônicos no Ocidente, expressando o sentimento de impotência e revolta diante da nossa incapacidade de estarmos juntos à “vida”. Os estados de desespero que ganham dimensões coletivas em certos momentos da história europeia poderiam ser entendidos a partir desse afastamento.

O teatro ritual, nesse sentido, surge como possibilidade de reconexão com as potências vitais, aproximando-nos, ao mesmo tempo, da instabilidade ameaçadora e do caos. Ele não impõe uma “representação” que transforma o mundo e a natureza em “objetos” passíveis de controle e manipulação. A multiplicidade de linguagens e substâncias de expressão agenciadas não são controladas “de fora”, por um código que se sobrepõe a elas e as ordena (como no caso da representação de um “texto”). Elas se compõem como um ritmo, descrito por Artaud em seu ensaio sobre o teatro de Bali como uma “trama cerrada e sutil dos gestos” composta de “modulações infinitamente variadas” (OC:IV, 55). Uma “respiração”, que acolhe e conjuga movimentos aparentemente inversos e contraditórios, de criação e destruição, de obscurecimento e significação, que nunca estanca num sentido último, e que “nos mergulha nesse estado de incerteza e angústia infável que é próprio da poesia” (OC:IV, 60)⁴⁷.

47. Poderíamos aqui evocar também a ideia heideggeriana da obra de arte que existe no embate entre “terra” e “mundo”. A esse respeito, ver “A Origem da Obra de Arte”, em Heidegger (1992).

Artaud ainda colherá outras pistas nas culturas tradicionais para pensar um teatro que ultrapasse a psicologia. A analogia hermética entre o microcosmos e o macrocosmos também colocava o homem “no ponto de convergência de todas as forças cósmicas” (OCiVIII, 227). A antítese entre sujeito e mundo era negada, na medida em que reconhecia-se na natureza, através da doutrina das semelhanças, fenômenos análogos a processos que poderiam ser experimentados pelo homem. Assim, na cosmologia que apoiava a alquimia, as diferentes qualidades dos metais, que vão da opacidade e densidade do chumbo à luminosidade e pureza do ouro, “correspondiam” aos sete planetas, que por sua vez traduziam-se também em diferentes estados internos pelos quais passava o adepto. Uma vasta rede de analogias e correspondências pretendia fazer ressoar no homem os diversos reinos da natureza.

Mas, mais do que fornecer uma estrutura analógica e coerente, na qual se articulem diversos níveis de realidade, o conhecimento hermético pretendia penetrar no segredo da própria gênese do universo, refazer a passagem do caos ao cosmos, processo no qual o próprio homem se recriaria, tomando-se efetivamente um “microcosmos”. Nesse sentido, a relação do homem com os animais, vegetais e com o mundo mineral era apenas etapa de um percurso, que visava, como vimos, a experiência da “matéria-prima” do mundo, sua substância primeira, obscura e amorfa, impenetrável à luz da razão. A “noite escura da alma” evocada pela mística cristã, que não se manteve impermeável a essas correntes, traduz bem esse estado receptivo, fruto de um despojamento radical, que prepararia o adepto para reviver interiormente o processo cosmogônico.

Para Artaud, a “psicologização” do teatro expressaria no terreno da arte um processo de restrição de perspectivas, de enclausuramento do mundo “humano”, de atrofia da sensibilidade analógica. É certo que a expressão “teatro psicológico” nos remete mais imediatamente à cena naturalista, alvo dos ataques de diversos artistas de sua geração. O próprio Artaud, quando desfere suas farpas contra a “psicologia” em geral, parece ter em mente um modelo estereotipado que ele encontrava nos palcos europeus:

A psicologia que insiste em reduzir o desconhecido ao conhecido, quer dizer, ao cotidiano e ao comum, é a causa dessa diminuição e desse assustador desperdício de energias, que me parece ter chegado

ao fundo do poço (...). Histórias de dinheiro, de angústias por causa de dinheiro, de arrivismo social, de agonias amorosas em que o altruísmo nunca intervém, de sexualidades polvilhadas por um erotismo sem mistérios não são do domínio do teatro quando são psicologia (OC:IV,75).

Tais provocações são, à primeira vista, um tanto exageradas. Na época de Artaud, a obra de Freud já era conhecida na França e lida pelos surrealistas. Uma ideia genérica de “psicologia” é assim bastante empobrecedora. E mesmo no campo do teatro naturalista, seria difícil reduzir a obra de um Tchecov ao quadro pintado por Artaud⁴⁸. Mas, de um outro ponto de vista, suas observações apontam para questões mais sutis. Assim como Craig, ele localiza o início da “psicologização” da arte ocidental no humanismo renascentista. Nas suas polêmicas observações sobre a “psicologia” em Shakespeare⁴⁹, há a percepção de um processo que *começa a se delinear* e se afirmar como modelo: a circunscrição de um campo de temáticas e referências que exclui um certo modo de figuração das forças externas ao homem Shakespeare ainda é um caso ambíguo: seu teatro é permeado de entidades espirituais, fantasmas, bruxas, seres saídos do imaginário medieval. Mas a tendência posterior do drama burguês foi a de concentrar a estrutura dramática em torno dos conflitos intersubjetivos, construídos através da caracterização de personagens, de situações cotidianas e de uma estrutura dialógica⁵⁰.

Nesse enclausuramento perder-se-ia justamente a experiência das fronteiras, que tomam o homem permeável a afetos que fazem “vacilar o eu”⁵¹. Mesmo dilacerado por conflitos internos, os personagens mantêm

48. O diretor José Celso Martinez Corrêa, frequentemente identificado pela crítica com Artaud, declarou que descobriu o *teatro sagrado* com a montagem de “As Três Irmãs”, de Tchecov. Ver a entrevista “Tchecov é um cogumelo”, em Corrêa (1998).

49. “Se em Shakespeare o homem às vezes se preocupa com aquilo que o ultrapassa, trata-se sempre, definitivamente, das consequências dessa preocupação no homem, isto é, a psicologia” (OC:IV, 75).

50. Esta estrutura foi chamada por Szondi (2001) de “drama absoluto”. Trata-se do drama moderno, que nasce no final do Renascimento e tem o seu ápice no século XIX. Com o declínio da visão medieval do mundo o homem europeu passa a considerar a sua participação na comunidade dos homens como o elemento essencial de sua vida. Daí a importância das relações “inter-subjetivas”.

51. “Pois o afeto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu” (Deleuze; Guattari, 1997:IV, 21).

seus contornos definidos e sua coerência de sujeitos. A experiência propriamente dionisiaca da dissolução das individualidades não tem lugar aqui. A ausência da grandeza trágica no teatro moderno poderia ser atribuída a essa restrição de perspectivas⁵² ⁵³. No teatro moderno, pelo menos nas suas vertentes realistas e naturalistas, o homem tende a não contracenar com o “não-humano”, que era figurado no teatro antigo pelos deuses, demónios, espectros, ancestrais etc. Tais figurações funcionavam mais como máscaras que ocultavam uma realidade obscura, incontornável. O teatro antigo, mais próximo do ritual, evocava motivos e paixões supra-humanas, que arrastavam os personagens e caracteres para situações limite, avassaladoras, capazes de suscitar o sentimento do sagrado.

É, assim, de uma particular categoria de afeto que o teatro ritual pretende tratar. Rudolf Otto (1992) tenta nos mostrar como o “sentimento do sagrado” não pode ser reduzido a dimensão dos afetos intersubjetivos e intramundanos, que nascem das relações entre “indivíduos”³³. O que ele chamará de experiência do “numinoso”, não se referirá a nenhum objeto mundano. O numinoso nos abria para fora do “mundo” entendido como referência, significância, território. Designa o lançar-se no não-nomeado, no incerto e no instável, de onde brota o sentimento do “totalmente outro”, do estranho que irrompe no familiar e o desestabiliza. Isso significa dizer também que o sentimento do sagrado existe “anteriormente” a qualquer tipo de codificação religiosa, sejam elas mitológicas, teológicas ou mesmo mágicas. Tensiona e transborda os limites da linguagem, exigindo novos modos de semiótica, podendo também identificar-se com o silêncio da mística.

Por não poder ser apreendido através de conceitos, o numinoso se deixaria captar primeiramente pelas classes especiais de sentimentos que provoca. Otto ressalta que estes podem ser de naturezas aparentemente contraditórias, formando “uma estranha harmonia de contrastes”. Suscita o tremor, na medida em que é revelação da precariedade da existência

52. Lê-se numa crítica de Artaud a uma montagem da tragédia *Medeia* de Sêneca: “A particularidade do teatro moderno está em que nele se perde sistematicamente a ocasião de representar uma tragédia, ou seja, de dilacerar a atenção através do crime. E um teatro que (...) tem medo de se relacionar com os poderes que existem e dos quais é impossível esquivarmo-nos” (OC: VII, 197).

53. Há aqui uma clara discordância da interpretação freudiana, que vê as crenças religiosas como projeções de situações infantis, desenvolvida no ensaio *O Futuro de uma Ilusão*

humana, arrancando o homem dos frágeis refúgios da cotidianidade, lançando-o diante do *mysterium tremendum*? Como a “angústia” heideggeriana, o tremor difere do simples temor ou medo, provocado por “um ente que vem ao encontro de dentro do mundo”^{54 55}. O tremor não pode ser objetificado, provindo da incerteza e da instabilidade da existência. Nesse sentido, ele pode ser identificado com o terror que a tragédia antiga deveria provocar; através do embate entre o herói e o destino.

Pode-se adiantar que em Artaud esse aspecto do numinoso será particularmente relevante. As imagens da peste e da “crueldade”, a procura de um teatro capaz de abalar violentamente os nervos e o intelecto, a tônica trágica da sua própria trajetória existencial, falam do sagrado tenebroso e noturno, que deve atuar como um choque, numa cultura que ele considerava anestesiada. O teatro da crueldade deveria saber solicitar, novamente, uma atitude heroica e difícil ao homem contemporâneo. Mas o numinoso pode também provocar a fascinação e o maravilhamento presentes no entusiasmo e no êxtase místico. Essa dualidade já expressa uma primeira divisão prismática a partir de uma experiência originária de puro espanto e estupor; diante do que Otto chama do “totalmente outro”.

Mesmo as cosmologias arcaicas e primitivas, quando constroem um vasto tecido de símbolos e analogias para dar conta de múltiplos níveis de realidade, movem-se em torno desse abismo e desse vazio, que escapa a qualquer definição, mas que se desdobra numa multiplicidade de forças e formas. “E os Deuses do México que giram ao redor do vazio fornecem uma espécie de meio cifrado para reaver as forças de um vazio sem o qual não há realidade”, diz Artaud numa conferência no México, em 1936, reafirmando essa idéia. O teatro ritual artaudiano parece almejar a experiência do numinoso. A questão que merece ser retomada então é a da linguagem. Se a experiência do sagrado transborda todas as formas e códigos, sendo, no limite, incomunicável, como a linguagem é capaz de evoca-la?

54. O termo *mysterium tremendum* retirado do Antigo Testamento, é definido por Otto como o “mistério que causa arrepios”. Não se trata do medo sentido em relação a um objeto ou situação mundana, mas de um tremor diante do que transborda nossa capacidade de apreensão racional.

55. A respeito do temor como modo de disposição em Heidegger, ver parágrafo 30 de *Sein und Zeit*, Heidegger (1989).

Ribeirização

Antes de abordar especificamente a questão do rito, do teatro e da representação em Artaud, convém apresentar e comentar sinteticamente algumas perspectivas de compreensão do ritual para diferenciá-las em seguida da proposta artaudiana. A idéia de que o rito é uma “representação” dos valores, ideais e da visão de mundo de um determinado grupo ou segmento social está fortemente enraizada em diversas teorias. As mitologias, seculares ou sagradas tomam-se ritos encarnando-se num tipo de representação que se utiliza de uma linguagem concreta, feita de códigos gestuais, movimentos, ritmos, cores etc. Essa perspectiva utiliza-se de um modelo predominante ainda hoje no teatro ocidental - o da representação de um texto - para se explicar o rito. Mesmo quando esse “texto” não existe como linguagem escrita, caso das tradições orais, entendem-se as narrativas míticas como uma espécie de substituto. Elas expressariam as concepções que seriam traduzidas “cericamente” pelo rito. O rito passaria para um plano mais concreto, idéias que preexistiriam num plano mais abstrato.

A escola durkheimiana deu grande ênfase à categoria de “representação”, utilizando-a na interpretação de diversos fenômenos ligados à religião, aos ritos e às cerimônias de diversas espécies. As “representações” são entendidas como categorias que estruturam nosso funcionamento mental. Durkheim dizia que elas são a “ossatura da inteligência”, responsáveis pela estruturação das significações que damos às nossas experiências. A experiência enquanto fato bruto só adquirirá sentido para os indivíduos e para a coletividade na medida em que se articula como representação mental.

Durkheim entendia as representações como construções sociais. A razão que as produz não é individual, mas social: trata-se do trabalho acumulado de muitas gerações, que cria uma espécie de capital intelectual, transmitido pela tradição⁵⁶. Ademais, as categorias mais gerais nas quais se assentam nossas concepções de mundo, tais como nossas noções de tempo e espaço, e que compartilhamos com a coletividade, seriam

56. Nesse sentido, a idéia durkheimiana de representação coletiva tem certa proximidade da concepção peirceana de “símbolo”, como signo ligado à generalidade das leis, hábitos, costumes e convenções.

necessárias para que haja entendimento e cooperação entre os indivíduos, garantindo um patamar mínimo de consenso e previsibilidade que possibilitaria a comunicação. Sem representações básicas compartilhadas coletivamente o jogo social não pode se dar.

A religião seria um dos campos privilegiados de condensação de representações coletivas fundamentais, que dizem respeito à situação geral do homem no universo. O sentido da existência, a explicação dos fenômenos e suas causas primeiras (metafísica), os parâmetros éticos que devem reger a vida humana são formulados, nas sociedades tradicionais, principalmente pela religião. A religião estabeleceria na comunidade um horizonte comum de compreensão dos fatos e da vida. Uma de suas funções seria justamente a de garantir assim a unidade do grupo, base da sobrevivência humana como espécie.

Os ritos, desse ponto de vista, serão entendidos principalmente como mecanismos de fortalecimento da identidade. Criam representações e imagens nas quais a coletividade pode se reconhecer como grupo. Essa identificação fortaleceria os vínculos de solidariedade, unificando o social. Em outras palavras, o homem cultuaria na religião a força da própria sociedade. A força do fenômeno religioso seria resultado do próprio poder da coletividade, projetado nas imagens e crenças religiosas. Do mesmo modo como Freud interpretou o fenômeno religioso a partir de um processo de “deslocamento” e “projeção” (das figuras parentais para as divindades), Durkheim entende a religião como expressão da necessidade humana de fortalecimento dos laços sociais. Chega a afirmar que, quando negamos as representações coletivas mais fundamentais, “temos a impressão de que não podemos abandonar-nos a isto sem que nosso pensamento cesse de ser um pensamento verdadeiramente humano” (Durkheim, 1973:319). O social definirá os limites do humano e do não-humano. O sentido da transcendência religiosa e o sentimento de respeito e veneração que o acompanha seria proveniente do poder que a coletividade exerce sobre os indivíduos. Daí o fato de se cercar o sagrado de tabus, solenidades e proibições. Dessa forma, Durkheim tenta decifrar o universo religioso, reduzindo-o à perspectiva sociológica.

O ritual também será explicado a partir desse “fundamento” social. Sendo a religião não só um sistema de representações, mas uma instituição que possui uma função essencial para a coletividade, deve possuir mecanismos para que seus valores se instaurem profundamente na

experiência dos indivíduos. Assim, o culto e o rito serão entendidos como ocasiões nas quais as “representações coletivas” serão incorporadas e vivenciadas intensamente. No rito, há a passagem das formulações exclusivamente verbais para a linguagem corporal dos atos. Para Durkheim, essa linguagem é o veículo privilegiado dos afetos e dos estados emotivos de grande intensidade e efervescência, provocando a dissolução das individualidades no grupo. Trata-se de uma interpretação que valoriza principalmente o aspecto emocional da religião, que serve de “liga” social (o “re-ligar” tem aqui somente o sentido da comunhão entre os homens). A repetição ritual é entendida como necessidade periódica de fortalecer os vínculos grupais, garantindo certo nível de solidariedade dentro do grupo e prevenindo conflitos. Essa perspectiva permite, evidentemente, ampliar o conceito de rito para muitas formas de cerimônia social, secularizando seu significado. O próprio Durkheim apontou para essas possibilidades:

Que diferença essencial existe entre uma assembleia de cristãos celebrando as principais datas da vida de Cristo, ou uma de judeus festejando seja a saída do Egito, seja a promulgação do decálogo, e uma reunião de cidadãos comemorando a instituição de uma nova constituição moral ou algum grande acontecimento da vida nacional? (Durkheim, 1973: 332).

Essa explicação sociológica do rito, apesar de chamar a atenção para aspectos importantes, não apreende o que é específico do fenômeno, tratando de forma indiferenciada cerimônias de caráter cívico e rituais religiosos. A sociologia clássica enfatizou sobretudo o poder restaurador do rito, sua capacidade de fortalecer os laços de identidade, pressupondo assim uma linguagem estruturada em representações estáveis que são periodicamente reiteradas. Progressivamente, os estudos antropológicos foram reconhecendo a importância da expressão dramática dos conflitos e das rupturas em determinados momentos dos rituais⁵⁷. Formulações contemporâneas como as de Marc Augé definem o dispositivo ritual como aquele capaz de conjugar a linguagem da identidade com a linguagem

37. Os trabalhos da chamada Escola de Manchester insistirão nesse ponto, sobretudo autores como Max Gluckman e Victor Turner, que serão comentados adiante.

da alteridade: a primeira define a pertinência do indivíduo a certas classificações, situando-o no social; a segunda busca a verdade dos seres fora das classificações, incorporando o singular e o diferencial. Nesse sentido, o rito deixa de ser apenas a representação encarnada dos valores coletivos, mas constitui-se como um acontecimento singular, em que existe certo espaço para a emergência do estranho, do não-idêntico, do que não se conforma à norma.

Esse novo modo de ver a questão já é tributário dos trabalhos pioneiros de Victor Turner, que passaram a valorizar os aspectos “liminares” da experiência ritual. Repensando o modelo clássico de interpretação dos “ritos de passagem”, elaborado por Van Gennep (1977) no começo do século XX, Turner abordará as relações entre teatro e ritual⁵⁸. Van Gennep já havia contribuído decisivamente para tornar o rito um objeto autônomo de investigação⁵⁹. Chamando de “ritos de passagem” as mais variadas formas de cerimônias primitivas (ligadas a gravidez, parto, puberdade, casamento, funeral, recepção de estrangeiros, iniciações xamânicas etc.), Gennep as interpreta como mecanismos que assinalam e promovem as transições significativas da vida individual e social. A própria vida social será concebida como uma espécie de sucessão de deslocamentos, no tempo e no espaço, em que indivíduos e grupos vão assumindo diferentes “papéis” e funções. A construção dos novos “papéis” dependeria dos mecanismos que estruturam os ritos, numa sequência invariável: a fase de “separação”, na qual os participantes são isolados da vida cotidiana, passando a viver “fora” da sociedade; a fase da “margem” ou “liminaridade”, marcada pelas experiências que promovem a dissolução dos antigos papéis e criação dos novos; e a fase de “reagregação”, na qual os “iniciados” são recebidos pela sociedade, assumindo um novo status social.

58. Ver especialmente *From Ritual to Theatre*, 1982; *The Anthropology of Performance*, 1986; e “Are There Universals of Performance in Myth, Ritual and Drama?”, em *By Means of Performance* (1995).

59. Roberto da Matta, na apresentação do livro de Van Gennep, *Os Ritos de Passagem* afirma: “é básico salientar que Van Gennep foi provavelmente o primeiro a tomar o rito como um fenômeno a ser estudado como possuindo um espaço independente, isto é, como um objeto dotado de uma autonomia relativa em termos de outros domínios do mundo social, e não mais como um dado secundário, uma espécie de apêndice ou agente específico e nobre dos atos classificados como mágicos pelos estudiosos” (Van Gennep, 1977:12).

Turner aprofundou-se no estudo da fase “liminar” dos rituais, privilegiando não só a função de *construção* de papéis e identidades dos ritos de passagem, mas investigando os processos de *dissolução* e *reelaboração* das representações coletivas que o rito também comporta. Assim, se os ritos ainda têm, para o antropólogo britânico, o objetivo de restaurar a ordem abalada por uma crise, de modo análogo aos sistemas políticos e judiciários, a restauração ritual se dará de forma singular. O rito deixa de ser visto como mero mecanismo de reprodução e imposição de representações que se mantêm mais ou menos idênticos, subjugando as singularidades à generalidade da lei. A fase liminar ofereceria um continente para a experiência da desordem, do desmanche das referências e contornos, da abertura para a dimensão do “sagrado”, expressa numa linguagem de “símbolos”⁶⁰, marcada pela polissemia e concretude. Se os sistemas jurídicos e políticos, desenvolvidos em maior grau nas sociedades modernas, apostam sobretudo na resolução racional dos conflitos, os ritos primitivos parecem querer se aproximar da violência dos embates, para poder redirecionar as “forças” envolvidas⁶¹.

A fase liminar dos rituais se dá sempre num espaço separado da vida cotidiana, de modo análogo ao “palco” teatral ou ao local de ensaios⁶². Ela pode compreender uma série de procedimentos, que vão dos jogos, lutas, aprendizado de danças, dramatizações, músicas, instruções sobre mitos e símbolos sagrados, prescrição especial de alimentação, provas de coragem, humilhações etc. As experiências dos participantes são traduzidas muitas vezes em imagens míticas, que dissolvem as fronteiras entre o

60. O conceito de “símbolo” é aqui utilizado numa acepção evidentemente distinta da peirceana. A linguagem dos ritos, marcada pela gestualidade, oralidade, musicalidade, plasticidade etc., utiliza-se sobretudo dos signos icônicos e indiciais, e não da abstração do “símbolo” peirceano.

61. René Girard (1972) desenvolveu toda uma interpretação dos ritos a partir dessa perspectiva. O sacrifício, por exemplo, é entendido como experiência da violência circunscrita, que drena e cura a violência difusa e latente no convívio social, que sempre ameaça explodir e proliferar.

62. Do ponto de vista do público, o edifício teatral é um “espaço liminóide”, já que se localiza fora do espaço cotidiano do trabalho e da família. Para Turner, o *lazer* é uma zona intersticial na vida contemporânea. Já do ponto de vista dos artistas, a fase “liminar” do processo de criação se dá no período fechado de ensaios. Quando o artista entra no palco está tomando público seu trabalho, rompendo com a fase uterina da criação.

mundo humano e o mundo natural e imaginai. Proliferam as máscaras e personificações de monstros, figuras teriomórficas, seres celestes, andróginos, “loucos”, demônios, e símbolos que reúnem as polaridades nascimento-morte, ventre-tumba etc. Os códigos de expressão utilizados são os mais variados - ruídos, música, silêncios prolongados, dança, pintura corporal, incensos e fumaças, oferendas alimentares, códigos gestuais, verbais etc. -, mobilizados para circunscrever e aludir a experiências limítrofes, difíceis de serem nomeadas pela linguagem cotidiana. É a linguagem da “alteridade”, que emerge desestabilizando as identidades e os sistemas de classificação, promovendo o processo de “morte simbólica” e a transformação dos indivíduos.

Para Turner, o teatro é um dos herdeiros dos vastos sistemas de rituais das sociedades pré-industriais. A subdivisão dos gêneros culturais modernos (teatro, dança, música, poesia etc.) desmembrou a linguagem dos rituais primitivos, criando campos específicos de expressão. As artes na sociedade moderna também não estão tão imbricadas com a vida, como os rituais primitivos. Elas incorporaram o sentido do entretenimento, do jogo e do lazer, perdendo algo da “seriedade” e da mistura com a vida, observada nos rituais. Mesmo assim, Turner reconhecerá uma série de analogias que ligariam a fase liminar dos rituais e os processos artísticos (aquilo que ele chama de fenômeno “liminóide”). Em ambos os casos está em jogo a manutenção de espaços paralelos à vida cotidiana, nos quais são reelaboradas as formas de sentir, pensar e representar o mundo. Os gêneros artísticos modernos, pelas próprias características seculares da sociedade em que estão inseridos, tenderiam a trabalhar lúdica e/ou criticamente com os padrões culturais, construindo metacommentários sobre a vida coletiva. A perspectiva racionalista, que está na origem do Ocidente moderno, teria gerado uma arte marcada pela “autoreflexividade”, que constrói “espelhos” (*mirrors*) do mundo social, diferentemente dos “rituais primitivos”, menos centrados na experiência racional. Turner, porém, reconhece que há propostas no teatro moderno e contemporâneo, como as de Artaud, Grotowsky, Peter Brook, Julian Beck, Tadashi Suzuki, entre outros, que pretendem justamente recuperar a experiência do numinoso e do sagrado, inspirando-se nos rituais primitivos.

Turner preocupou-se ainda em estabelecer relações entre as experiências “liminares” e a neurobiologia. Baseando-se nos estudos de

D'Aquili, Lex e Laughlin (D'Aquili, 1979), afirma que a linguagem e os dispositivos rituais são capazes de estimular determinadas zonas cerebrais (o hemisfério direito), responsáveis pela percepção gestáltica, desencadeando também uma vitalidade incomum, permitindo, por exemplo, que pessoas mais velhas dançam durante muitas horas seguidas sem demonstrar cansaço. A linguagem ritual, agenciando múltiplos códigos de expressão, atua sobre o nosso sistema nervoso, desencadeando o funcionamento de zonas cerebrais não utilizadas na vida cotidiana. A relação entre linguagem e o funcionamento corporal abre um importante campo de questões que aproximam, em certo sentido, a abordagem de Turner das preocupações de Artaud. O elo reside justamente na importância conferida às modificações orgânicas promovidas pelos rituais. O rito possibilitaria o trânsito do ser do homem por outros estados, físicos e mentais, deslocando-o da perspectiva e do horizonte cotidiano, e promovendo uma desestabilização radical de sua identidade "social". A linguagem dos ritos nasce dessa "crise", e portanto só pode ser entendida a partir daí. O mesmo aconteceria com a compreensão da "função social" dos ritos. As culturas que preservam seus dispositivos rituais sabem promover o movimento que liga o mundo social estruturado a um "caos frutífero" nos dizeres de Turner ou, na linguagem de Artaud, "os elos entre o que é o que não é, entre a virtualidade do possível e aquilo que existe na natureza materializada" (OC:IV, 27).

Representação, Vida, Crueldade

A ênfase na experiência liminar dos rituais fez com que Turner ultrapassasse, em certo sentido, a perspectiva sociológica de interpretação desses fenômenos, abrindo-se para a questão da gênese dos "símbolos" na experiência iniciática. Em Artaud, essas questões serão tratadas de forma quase obsessiva, criando caminhos inusitados de desenvolvimento do problema. Em primeiro lugar, Artaud prefere antes acentuar as diferenças que separam o teatro ocidental dos rituais primitivos, do que frisar as analogias entre os dois fenômenos. O teatro ocidental teria nascido da negação do rito e de tudo que ele implica. Essa negação pode ser entendida a partir do problema da "representação". Derida nos chama a atenção justamente para esse ponto: "o teatro da crueldade não é representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida

é a origem não-representável da representação”⁶³ (Derrida, 1971:52). Essa afirmação será depois matizada ao longo de seu ensaio, considerando-se a impossibilidade da transposição da “vida” para o palco. Mas ela nos servirá aqui como provocação inicial. O teatro ocidental é basicamente pensado como “representação” (do texto, das concepções de um diretor etc.) e a retomada do rito implica justamente colocar esse termo em cheque.

Artaud gastou grande parte de seus esforços para atacar a “representação teatral” entendida como processo que submete a cena a uma ideia que lhe é exterior. No teatro de seu tempo é hegemônica a ideia de que a encenação se reduz à representação de um texto dramático, constituindo-se quase como uma ilustração de um produto literário. No entanto, artes de nos aprofundamos na discussão especificamente teatral, é necessário lançar uma luz inicial sobre a amplitude do problema da representação na sua obra. Para Artaud, criticar o teatro predominante será um caminho para atacar procedimentos que estão difusos em toda uma cultura. Como nos diz Derrida, Artaud ataca a “representação” como um procedimento geral, presente em várias esferas da cultura (política, jurídica, religiosa etc.).

O termo “representação” sempre alude a um processo de substituição de um “objeto” por um signo. Utilizando-nos de uma expressão de Peirce, representar é sempre “estar no lugar de”, é uma mediação entre um “objeto” e um “interpretante”⁶⁴. Peirce esmiuçará as múltiplas possibilidades de “representação” na sua teoria dos signos, mas o que importa reter nesse momento é que a representação nunca se adequa completamente ao “objeto”. O “objeto” sempre excede a sua representação, mesmo quando esta pretende se manter mais próxima do fenômeno que lhe deu origem (caso dos signos indiciais e icônicos).

63. Como veremos adiante, em determinado momento de sua trajetória Artaud passa a designar sua proposta cênica de “teatro da crueldade”.

64. Como assinala Santaella (2000), na teoria geral dos signos de Peirce, os conceitos de “objeto” e “interpretante” não são tão simples como podem parecer, dando lugar a um grande número de mal-entendidos. O “objeto” nem sempre é uma “coisa”, podendo ser um simples estado mental. O “interpretante” não é necessariamente “alguém”, mas um elemento de uma cadeia lógica. A esse respeito, ver especialmente capítulos 1 e 2 da obra citada.

Peirce faz uma distinção entre o “objeto dinâmico”, enquanto natureza que não é acessível diretamente à consciência, mas exerce uma espécie de pressão sobre ela, exigindo a representação, e o “objeto imediato”, que é o modo como o objeto aparece à consciência, já como signo. Nesse sentido, o objeto não seria diretamente acessível, sendo sempre mediado por alguma forma, mesmo que incipiente, de representação.

No caso dos “símbolos”, signos em que o processo de representação operaria de forma mais plena e completa, o “objeto” é apreendido na sua regularidade e constância, dentro de um fluxo temporal. São descartados os elementos contingentes, as singularidades, os acasos, as exceções, para que permaneça o conceito geral e abstrato. Daí a relação dos “símbolos” com o que se manifesta como lei, hábito, costume. As representações “simbólicas” se relacionariam, portanto, com as necessidades de normatização, estabilização, predição e controle.

Artaud insiste justamente sobre os perigos desse processo. A cultura ocidental teria investido em formas de conhecimento que privilegiam sobretudo o “símbolo” (no sentido peirceano) e o conceito, tendo como objetivo a construção de um pensamento “claro” e “discriminativo”. Porém, o “tiro sai pela culatra”, quando os esforços nessa direção acabam se tornando uma espécie de negação ou de impermeabilidade à “vida”, no que esta tem de irregular, obscuro e informe. A representação simbólica não estabeleceria apenas uma “mediação” mas, às vezes, poderia significar também um afastamento e uma negação do contato com dimensões nas quais a realidade se expressa, por exemplo, como embate de forças brutas. O excesso de mediações e de conceitos toma-se assim a expressão de uma incapacidade que Artaud atribuirá à cultura ocidental.

A palavra “vida” adquire assim no vocabulário do artista um significado especial. Ela evoca em primeiro lugar um excesso que transborda qualquer formalização conceitual. Um pouco diferentemente do termo “objeto”, que evoca mais a dureza do “real” que colide com nossos desejos, o termo “vida” nos remete, de forma mais genérica, a um universo de forças em conflito. Um sentido agônico sobressai em afirmações artaudianas como “a vida é sempre a morte de alguém” (OC:IV, 98), ou “no fogo da vida, no apetite da vida, no impulso irracional para a vida existe uma espécie de maldade inicial” (OC:IV, 99). O processo da existência implicaria necessariamente a diferenciação e o entrelaçamento, a quebra do repouso, o “sofrimento”: “saindo do seu repouso e se

distendendo até o ser, Brahma sofre, talvez um sofrimento que produz seus harmônicos de alegria mas que, na última extremidade da curva, só se expressa por uma temível trituração” (OC:IV, 99).

Começamos a entrever o significado do termo “crueldade”, tão importante no vocabulário artaudiano. Algumas vezes “crueldade” e “vida” tomam-se termos intercambiáveis: “eu disse crueldade como poderia ter dito vida” (OC:IV, 110), ou “uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida...” (OC:IV, 98). “Crueldade” portanto não se refere a um aspecto particular da vida, marcado pelo sangue e pelo horror. O próprio Artaud se encarregou de dissipar essa compreensão enganosa, explicitando mais de uma vez o sentido do termo:

Eu deveria ter especificado o uso muito particular que faço dessa palavra e dizer que a utilizo não num sentido episódico, acessório, por gosto sádico e perversão do espírito, por amor dos sentimentos estranhos e das atitudes malsãs, portanto não num sentido circunstancial, não se trata de modo algum da crueldade-vício, da crueldade efervescência de apetites perversos e que se expressam através de gestos sangrentos, como excrescências doentias numa carne já contaminada; mas, pelo contrário, de um sentimento distanciado e puro, um verdadeiro movimento do espírito, calcado sobre o gesto da própria vida e na ideia de que a vida, metafisicamente falando e pelo fato de admitir a extensão, a espessura, a condensação e a matéria, admite, por consequência, o mal e tudo que é inerente ao mal, ao espaço, à extensão e à matéria (OC:IV, 110).

“Crueldade”, logo, traduz uma apreensão da experiência vital, de um ponto de vista “metafísico”. Trata-se, evidentemente, de uma perspectiva trágica: a existência vista como um “espessamento”, que traz em si, necessariamente, o mal. O adensamento da matéria, a realidade na sua concretude, é sempre imposição de limites e condições, constrangimento e restrição da liberdade. O “mal” não diz respeito a esse ou aquele aspecto da existência, sendo inerente ao próprio processo de manifestação. Tal ideia convive ainda com imagens reconentes nos textos de Artaud da vida como combate, devoração, turbilhão. A “crueldade” alude a essa condição inexorável da existência que deve ser encarada de frente, sem subterfúgios, para que o homem possa alcançar uma nova condição.

Tomando-se várias precauções, poderíamos fazer ainda algumas aproximações entre a noção de “crueldade” e a categoria da “secundidade”, na fenomenologia de Peirce. Essa comparação nos será útil mais tarde, quando discutirmos especificamente a questão da linguagem teatral proposta por Artaud. A fenomenologia peirciana trata do modo como os fenômenos de qualquer tipo (exteriores ou interiores) aparecem à consciência. A secundidade refere-se ao imediatamente sensível, designando a experiência de resistência que o mundo opõe à nossa vontade. É a partir do confronto com a dureza dos fatos que a própria individualidade se constituirá. A existência impõe escolhas que desencadeiam um processo de diferenciação. Saímos da indeterminação do mundo das possibilidades para o mundo da ação que implica sempre em opção. Na ação, “destacamo-nos” do mundo, diferenciamos-nos, e o mundo por sua vez reage sobre nós. A secundidade traduz o momento em que se opera a distinção entre “eu” e “não-eu”.

O sentido agônico da noção de “crueldade”, de combate e devoração, permite, de certa forma, uma aproximação da categoria da secundidade. Mas não podemos ainda levar essa comparação muito mais longe. O que nos interessa agora é estabelecer um desdobramento de um ponto de vista específico. Para Peirce, a experiência bruta do mundo impõe e exige um trabalho de mediação. O pensamento nasce da necessidade de responder aos impactos do real. A representação permitiria a elaboração da “brutalidade” dos fatos. Mas uma das marcas da contribuição de Peirce foi justamente não ter se restringido à questão do pensamento conceitual, incorporando diferentes modalidades de experiência, a partir de um referencial fenomenológico, que embasará sua teoria dos signos⁶⁵. Como resultado, a noção de signo em Peirce é

65. “Ao deslocar a noção de signo para além do signo genuíno, Peirce reabsorve, dentro da semiótica, parâmetros fenomenológicos que dilatam e ampliam a concepção de signo, invadindo territórios que subvertem as tradicionais canis-de-força logocêntricas e racionalistas. A integração da fenomenologia e da semiótica, por outro lado, rompe também com as costumeiras separações dicotômicas entre pensar e sentir, inteligir e agir, espírito e matéria, alma e corpo etc. Em síntese: as demarcações rígidas entre os dois mundos - o mundo dito mágico da imediatez qualitativa *versus* o mundo dito anortecido dos conceitos intelectuais - são dialeticamente interpenetrados, revelando o universo fenomênico e signico como um tecido entrecruzado de acasos, ocorrências e necessidades, possibilidades, fatos e leis, qualidades, existências e tendencialidades, sentimentos, ações e pensamentos” (Santaella, 2000:91).

bastante ampla, incorporando um sem-número de experiências, desde os estados mentais mais fugidios até as representações conceituais mais elaboradas, incluindo também processos maquínicos de decodificação de informações. A própria noção de “representação” se alarga, não se referindo apenas a objetos externos.

Peirce enfatizará, no entanto, a direção que encaminha o processo para a constituição dos “símbolos”, que chamará de “signos genuínos”. O pensamento deve chegar no nível da generalização, a partir da percepção das regularidades que se dão num determinado período de tempo. O pensamento carregaria esse poder de síntese, capaz de aglutinar características essenciais dos fenômenos, descartando o que é contingente e acidental. Essa seria a base para a construção de conceitos e representações que dariam um certo poder “preditivo” ao homem, diante das incertezas do futuro. O pensamento generalizador, criador de conceitos, é capaz de apreender o real no que ele tem de universal, aparelhando-nos para agir diante do mundo. Admite, porém, que esse processo, chamado de “seniose”, nunca tem um fim. Há apenas uma tendência privilegiada de evolução das representações, que se aproximariam tangencialmente do real.

Em Artaud, a “crueldade” como atributo fundamental da vida também se impõe sobre nós. No entanto, as respostas possíveis aos choques do real são apresentadas a partir de uma outra perspectiva. “Do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta” (OC:IV, 97-98). A crueldade manifesta-se internamente, “no espírito”, em primeiro lugar como exigência de uma atitude. Trata-se de um movimento que não caminha ainda para a elaboração do pensamento. É mais um despertar, um estado intensificado de atenção, uma disponibilidade total de enfrentamento. Artaud enfatiza processos de conhecimento que não se confundem com a estruturação lógica do pensamento:

Estou pronto (...) a abdicar de tudo: orgulho, vontade, inteligência. Essa inteligência que é todo meu orgulho. Eu não falo, por certo, de uma certa agilidade lógica do espírito, do poder de pensar depressa e criar rápidos esquemas sobre as margens da memória. Falo de uma penetração profunda no mundo e nas coisas... (*apud* Guinsburg, 1995:221).

Seria necessário reconhecer que a capacidade de pensar e apreender o real através de esquemas lógicos associa-se muitas vezes à sensação de ter as coisas sob controle, associando-se o saber e o poder. A penetração profunda no mundo de que fala Artaud exigiria, pelo contrário, outro modo de se estar junto à vida, deixando-se expor a sua implacabilidade, sem subterfúgios e ilusões.

O teatro desejado por Artaud carrega essas características vitais, devendo exercer um impacto de natureza semelhante. “No ponto de ruptura a que chegou nossa sensibilidade, está fora de dúvida que precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração” (OC:IV, 108). Recorrer a uma linguagem que se dirija, em primeiro lugar, à sensibilidade, de modo cru e direto, sem muitas mediações, é também uma estratégia necessária em função de um determinado estado de coisas, ou seja, de uma cultura que se perdeu numa multiplicidade de “sistemas de signos” que não aderem mais à vida.

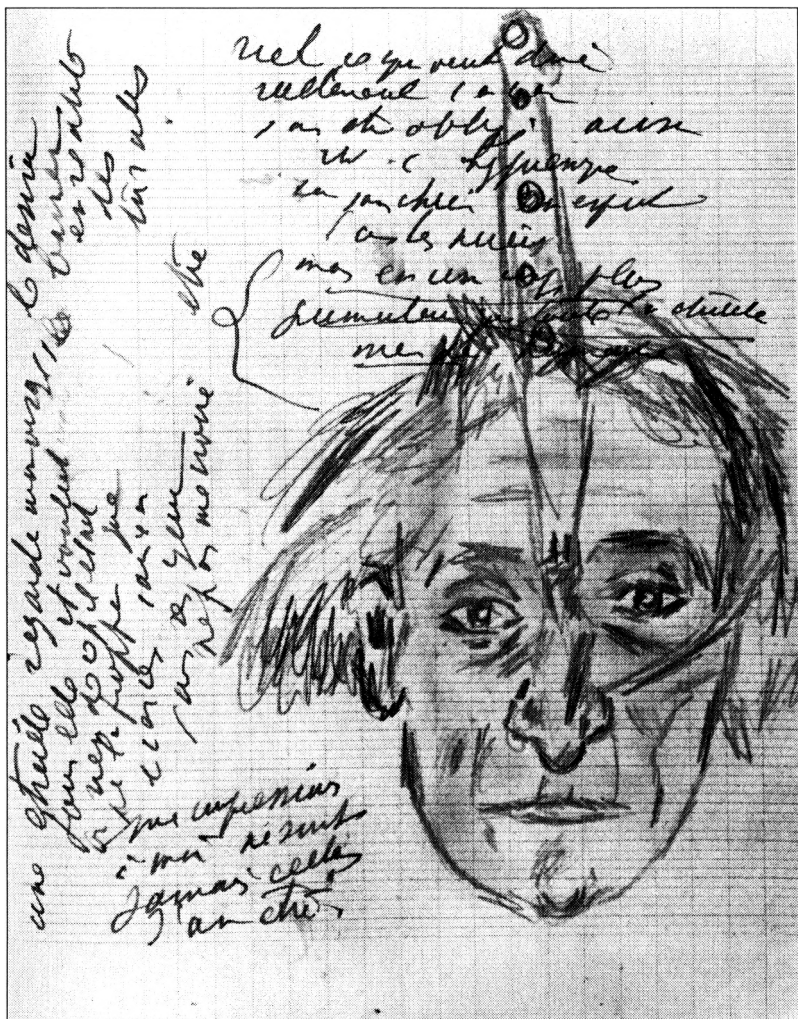
“No estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica penetrar nos espíritos” (OC:IV, 95). Não se trata, portanto, apenas de expor o público a situações de choque que abalarão seus nervos. O impacto sensorial está de algum modo conectado a uma perspectiva “metafísica” que se presentifica na encenação. Voltamos à questão da “metafísica em atividade” mencionada no início deste trabalho. O teatro da crueldade não se confunde de modo algum com qualquer espécie de “hiper-realismo”, que se limitaria a expor a vida na sua brutalidade e incoerência. Ele pretende, a partir da confrontação com situações de choque, provocar uma determinada forma de experiência “intelectual” e vital, que não pode ser traduzida exatamente por “reflexão racional”.

Essa experiência está relacionada ao que Artaud chama, em diversas ocasiões, de percepção de “princípios”, que conteriam em si uma série de virtualidades. Assim, “...esse incitamento à crueldade e ao terror; num vasto plano porém, e cuja amplitude sonda nossa vitalidade integral, nos coloca diante de todas as nossas possibilidades” (OC:IV, 84). O universo dos princípios é o das possibilidades virtuais, das potencialidades latentes. A exposição à “crueldade” pode provocar um movimento na direção de um “drama essencial, que conteria de um modo simultaneamente múltiplo e único os princípios essenciais de todo o

drama, já *orientados e divididos* não tanto a ponto de perderem sua natureza de princípios, mas o suficiente para conter de modo substancial e ativo, isto é, cheio de descargas, infinitas perspectivas de conflito” (OCTV, 48).

O teatro deve nos conduzir a um determinado ponto onde se desenrola um “drama essencial”, de natureza cósmica, em que uma “Vontade uma e sem conflitos” (OCTV, 48) já se precipitou e se dividiu, criando a possibilidade da múltipla manifestação. É desse drama ainda puro e abstrato, após o qual “nada mais existe e que poderíamos conceber como uma espécie de nota limite” (OCTV, 49), que o teatro deve nos fornecer, pelo menos, algum vislumbre. Do terreno da existência e da vida como crueldade passamos assim para um plano virtual, que não é o incondicionado, mas o “segundo tempo da criação”, o desdobramento dramático das forças de origem.

O teatro torna-se o “duplo”, não da realidade cotidiana e sensível, mas de uma realidade invisível, “perigosa e típica”. O teatro da crueldade pretende assim ampliar nossa experiência do real. Agindo sobre a sensibilidade e intelecto, ele almeja um salto, que nos levaria à apreensão de uma realidade que se confunde com o drama da própria criação. Essa “apreensão” só poderia se dar de forma indireta, tratando de um nível da realidade que se empobrece quando representada conceitualmente. Por isso, esse teatro de pretensões “metafísicas” traz uma série de questões do ponto de vista da sua linguagem e de seus meios de encenação. Problemas que ocuparão boa parte dos escritos de Artaud e que vão sofrendo sucessivas elaborações. É desse processo de elaborações sucessivas, que começa nos textos da década de 20 e vai até o relato de suas experiências com os índios mexicanos, que trataremos a seguir.



Página de caderno – 1947 – A. Artaud
 (Catálogo Museu Cantini – 1995)

Capítulo 2

Silêncio, Grito e Palavra

Neste capítulo nos concentraremos sobre a produção artaudiana da década de 20, que inclui os textos produzidos no período de envolvimento com o surrealismo, a correspondência com o editor da *Nouvelle Revue Française*, Jacques Rivière, e 3 livros publicados (*Vombilic des Limbes*, *Le Pese-Nerfs*, *L'Art et la Mort*). Nossa hipótese aqui é a de que as formulações específicas de Artaud para um novo teatro estão indissoluvelmente ligadas a um processo anterior de questionamento das relações entre a linguagem e as experiências mentais. As propostas para um teatro ritual são, de certa forma, desdobramentos das indagações colocadas já nesse período.

“Recuso-me a fazer diferenças entre qualquer dos minutos de mim mesmo”, diz Artaud no texto de abertura de *Vombilic des Limbes* (OC:1*, 49). “Eu me reencontro tanto numa carta escrita para explicar o encolhimento íntimo do meu ser e a castração insensata da minha vida, como num ensaio exterior a mim mesmo, e que se me aparece com uma gestação indiferente de meu espírito” (idem 49). Não seria portanto muito adequado segmentar a produção artaudiana, separando os textos em que o teatro é tratado diretamente, dos outros. O que existe são questões que atravessam a obra do poeta e vão sendo recolocadas em diversos níveis de profundidade e sob diferentes perspectivas. Os vários formatos utilizados pelo autor (cartas, ensaios, manifestos, diálogos, poemas etc) servem como diferentes filtros que permitem a “destilação” de temáticas reconentes. Poder-se-ia pensar também num procedimento “rizomático”, em que os vários textos ressoam e ecoam um nos outros, permitindo-nos novos níveis de penetração nas questões colocadas. Daí nossa insistência em trabalhar com tais textos, que não se referem imediatamente ao teatro, mas que já anunciam as formulações posteriores.

A “Palavra Sintoma”

Desde seus primeiros escritos, é fácil reconhecer porque Artaud se tomou um dos principais porta-vozes das tendências contemporâneas que propõem a dissolução das fronteiras entre arte e vida. No campo da palavra, suas criações soam como um grito de rebelião contra a conformação “literária” da experiência. “Lá onde os outros propõem obras, não pretendo outra coisa senão mostrar meu espírito” (OC:1*, 49), afirma o poeta, anunciando o que se tomará, para Susan Sontag um dos registros mais minuciosos da “microestrutura do sofrimento mental”, em toda a história da literatura⁶⁶. São inúmeros fragmentos que não pretendem apenas descrever genericamente estados internos, mas, mais do que isso, captar movimentos mentais sempre fugidios, oscilantes, que colocam a linguagem sob forte estado de tensão. O impulso comum que os reúne vem de uma necessidade profunda de se “reapossar” desses estados, criando uma linguagem tão próxima quanto possível de uma realidade instável e rebelde às conceitualizações.

E a partir da sua correspondência com o editor da *Nouvelle Revue Française*, Jacques Rivière, que esse projeto passará a ser afirmado com maior contundência. O ano é o de 1923, e Artaud já havia trabalhado como ator em importantes montagens teatrais e produções do cinema mudo. Tratava-se agora de afirmar-se como poeta, publicando textos numa destacada revista literária francesa. A recusa inicial do editor o deixou bastante decepcionado mas, paradoxalmente, contribuiu também para que Artaud conquistasse uma aguda consciência da singularidade de suas proposições. A crítica que Rivière fez aos poemas, lamentando a falta de “unidade”, “coerência” e “harmonia”, expressa a mentalidade dominante nos meios literários e certa resistência aos procedimentos usados pelos surrealistas⁶⁷. No entanto, sua receptividade ao diálogo com o jovem

66. “A afirmação de Artaud, em *O Pesa-Nervos*, de que ninguém jamais registrou de forma tão precisa seu mais “íntimo” eu não é um exagero. Não há em toda a história da escrita na primeira pessoa, um registro tão incansável e minucioso da microestrutura do sofrimento mental” (Sontag 1985:20).

67. “Evidentemente, você não chega no geral, a uma unidade suficiente de impressão. Mas, tendo o costume de ler manuscritos, posso entrever que essa concentração de suas faculdades num objeto poético simples não está vedada ao seu temperamento, e que com

poeta permitiu a Artaud expor de modo mais extenso os processos geradores da sua escrita.

A princípio, misturam-se nas cartas de Artaud um tom confessional sobre seu sofrimento com a afirmação da legitimidade das formas de expressão por ele adotadas, baseada na ideia da fidelidade à experiência. A exposição de seus processos mentais estará muitas vezes associada à ideia de uma debilidade com a qual convive e que o impele à busca da expressão:

Eu sofro de uma pavorosa enfermidade do espírito. Meu pensamento me abandona em todos os degraus. Desde o fato simples do pensamento até o fato exterior de sua materialização em palavras. Palavras, formas de frases, direções interiores de pensamento, reações simples do espírito, estou em constante busca de meu ser intelectual. Assim, pois, quando *posso agarrar uma forma*, por imperfeita que seja, fixo-a, temeroso de perder todo o pensamento (OC:I*, 24).

A natureza do sofrimento aqui em jogo refere-se à instabilidade do próprio pensamento, que vive uma espécie de “erosão”, de impossibilidade de se fixar, de impermanência, que sabota qualquer possibilidade de estabelecimento de um fundamento seguro para a subjetividade. Numa primeira instância, a experiência é vivida como sofrimento, dor, “submersão central da alma”, do qual se busca fugir. A linha de fuga dessa condição aponta para a conquista de um “intelecto”, que não congele a experiência em conceitos, mas que permita alguma forma de apreensão transformadora do próprio sofrimento. Nesse caminho, emerge uma “linguagem-sintoma”, de caráter indicial, que tenta aludir o mais diretamente possível à experiência, tomando-se uma espécie de rastro do vivido. Ao mesmo tempo, existe a consciência de que o vivido já se foi, furtando-se indefinidamente à delimitação da linguagem. Artaud mantém-se no centro desse paradoxo, evitando de modo heroico qualquer queda na sedução da forma e da “literatura”. É no “umbigo dos limbos” que ele forjará sua linguagem.

um pouco de paciência, (...) você chegará a escrever poemas perfeitamente coerentes e harmoniosos” (OC:T*, 26). Rivière se referirá aos procedimentos dos surrealistas numa carta que comentaremos adiante.

O confronto com as posições de Jacques Rivière será revelador de outros aspectos do empreendimento artaudiano. O primeiro impulso do editor é o de confortar o poeta, apontando-lhe as falhas literárias e, ao mesmo tempo, aconselhando-o sobre sua “enfermidade”. Para tanto, Rivière desenvolve extensas considerações sobre o funcionamento da imaginação e suas relações com a criação literária. Enfatiza sobretudo a necessidade de a mente encontrar “objetos exteriores”, para que ela possa ser domada e canalizada:

Que o espírito existe por si mesmo, que tem uma tendência a viver de sua própria substância, que se desenvolve sobre a pessoa com uma espécie de egoísmo e sem preocupar-se em manter-se de acordo com o mundo, parece-me que hoje em dia já nada o refuta. (...)

Há toda uma literatura (...) que é produto do funcionamento imediato, e me atrevo a dizer, animal do espírito. Ela tem o aspecto de um vasto campo em ruínas; as colunas que estão ali de pé não se sustentam mais do que por acaso. Reina ali o acaso, e uma espécie de multidão melancólica. Podemos dizer que essa é a mais exata e mais direta expressão desse monstro que todo homem traz consigo, mas que em geral e instintivamente se trava com os laços dos fatos e das experiências. (...)

O único remédio para loucura é a inocência dos fatos (OC:I*, 34-33).

O campo em que Artaud se move é tratado como um charco perigoso, capaz de o tragar completamente. Os fantasmas e miasmas encontrados ou produzidos na introspecção podem nos levar a um processo em que nos consumimos. Só os objetos acenam com a possibilidade da estabilização. O mundo exterior possuiria leis próprias que ultrapassam os dinamismos meramente psíquicos, conferindo-nos referências capazes de nos retirar dos mecanismos circulares e fechados do psiquismo. Pode-se concordar facilmente com as “sensatas” colocações de Rivière. No entanto, a aventura artaudiana aponta para outras possibilidades. Trata-se, num certo sentido, de tomar a própria mente como “objeto”. A fronteira que separa e distingue os objetos externos e internos toma-se tênue. Da perspectiva de Artaud, tanto aquilo que chamamos de realidade “externa” como a “interna” são “fenômenos”, manifestações da existência em múltiplos níveis. A sensação mais fugidia,

o sentimento mais impalpável, já são expressões de modos da existência, e portanto, tão “reais” quanto qualquer fato exterior:

A experiência artaudiana debate-se justamente entre o estar submerso nos processos mentais e o recuo que possibilita uma visão. É nesse trânsito, ou nesse “transe”, que o poeta habita sem medo. Daí sua pergunta a Jacques Rivière: “conhece você a sutileza, a fragilidade do espírito?” (OC:1^o, 29). O que de certo ponto de vista era revelação de uma debilidade, torna-se, paradoxalmente, afirmação de um conhecimento. O mergulho na fragilidade da mente, a exposição aos processos de erosão do pensamento, que nos furtam os fundamentos seguros dos sistemas, revela-se como um exercício de humildade e refinamento de um “intelecto” que não mais se confunde com a razão que opera por conceitos. “Rogo-lhe que admita a realidade desses fenômenos, sua furtividade, sua eterna repetição...” (OC:1^o, 29), diz Artaud a Rivière, mostrando-lhe uma atitude de acolhimento desses estados, distinto da simples fuga para os fatos.

Tal receptividade torna-se processo obstinado de investigação, “a impulsão de pensar cada uma das estratificações teminais do pensamento, passando por todos os estados, todas as bifurcações, todas as localizações do pensamento e da forma” (OC:I, 28). Seria difícil taxar tais procedimentos pura e simplesmente de “irracionalismo”. Pelo contrário, eles revelam uma invulgar disposição para a conquista de uma acuidade de percepção capaz de penetrar transversalmente múltiplos estratos e formações mentais. Daí emerge uma estranha vitalidade, que se afirma paradoxalmente na fragilidade e no sofrimento. A aquisição de certa familiaridade com tais estados, que são continuamente revisitados, transforma-se numa espécie de força, de crescente densidade, que impõe e legitima a necessidade de expressão: “sou um homem que tem sofrido muito do espírito, e a esse título tenho o *direito* de falar. Conheço o tráfego de aqui dentro” (OC:1^o, 30).

Rivière não se manteve insensível a esse paradoxo. Reconhece que em Artaud convivem o mais desbragado delírio com uma penetrante lucidez. “Uma coisa me choca: o contraste entre a extraordinária precisão de seu diagnóstico sobre você mesmo e o vago, ou no mínimo, informe das realizações que você intenta” (OC:1^o, 34). Mas para o editor o problema é sempre o da transformação da experiência em obra, produto. E para essa ideia de obra, o informe, o fragmentário, o frágil, trazem um

incomodo quase insuportável. Daí a necessidade de retirar a escrita da proximidade perigosa da vida, tomando-a “ficção”. Rivière propõe a publicação da sua correspondência com Artaud, mas com a alteração dos nomes reais. Artaud recusa enfaticamente a adotar tal procedimento, respondendo vigorosamente a Rivière :

Para que mentir, para que situar no plano da literatura algo que é o grito mesmo da vida, para que dar aparência de ficção ao que está feito da substância que não pode se desgarrar da alma, que é como a queixa da realidade? Sim, sua ideia me agrada (a da publicação), me regozija, me faz feliz, porém com a condição de dar a aquele que nos lerá a impressão de que não assiste a um trabalho fabricado (OC:I*, 40).

Se podemos dizer que a escrita de Artaud não é só expressão mas também produção de uma experiência, essa “produção” não deve ser confundida com uma “fabricação”. A ênfase de Artaud recai sempre na afirmação de que a palavra não deve se enraizar numa “planificação”, numa intenção pré-concebida, “literária”, de se fazer ficção. Ela deverá resultar do mergulho num caos, palavra quebrada e fragmentária, que apreende um mundo ainda informe, em que convivem as forças embrionárias e a destruição. A fabricação é justamente a afirmação ilusória de um controle sobre esse processo. Ela já pressupõe a divisão entre o sujeito que comanda e planifica e o objeto que será fabricado. Ela é portanto a fuga do mergulho, negação do “grito mesmo da vida”: a palavra torna-se impermeável à experiência, sobrecodificação que nos furta algo de essencial, que nos desapossa de nós mesmos.

De um ponto de vista semiótico, Artaud nos remete sempre à importância da experiência da primeiridade e da secundidade, como base do processo da semióse. E a partir de uma determinada experiência do real, na qual as fronteiras entre o eu e o mundo ainda não são nítidas, na qual o mundo mental adquire um estatuto de realidade, que o processo de produção da palavra se dará. Uma palavra que ainda não é conceito, “palavra-sintoma”, que tangencia o “corpo”, como realidade ainda não codificada. É certo que, na perspectiva peirceana, mesmo as sensações mais imediatas já possuem o caráter de signo. Um signo ainda incipiente, “fraco”, que está longe da generalidade do conceito, ao qual toda a semióse aspiraria, mas ainda assim um signo. O “objeto dinâmico” como pura

realidade seria inacessível diretamente, aparecendo na mente sempre já como “objeto imediato”. Artaud nos desafia justamente a manter essa proximidade com a brutalidade dos fatos, daí sua tônica na experiência do sofrimento, que é confrontação quase não mediada com o real.

Microfísica do Sofrimento

Nos 3 livros que sucederam à publicação da correspondência com Jacques Rivière, nota-se o adensamento e a ampliação do processo anunciado nas cartas. *UOmbilic des Limbes* (1923), *LePese-Nerfs* (1923) e *L'Art et la Mort* (1929) reúnem um material bastante heterogêneo na forma. São cartas, poemas, descrições de estados físicos e mentais, diálogo dramático (*Le Jet de Sang*), descrição das impressões suscitadas por quadros de outros artistas etc. Mas dessa diversidade emana uma espécie de coesão interna, já que os textos parecem brotar de um mesmo impulso: “não tenho mais do que uma ocupação, refazer-me” (OC:I*, 97); “todos os sistemas que eu possa edificar jamais igualarão meus gritos de homem ocupado em refazer sua vida” (OC:I**, 50-51).

Essa necessidade imperiosa de transformação, esse sentimento de urgência existencial está na origem de uma escrita que pretende ser, ela mesma, uma experiência limite, uma espécie de prova iniciática, na qual o autor dissolve formas cristalizadas da subjetividade, forjando novos modos de ser. Tal tarefa implica na negação da “literatura”, entendida como produto concebido e manufaturado por um criador, sujeito do processo. O próprio caráter fragmentário dos textos contribui para desmanchar a ideia de uma subjetividade uma que o produz. O autor “Artaud” se desfaz numa série de estados físicos e mentais, apreendidos na sua fluidez e processos de mutação. Nesse caso, o escritor é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, de modo análogo ao ator, que se coloca em jogo, tomando a si mesmo como matéria de sua arte (o ator que, numa das metáforas de Artaud, deve ser como o mártir, que “emite sinais em meio às chamas”). As metáforas ígneas, frequentes nas obras de Artaud, referem-se nesse caso a uma espécie de “purificação” através da decomposição do que está cristalizado, enrijecido, estratificado. Como nos diz Bachelard (1996), o fogo pode ser “purificador” na medida em que significa uma vitória sobre os processos de putrefação da carne.

Coloca-se aqui também a natureza peculiar da introspecção que está na origem dessa produção. Se a tônica freqüentemente recai sobre a exploração de estados internos, isto não se traduz numa fascinação narcísica pelo próprio mundo psíquico: “ele me fala de Narcisismo, eu lhe retuco que trata-se da minha vida. Meu culto não é o do eu, mas o da carne, no sentido sensível da palavra carne” (OC:I*, 116). Há uma distinção importante entre o “eu” e a “carne” que reaparecerá em outros momentos. A carne para Artaud é uma noção que ultrapassa a ideia de um “eu” delimitado, constituindo-se como um campo de experiências que se esquivava a uma definição conceitual. Daí a necessidade de se criar uma nova linguagem, fundamentalmente imagética, que possa manter-se próxima o quanto possível da experiência. Nesse sentido, é também significativa a opção por descrições impessoais dos estados físicos e mentais, criando-se assim uma distância que agudiza as observações das sensações e afetos:

Uma sensação de queimação ácida nos membros, músculos retorcidos e como em carne viva, o sentimento de estar num frasco frágil, um temor, uma retração ante o movimento e o ruído. Uma confusão inconsciente entre a marcha, os gestos e os movimentos. Uma vontade perpetuamente tensa para os gestos mais singelos, a renúncia ao gesto simples, uma fadiga demolidora e central, uma espécie de fadiga aspirante” (OC:I*, 58).

Essa impessoalidade na observação dos próprios estados reafirma a ideia que, ao investigar a si próprio, Artaud não está interessado propriamente na expressão artística de uma psicologia individual, mas em revelar processos que o atravessam e que se articulam também com as dimensões macroscópicas da vida humana: “nem meu grito, nem minha febre são meus” (OC:I*, 113). Isso se tomará mais claro quando considerarmos outros aspectos de sua produção na época, em especial as “Cartas aos Poderes”, publicadas na revista *La Révolution Surréaliste* n. 3, inteiramente organizada por ele. A visada de Artaud corta transversalmente múltiplos níveis da existência, indo da perspectiva microscópica da vida dos afetos e das sensações até o plano coletivo da crítica às instituições e à cultura.⁶⁸

68. No próximo item, analisaremos como Artaud antecipa um tipo de reflexão política que valoriza as dimensões microfísicas e moleculares do poder.

O investimento na introspecção expressa o desejo de reapossar-se de uma vida subterrânea, que se mantém inacessível às representações comiqueiras, já sedimentadas. A tarefa de reconectar-se a esse plano da existência é intransferível, já que implica na submersão no que é próprio e singular, no território do íntimo e do secreto:

...me conheço por que me assisto, assisto à Antonin Artaud.

- Tu te conheces, mas nós te vemos, vemos o que tu fazes.

- Sim, mas vocês não vêem meus pensamentos.

(...) Considero-me em minha minúcia. Ponho o dedo no ponto preciso da fissura, do deslizamento inconfesso” (OC:I*, 98-99).

“Assistir-se” é almejar uma visão simultaneamente interna e externa de si mesmo. Artistas como Grotowsky, Meyerhold e Brecht também insistiram no desenvolvimento na capacidade de “testemunhar-se”, como uma das habilidades básicas requeridas pelo teatro. Em Artaud, porém, esse exercício é elevado a um alto grau de intensidade. Todo um universo microscópico é descortinado por esse esforço de apreensão “dos rasgos da alma que o homem normal não acolhe” (OC:I*, 94). A intensificação da atenção franqueia o acesso a um espaço secreto, absolutamente pessoal, onde se produz a apreensão de estados flagrados no momento mesmo de sua gênese e eclosão, ainda não fixados e cristalizados. Estados descritos por vezes em desenhos microscópicos, rizomáticos: “e raízes ínfimas povoavam esse vento como uma rede de veias e seu entrecruzamento fulgurava” (OC:I*, 76). Ao mesmo tempo, o “assistir-se” reforça a idéia da impessoalidade que permite uma auto-observação desidentificada, transformando o sofrimento passivo numa experiência de investigação.

Essa tentativa de ultrapassar o sofrimento pela conquista de uma nova forma de lucidez pode ser melhor entendida a partir da tematização artaudiana da angústia. Nas obras desse período, há numerosas descrições de estados de angústia, que são discriminados e apreendidos na sua dinâmica. A angústia provocada pelo ópio, por exemplo, é descrita como plena de imagens e labirintos, de “línguas de fogo falantes”, de “olhos mentais em ação”. Trata-se de uma angústia povoada de imagens, que se distingue daquelas “onde o espírito se estrangula e se corta a si mesmo, se mata (...) um congelamento da medula, uma ausência de fogo mental, uma falta de circulação da vida (...) uma sorte de sofrimento frio e sem

imagens, sem sentimentos, e que é como um golpe indescritível de abortos” (OC:*, 79). Mais do que um sofrimento delirante e “produtivo”, esses últimos estados caracterizam-se pela “desposseção da substância vital” (OC:I*, 90). São experiências que trazem a vitalidade e impedem qualquer reversão, submergindo o sujeito num caos que não contém em si nenhum germe ou potencial, um nada fechado em si mesmo, sem devir ou desdobramento.

Artaud ainda descreve um outro tipo de “angústia”, que chega a um certo limite e se transforma. O tema é particularmente presente no texto de abertura do livro *L'Art et la Mort*, de 1929. A investigação desses estados é apresentada como um caminho de acesso e de assimilação, se assim podemos nos referir, da experiência da morte: “afumo e me apego à ideia de que a morte não está fora do domínio do espírito, que ela está dentro de certos limites reconhecíveis e acessíveis através de uma certa sensibilidade” (OC:I*, 126). Para tanto, é necessário aceitar sensações das quais normalmente tendemos a reagir aversivamente. A angústia que se propaga em ondas que “se lançam sobre nós e nos inflam como se movidas por um insuportável fole”, levando o corpo ao limite de sua distensão e de suas forças. Ao mesmo tempo, o espírito defronta-se com um “estreitamento”, uma confrontação com um “momento derradeiro”, em que se sabe que se vai morrer. Esse sentimento de “desolação”, de “mal-estar inominável”, que nos “esquarteja”, faz o tempo coagular-se no minuto tão tenido e tão sonhado: “é verdade que vamos morrer”. E esse sentimento de “desesperadora veracidade” pode ser contemplado, sentimento que ressoa com “certas situações da infância em que a morte aparecia tão clara e como uma derrota em jato contínuo”. A abertura para tais percepções é assim também um modo de reapossar-se de certas memórias, de “despertares do espírito” vividos na infância, perdidos na idade adulta. Não a infância como fato passado, recuperada por uma narrativa que a localiza no tempo, mas a infância como modo de percepção que existe latente no adulto, e que pode ser acordada, reativada.

Esta fenomenologia microscópica de estados de sofrimento aponta, ao mesmo tempo, para a possibilidade do refazer-se. Refazer-se que é, em primeiro lugar, acolhimento e recriação desses estados, normalmente excluídos do nosso horizonte mental. Pela via da experiência da angústia é possível avizinhar-se da morte, criando uma sensibilidade aos processos de dissolução. Tais processos podem aparecer tanto como estados de

clausura e congelamento, quanto como momentos em que “essa alma que se sacode e se assusta sente a possibilidade, como nos sonhos, de despertar em um mundo mais claro, depois de ter perfurado ela não sabe mais qual barreira...”. E o trânsito por essas possibilidades que permite a conquista de novos modos de ser; em que o humano se realiza num sentido mais amplo.

A insistência com que Artaud se utiliza do termo “intelecto” para definir a capacidade de investigação da mente sobre si mesma merece ser comentada. A crítica ao racionalismo da cultura ocidental não se confunde com uma espécie de apologia ou fascinação pelo irracional. Se Artaud chega a dizer que “idéias claras são ideias mortas”, as metáforas da luminosidade não são raras em seus escritos. Em textos como *Manifest en Langage Clair* (OC: I**, 52-54) e *Position de la Chair* (OC: I**, 50-51), ambos publicados em 1925, percebe-se uma obstinada tentativa de se estabelecer distinções entre a “razão”, enquanto atividade reflexiva, e o que Artaud chamará de “intelecto”. O “olho intelectual em meio ao delírio” que ele diz perseguir brotaria do acolhimento do “imponderável”:

No campo do imponderável afetivo, a imagem transportada por meus nervos toma a forma de uma intelectualidade mais alta, a qual me nego a arrancar-lhe o caráter de intelectualidade. E é desse modo que assisto à formação de um conceito que leva a fulguração mesma das coisas, que me chega como um ruído de criação (OC: I**, 52).

A *ratio* trabalha com o ponderável, com o que pode ser medido, pesado, dividido em “rações”. Artaud reivindica, com ironia, um “pesa-nervos”, ou seja, a faculdade de pesar o imponderável, o exercício de uma espécie de hipersensibilidade. É no “campo do imponderável” que o intelecto se move, entre afetos e sensações ainda não nomeados, que tomam a forma de imagens. Tais imagens não são exatamente representações de idéias, mas transportariam “fulgurações”. A palavra fulguração refere-se ao clarão produzido pelo raio, destituído ainda do ruído do trovão. O clarão é indicio de uma descarga elétrica de grande intensidade provocada por um choque. A imediatividade do raio expressa a natureza na sua imprevisibilidade e surpresa. A imagem que carrega uma fulguração não estaria assim já estabilizada. O intelecto apreenderia as singularidades das fulgurações sem domesticá-las, sem encaixá-las em

categorias preestabelecidas. Mantendo-se tão próximo quanto possível da gênese dos choques que provocam os afetos e sensações, tais imagens preservariam um “ruído de criação”. Um “ruído” que é a própria irrupção do singular, irreduzível às significações já existentes.

Numa outra alusão às capacidades “intelectivas” do espírito humano, Artaud se refere aos “gritos intelectuais que provêm da *linura* das medulas”: “e é a isto que eu chamo de Carne. Eu não separo meu pensamento de minha vida. Eu refaço em cada uma das vibrações de minha língua, todos os caminhos de meu pensamento na minha carne” (OC: I^{**}, 80). O intelecto é a capacidade de acompanhar e apreender o “espetáculo da carne pura”, é possibilidade de apropriação íntima, secreta, profunda, da dor do existir. O intelecto pode testemunhar a velocidade e a sutileza das mutações da “carne”, porque não é movido pelo desejo de controle e enquadre na forma conceitual: “há uma mente na carne, mas uma mente rápida como pólvora”. O intelecto não se encontra centralizado no cérebro, mas difuso pelo corpo como uma sensibilidade nervosa.

O grito surge como emanação primeira dessa apreensão. O grito não é necessariamente a emissão de um som inarticulado e estridente. A palavra pode ser “palavra-grito”, se é resposta primeira a esse impacto originário, a essa apreensão da vida como “crueldade”. Nesse momento, Artaud ainda não trabalha com o termo “crueldade”, mas este já se encontra prefigurado na investigação da carne. Os esforços do poeta se dirigem para a apreensão mais direta e íntima dessa realidade, que se manifesta como “dor”. Não apenas a dor física e psíquica, possivelmente associada aos diversos problemas de saúde de Artaud, mas também a dor ontológica, de sentir o pensamento e a própria existência se desgarrando continuamente. A “palavra-grito” emerge desse impacto e ao mesmo tempo o acolhe, garantindo a conexão entre a expressão e a “vida”.

Mas é no texto *Lettre à la Voyant* (OC: I^{*}, 128-137), publicado originalmente na revista *La Revolution Surrealiste n 8* e depois incorporado ao livro *L'Art et la Mort*, que encontramos uma preciosa elaboração desse modo de contemplação do corpo-espírito. Trata-se de uma carta dirigida a uma “vidente”, mulher que habita um “quarto pobre, misturado à vida”, e que proporciona a Artaud uma experiência de rara felicidade. O texto se concentra nas impressões do poeta diante de um olhar que o desnuda e ao mesmo tempo lhe insufla uma profunda confiança:

Com a alma dilacerada e suja, sabeis que não sinto diante de vós mais que uma sombra, mas não temo esse terrível saber. Sei que estás em todos os nós de mim mesmo e muito mais próxima de mim do que minha mãe. E eu estou nu diante de vós. Nu, impudico e nu, direito e tal como uma aparição de mim mesmo, mas sem nenhuma vergonha, pois para vosso olho, que corre vertiginosamente em minhas fibras, o mal é verdadeiramente destituído de pecado” (OC:I*, 128).

É essa ausência de julgamento⁶⁹, reiterada diversas vezes na carta, que permite a atitude de entrega e desnudamento, confrontação corajosa com as próprias contradições, reconquista de uma comunicação mais profunda consigo mesmo. O olhar da vidente é o “belo olho parado, de um juiz absolutamente puro”, o “olho azul e fixo pelo qual inspecionais meu destino”. A fixidez da mirada permite a contemplação, isenta de falsos escrúpulos morais, pacificando hesitações, acolhendo segredos. Pureza aqui não diz respeito a conceitos de bem e mal, mas à serena receptividade que permite ao outro ver-se em profundidade. O olhar da vidente projeta uma “luz perfeita e suave em que a gente não sofre mais da alma”. Se o obscuro e a sombra também aparecem, tudo se aplaina numa perfeita “indiferença de sentido”. E uma das chaves desse estado parece ser a reconciliação com a própria morte:

Sim, vindo à sua casa, Madame, eu não tinha mais medo de minha morte (...). Eu *sabia* de antemão que minha morte era como o remate de uma vida enfim plana, e mais doce que minhas melhores lembranças. E a realidade crescia a olhos vistos, amplificava-se até esse soberano conhecimento em que o valor da vida presente se desmonta sob os golpes da eternidade (idem: 129).

Não é muito comum nos escritos de Artaud a expressão de sentimentos tão expansivos e suaves. O olhar vidente descortina uma nova possibilidade de ser, na qual, pela reconciliação com a morte, toda a vida presente é resignificada. As lamentações das tragédias passadas e a ansiedade frente a um futuro igualmente doloroso são suspensas por essa mirada penetrante. Os “redemoinhos violentos que revolvia de antemão

69. O tema do julgamento reaparecerá na obra radiofônica de Artaud, *Pour en Finir avec le Jugement de Dieu*.

suas fibras” são cancelados, abrindo-se uma nova possibilidade de relação com o tempo. O medo diante da morte determina toda uma relação com o passado, o futuro, o destino. Um medo que impregna de modo sub-reptício as hesitações cotidianas. É a transformação dessa angústia em equilíbrio por uma especial qualidade de olhar que a vidente anuncia (um olhar que nos remete ao “olho intelectual em meio ao delírio”, de que tratamos acima).

Através do encontro com essa vidente (se real ou imaginária, não importa), Artaud formula uma nova possibilidade de presença e de ser; em que se está, paradoxalmente, em meio à vida cotidiana e além dela. A mulher de carne e osso, que habita o mesmo espaço que nos rodeia, submissa às mesmas necessidades, de “uma graça tão humana, tão de todos os dias”, mas dotada do “dom da vista muito aguda”, é o símbolo mesmo dessa possibilidade. E Artaud reconhece em si mesmo essa possibilidade: “eu sei em quais limbos reencontrar essa mulher. Eu escavo um problema que me aproxima do ouro...” (idem, 131).

Cartas aos Poderes

André Breton assim recorda o surrealismo sob a influência de Artaud:

Sob o impulso de Artaud, textos coletivos de uma grande veemência são publicados nesse momento (...) estes textos são bruscamente acometidos de um ardor insurrecional. É o caso da “Declaração de 27 de janeiro de 1925”, da que se intitula “Abram as prisões, desmobilizem o exército”, as mensagens “ao Papa” e ao “Dalai-Lama”, das cartas “Aos reitores das universidades europeias” e as “Escolas de Buda”, da carta “Aos médicos-chefes do asilo de loucos”, que podem reler-se na obra *Documents Surréalistes*. A linguagem despojou-se de tudo que poderia ter um caráter ornamental: subtraindo-se à “vaga dos sonhos” de que falou Aragon, quer-se acerada e reluzente, mas reluzente à maneira de uma arma. Amo estes textos, sobretudo aqueles em que mais fortemente se faz sentir o cunho de Artaud. Em função do que veio a ser o seu destino, avalio uma vez mais a grande soma de sofrimento motivando a recusa quase total que foi a sua e era também a nossa, mas que ele foi o mais apto, o mais ardente em formular (Breton, 1952:115).

Toma-se claro que as investigações interiores de Artaud eram indissociáveis de um sentimento de rebelião contra o mundo circundante, sentimento esse que contaminou os outros surrealistas, intensificando o “ardor insurrecional” do grupo. É o próprio Breton, líder do movimento, homem que votou pela expulsão de Artaud em 1926, na época em que os surrealistas aproximaram-se do Partido Comunista Francês, quem reconhece a força da “recusa” artaudiana. Uma “recusa” que brota em primeiro lugar de uma sensibilidade trágica, em constante contato com o sofrimento, para se transformar na busca de uma outra via, distinta das utopias políticas vigentes na época. Essa outra via irá se configurando com maior precisão e intensidade, em diversas etapas posteriores: a formulação do “teatro da crueldade”, o contato com a cultura mexicana, os textos escritos em Rodez, as “performances” dos últimos anos. No período surrealista, a tônica parece ter sido a da formulação negativa de uma revolta, que pretende remover obstáculos e abrir espaço para um caminho ainda desconhecido.

Na interpretação pessoal de Artaud, o surrealismo é quase uma “mística”, ou seja, a busca de uma vida secreta soterrada por séculos de racionalismo. Mais do que uma “estética”, é expressão de um desespero⁷⁰, do “grito orgânico do homem” contra o sufocamento do espírito pela lógica, pela moral, pelo gosto. E dessa atitude básica de rebelião, desse “movimento de mortal insatisfação” que se forja uma poética, forrada de imagens que gravitam em torno de um “nada”, de um “vazio” que nunca se deixa apreender totalmente:

Tal como sobre o Deus Desconhecido dos Mistérios dos Cabiras, sobre o Aín Souph, sobre o buraco animado dos abismos na Cabala, sobre o Nada, o Vazio e o Não-Ser devorador do Nada dos antigos Brâmanes e Vedas, sobre o Surrealismo pode-se dizer aquilo que ele não é; mas para se dizer o que ele é, é preciso lançar mão de

70 A expressão desse desespero se expressa, por exemplo, numa das famosas enquetes promovidas pelos surrealistas, sobre a questão do suicídio: “o suicídio é uma solução?”. Em sua resposta, Artaud afirma que sente não o apetite da morte, mas o “apetite de *rien*”; de jamais ter caído nesse torvelinho de imbecilidades, de abdições, de renúncias e de encontros obtusos que é o *rien* de Antonin Artaud” (OC-I, 21). Essa questão reaparecerá, de certa forma, na formulação artaudiana do ofício do ator como uma espécie de auto-sacrifício.

aproximações e imagens, e o Surrealismo é um movimento revestido de imagens. Por uma espécie de encantamento no vazio, ressuscita o espírito das mais antigas alegorias (OC:VIII, 13).

Vemos como certas expectativas de Artaud em relação aos surrealistas eram cercadas de enormes e discutíveis pretensões. A tentativa de equiparação do surrealismo com a vasta tradição representada pelos Vedas ou pela Cabala, por exemplo, nos parece um tanto inadequada, pela desproporção entre os termos. De qualquer forma, é claro que ele entende a erupção da poética surrealista como indissociável de um trabalho de “destruição”, de um afrontamento das convenções que congelariam a vida do espírito europeu. Nesse sentido, retoma uma temática recorrente na história cultural: a tensão entre as místicas e as religiões oficiais. As chamadas vias “secretas” ou “esotéricas”, de um certo ponto de vista, tendem a se contrapor às formas institucionalizadas da vida social. Elas propõe rupturas com as “leis” vigentes para que um sentido mais profundo de “Lei” possa vir à tona⁷¹. “Chega de jogos da linguagem, de artificios da sintaxe, de prestidigitações com fórmulas, agora é preciso encontrar a grande Lei do coração, a Lei que não seja uma lei, uma prisão, mas um guia para o espírito, perdido em seu próprio labirinto”, diz Artaud na “Carta aos reitores das universidades europeias”. Frente aos representantes da cultura letrada europeia, uma cultura que muitas vezes pretendeu ser o farol do processo civilizatório universal, Artaud proclama a existência de uma “Lei” outra, rebelde às sistematizações conceituais, que só pode ser nomeada ou apreendida pela linguagem poética⁷².

A minuciosa investigação do próprio sofrimento exterioriza-se assim num embate com instituições do mundo burguês. As cartas citadas por Breton, que fazem parte do número 3 da revista *Revolução Surrealista*,

71. Um exemplo bastante ilustrativo dessa relação pode ser encontrado na tradição extremoriental, que se desdobra num “exoterismo”, representado pelo Confucionismo, e num “esoterismo”, expresso no Taoísmo. Assim pensadores taoístas como Chuang-Tzu ou Lao-Tsé freqüentemente tecem comentários bem-humorados sobre os limites da moral e das convenções confucianas. A este respeito, ver Merton (1989).
72. A temática da Lei que não pode ser nomeada é também recorrente em diversas tradições espirituais. Tomando um exemplo do Taoísmo, que será uma das fontes utilizadas por Artaud, lê-se no Tao Te King: “O Tao que procuramos alcançar não é o próprio Tao/ O nome que lhe queremos dar não é seu nome adequado/ Sem nome, representa a origem do universo/ com nome constitui a mãe de todos os seres”. Uma das traduções da palavra Tao é justamente “lei”.

nos indicarão uma determinada visão de poder, retomada de várias maneiras em outros textos. As críticas de Artaud, nesse momento⁷³, incidem sobre “instituições disciplinares”, se quisermos utilizar uma expressão de Foucault. Igreja, universidades, manicômios, são poderes que atuam diretamente sobre os indivíduos, que modelam corpos e mentes, que normatizam as subjetividades. Expressam para Artaud certas orientações do espírito, características da cultura ocidental: “a Europa se cristaliza, se munifica lentamente sob as ataduras das suas fronteiras, das suas fábricas, das suas universidades” (OC:I^{**}, 38). A denúncia do poder não recai aqui sobre o aparelho de estado propriamente dito, mas sobre as instâncias mediadoras, que atuam através de disciplinas e produzem seus próprios discursos. Daí a pertinência do enfoque artaudiano contra a domesticação do “espírito”, imposta por tais dispositivos.

Quando Artaud dirige-se à Igreja e ao seu máximo representante, o faz como um profeta que recusa as intermediações entre o si mesmo e a alma. O Papa e seus “sacerdotes vacilantes” são vistos como obstáculos que se interpõem no longo caminho do enraizamento no espírito. As próprias palavras como formas de mediação são colocadas sob suspeita: “não há Deus, Bíblia ou Evangelho, não há palavras que possam deter o espírito” (OC:I^{**}, 41). Mas ainda assim há figurações possíveis, negativas e indiretas, para o espírito. Artaud diz não ao “espírito-guillotina”, ao “espírito-juiz”, ao “espírito-doutor” (idem, 46). Sente-se atraído pelo espírito como “abismo”, retomando uma expressão frequente na mística ocidental e oriental, ligada à temática da impossibilidade de se nomear “positivamente” essa experiência. É através da negação das formas e figurações do incondicionado que a linguagem poderia se aproximar dele. O ataque artaudiano à religião católica é, nesse momento⁷⁴, dirigida ao

73 Já na emissão radiofônica *Pour en Finir avec le jugement de Dieu* (OC:XIII), de 1948, encontramos a denúncia de procedimentos do governo americano, que investia na instauração de “bancos de esperma”, tendo em vista a realização de experimentos de inseminação artificial. Nesse caso Artaud está chamando a atenção para o que Foucault designará Posteriormente de “biopolítica”. Trata-se de uma nova forma de exercício do poder que não atua propriamente sobre os indivíduos, mas prevê o controle das populações e do ser humano como espécie.

74 As relações de Artaud com o Cristianismo são complexas. No extenso período de internações que atravessou entre 1937 e 48, muitas vezes declarou sua conversão ao Cristo, fato depois renegado, no período de 1946-48.

que seria o seu caráter excessivamente mundano: “nós não estamos no mundo, oh Papa confinado no mundo; nem a terra nem Deus falam de você” (idem42). Se há nessa mensagem o típico furor iconoclasta que movia as chamadas vanguardas, deve-se também pontuar que aqui a crítica da religião não é feita na perspectiva iluminista, mas revela uma sede por uma espiritualidade mais profunda.

Consequentemente, nesse caminho deve-se igualmente abdicar das pretensões racionais de controle e delimitação, visto que é a um “espírito sem hábitos” que Artaud se dirige. Aos “Reitores presos nos laços dos silogismos” são lançadas advertências que se transformaram em bandeiras, nas manifestações de maio de 68, na França: “olhem para os vossos rostos, considerem os seus produtos. Pelo crivo dos vossos diplomas passa uma juventude cansada, perdida” (idem39). O que já está expresso aqui é a compreensão de que o “saber” produzido nas universidades é inseparável dos aspectos “disciplinares” e “normatizadores” da instituição, se quisermos utilizar as categorias de Foucault. Uma disciplina que se constitui positivamente pelo rechaço, pela negação do que Artaud chama de “espírito”: “os Senhores nada sabem do Espírito, ignoram suas ramificações mais ocultas e essenciais, essas pegadas fósseis tão próximas das nossas próprias origens, rastros que às vezes conseguimos reconstituir sobre as mais obscuras jazidas do nosso cérebro” (idem39). O “espírito” que é justamente aquilo que não pode ser fixado pela consciência, e que portanto sempre está além dos formatos e normatizações.

Uma outra faceta dessas formas do poder é ainda denunciada na “Carta aos médicos-chefes dos manicômios”, também publicada na revista⁷⁵. A palavra “encarceramento” contém aqui o duplo sentido de punição e de objetivação e enquadramento da loucura. A psiquiatria foi concedido o direito de “medir o espírito”. E aqueles que fogem de seus parâmetros, entre os quais os que ousam desafiar os parâmetros “legítimos” de apreensão da realidade, sob o “manto da ciência e da justiça”, são mantidos em verdadeiros cárceres. Esse tema será retomado com maior intensidade em escritos posteriores, seja no famoso *Van Gogh le suicidé de la société*, seja no *Artaud le Moin*. A contundência desses textos exacerbam ao máximo as acusações contra as instituições psiquiátricas.

⁷⁵ Autoria dessa carta é duvidosa. Parece ter sido escrita em conjunto com Robert Desnos.

Neles, a própria sociedade é chamada a se justificar pelas barbaridades cometidas contra os loucos⁷⁶. E pela desmesura de uma loucura divinizada que serão agora avaliadas as medidas do “bom senso” consagrado socialmente.

No entanto, a investigação interior não convive apenas com seus ataques às instituições. Um horizonte utópico se desenha a partir das mensagens dirigidas ao Dalai-Lama e às Escolas de Buda. Esses são representantes de um “oriente interior”, que congrega todos os valores rechaçados pelo ocidente, abrindo uma linha de fuga para uma civilização avaliada como decadente. Um oriente que será meditado e reinventado em inúmeros textos, e que será fundamental para compreendermos as formulações artaudianas para um teatro ritual. Nessas cartas aparece o oriente budista, que será Posteriormente negado, nos últimos escritos de Artaud, da mesma forma que o cristianismo. Mas o contraponto com outras culturas, sejam elas primitivas (índios Tarahumaras), orientais (Bali) ou medievais (alquimia, hermetismo etc.), se tomará uma estratégia fundamental para se pensar alternativas para o mundo ocidental. Assim, as escolas de Buda e o Dalai-Lama são evocados, nesse momento, como verdadeiros conhecedores da vida do espírito, como aqueles que nos ajudaram “derubar nossas moradas” para construir uma nova cultura.

A ideia de pertencer a uma cultura (a européia) “contaminada” e ignorante, a postura quase submissa diante de um “outro” pouco conhecido, gera-nos primeiramente uma impressão de ingenuidade e romantismo. Com a chegada do “orientalismo” à cultura de massa depois da contra-cultura, uma forte desconfiança se instaurou nos meios intelectuais em relação às ofertas e aos discursos tingidos de exotismo e de um “esoterismo” superficial. Ao mesmo tempo, tanto a ideia de uma “cultura oriental” quanto a de um “teatro oriental” podem soar muito genéricas ou mesmo etnocêntricas, na medida em que reduzem uma série de manifestações singulares (teatro balinês, katakali, Kabuki, Nô etc.) a um mesmo rótulo⁷⁷. Mas, para compreendermos a posição de

76. “Artificio e novo triunfo da loucura: esse mundo que acredita avaliá-la, justificá-la através da psicologia, deve justificar-se diante dela, uma vez que em seu esforço e em seus debates ele se mede por obras desmedidas como as de Nietzsche, de Van Gogh, de Artaud” (Foucault, 1978:530).

77. A esse respeito, ver Barusha (1993), especialmente o capítulo 1, “Collision of Cultures”, em que o autor trata dos modos de absorção do teatro indiano e oriental pelo Ocidente.

Artaud e sua insistência na ideia de uma unidade das civilizações tradicionais, teremos de investigar suas afinidades com autores como René Guénon, René Daumal e outros estudiosos do oriente, o que será feito mais adiante.

Por ora importa sublinhar a importância desse voltar-se para o oriente como um dos elementos fundamentais de sua busca e de sua atitude, que incluía também a investigação dos estados interiores e a crítica virulenta da sociedade e do modo de vida burguês. Se o oriente e a sua arte já fascinavam simbolistas e surrealistas, em Artaud ele se tomará, junto às culturas primitivas, uma obsessão, símbolo da possibilidade de renovação radical do modo de vida do homem moderno.

Da Palavra à Pessoa Espaço

A escrita de Artaud é, num primeiro momento, afirmação paradoxal de um abismo intransponível, que separa a “vida” e o “espírito” da consciência que pretende fixá-los. A palavra é carregada de uma tensão insuportável que explode como grito e inviabiliza-se como “obra”, literatura. Assimila também uma asfixia e uma impossibilidade que se reencena sem cessar:

Todos os termos que elejo para pensar são para mim TERMOS, no sentido próprio da palavra, verdadeiras terminações, confins de meus mentais, de todos os estados a que submeti meu pensamento.

Estou LOCALIZADO verdadeiramente por meus termos, e se digo que estou localizado por meus termos, é porque não os reconheço como válidos em meu pensamento. Estou verdadeiramente paralisado por meus termos, por uma série de terminações. E por FORA que estejam meus pensamentos nesses momentos, tenho de fazê-los passar por esses termos, tão contraditórios para eles, tão paralelos, tão equivocados como possam ser, sob a pena de ficar sem pensar nesses momentos (OC:I *, 96).

A palavra aqui é estado terminal, ramificação última de um movimento agora fixado, localizado numa morada que será também sua clausura, seu cárcere. Não só cárcere do pensamento mas também do sujeito, identificado aos termos, preso a eles, paralisado. Mas a palavra pode também dizer essa asfixia. Pode dramatizar suas impossibilidades e

com isso evocar forças. Debater-se contra si mesmo, celebrar suas próprias limitações, chegar ao ponto em que se percebe que a “inteligência é uma vasta eventualidade”. Ver a palavra como um túmulo, como realidade irremediavelmente separada do fluxo vital. Mas dessa confrontação com a palavra como limite, desse verdadeiro “rito de morte”, nasce também um impulso, um desejo de reconquista do que foi perdido, do que ficou do lado de fora. O grito de angústia, que explode com o discurso bem articulado, torna-se convite a um movimento que abandona o que é familiar, o que se encontra encerrado: “deixai as cavernas do ser. Vinde. O espírito sopra fora do espírito. É tempo de abandonardes vossas moradas. Cedei ao Todo-Pensamento. O Maravilhoso está na raiz do espírito” (OC:I**, 32).

Aquilo que parecia a reiteração infundável de uma impotência, celebração quase masoquista da dor e da angústia, revela sua força ritual. A reconência obsessiva dos mesmos temas, a confrontação continuada com o próprio sofrimento não é redundância nem mera repetição do mesmo. Nesse caso, a repetição parece possuir o poder de esgotar e dissolver estados já solidificados. A defrontação com o sofrimento, o mergulho na própria dor sem a intermediação de “representações” prefixadas, toma-se um modo de ultrapassagem, no qual brota uma nova consciência de si e da existência. A repetição toma-se destilação de estados mentais, que são assim transformados. Esparsos no *Journal d'Enfer*⁷⁸, encontram-se fragmentos que deixam entrever novos clarões: “o filete que deixo filtrar da inteligência que me ocupa e do inconsciente que me alimenta descobre filetes cada vez mais sutis no seio do seu tecido arborecente. E é uma vida nova que renasce, cada vez mais profunda, eloquente, arraigada” (OC:I*, 118).

Poderíamos falar aqui, citando Pemiola (2000), de um “pensamento ritual”, que no caso de Artaud, prefigura um teatro ritual. Um pensamento sem progressão linear, sinuoso e labiríntico, que enfrenta realidades opacas e esquivas, difíceis de serem apreendidas diretamente. Em torno desse núcleo obscuro, o pensamento evoca e constrói “ceras”, situações imagéticas, nas quais o “sujeito” experimenta a desorientação, parece irremediavelmente perdido, completamente enredado, a ponto de se

78. *Fragments d'un Journal d'Enfer* é um texto que foi publicado como anexo no livro *Le Pèse-Nerfs* (OC:I).

enfraquecer e se dissolver. E desse enfrentamento, dessa humildade e persistência, desse desnudamento corajoso, dessa atitude sacrificial de quem não teme habitar os limbos de si mesmo, irrompem clarões, saltos, rupturas de nível. E é a própria palavra que se transfigura. A palavra terminal, de significados cristalizados, é estilhaçada para se abrir a outras realidades, para ser atravessada por novos sopros. A irrupção dessa palavra-outra, palavra-vento, portadora de ritmos e pulsações, é também o forjar de um novo espaço mental:

Coloquei-me ao menos nesse estado de absurdo impossível, para tratar de fazer nascer em mim o pensamento. Somos, nessa época, alguns poucos os empenhados em atentar contra as coisas, criando em nós mesmos espaços para a vida, espaços que não estavam nem pareciam ter que encontrar lugar no espaço (OC:I*, 81).

O verdadeiro pensamento, aquele que não se limita à reiteração das categorias preexistentes, o pensamento criador, nasce nos vácuos, nos novos espaços. Criar espaços para que nasça o pensamento, eis um dos sentidos da poesia artaudiana. Quando falamos portanto de “poesia no espaço”, utilizando-nos da própria expressão utilizada por Artaud para definir seu teatro, não nos referimos apenas à palavra que ocupa o espaço físico como som, ritmo etc. É certo que nas elaborações posteriores sobre o “Teatro da Crueldade” Artaud dará certa ênfase na questão da materialidade da palavra, mas o problema do espaço extrapola essa perspectiva. Como nos diz Blanchot⁷⁹, não se trata apenas do espaço físico, “real”, mas de um “outro espaço”, anterior à própria linguagem, que a poesia atrai, libera, resguarda, através das palavras que dissimulam essa espécie de silêncio. Assim, o teatro deve operar no espaço mantendo sempre a relação com esse vazio preñado de possibilidades, prestes a se desdobrar, nos remetendo sempre a esse trânsito entre ser e não-ser.

Senti verdadeiramente que rompia a atmosfera ao meu redor, que se fazia o vazio para permitir-me avançar, para dar lugar a um espaço impossível que em mim estava ainda só em potência, a toda uma germinação virtual que devia nascer atraída pelo lugar que se oferecia (OC:I*, 81).

79. Ver, especialmente, *La Cruelle Raison Poétique* em Blanchot (1969: 432-438).

É necessário uma quebra inicial, porque há uma atmosfera que já existe e se impõe, circunscurendo um possível, delimitando um horizonte. A ruptura da atmosfera dada corresponde a imupção de um estado de indeterminação, que não é só o vazio da angústia e da negatividade, mas um lugar preñado de geminações virtuais. É essa duplicidade que dá a “dramaticidade” desse novo estado. A tensão entre o vazio e seus desdobramentos possíveis, suas possibilidades de manifestação, se constitui como o conflito dramático essencial, que está no cerne da poesia artaudiana. A poesia se dá nesse espaço de combate entre a linguagem e o abismo do sentido, entre as palavras, o grito e o silêncio. É por ser combate e drama, esse pensamento poético elege o fogo como uma das suas metáforas principais:

O difícil é encontrar exatamente nosso lugar e reestabelecer a comunicação consigo mesmo. Tudo reside numa certa “coagulação” das coisas, na reunião de toda essa pedraria mental ao redor de um ponto que é precisamente o que há de se achar.

E eis aqui o que penso do pensamento:

CERTAMENTE A INSPIRAÇÃO EXISTE.

E há um ponto fosforoso em que toda a realidade se recupera, porém transformada, metamorfoseada - e graças a quê? - um ponto de mágica utilização das coisas. E creio nos aerolitos mentais e nas cosmogonias individuais (OC:I*, 92).

Há de se achar esse “ponto” no meio das coisas, no centro de nossa “pedraria mental”, um “ponto fosforoso”. Sua qualidade ígnea o diferencia de uma realidade já coagulada, periférica, que existe “ao redor” dele. Mas é no encontro dessas duas dimensões, nesse embate, que o plano da realidade poderá ser resgatado, elevado a um novo patamar; se assim podemos nos exprimir: Uma alquimia que implica na metamorfose do que chamávamos de realidade mental, na submissão de suas formas cristalizadas ao fogo. Fogo gerador de todos os processos, de toda a manifestação, conflito primeiro. Restitui-se assim uma espécie de comunicação profunda, entre as formas e o instante de criação, agora sempre presente. O pensamento reencontra sua gênese, seu ponto de ignição. É o próprio ato criador que se revela como experiência de “inspiração”, de surgimento de algo, de passagem do não-ser ao ser.

A poesia aqui é também cosmogonia. Os processos mentais colocam em jogo forças elementares que estão na origem do cosmos. De um combate primordial, que o poeta vive em si mesmo, emergem as formas, que serão, por sua vez, devoradas por esse mesmo fogo. As palavras são expressões temporárias e evanescentes de um processo que lhe é subjacente. O ato artístico repete, num certo nível, o ato mítico da criação. Daí a proximidade entre a arte e o rito. O rito é celebração desse ato criador inaugural, sua repotencialização, e para Artaud a verdadeira poesia equipara-se a essa celebração. Sua poesia desemboca quase que naturalmente no teatro, porque as cosmogonias pedem ritualizações. E o teatro pode fornecer esse espaço exterior a palavra, em que é possível tecer uma outra linguagem, talvez mais eficaz na evocação desse combate cruel e originário, que estaria na base de toda a poesia.



"Le théâtre de la cruauté" – 1946 – A. Artaud
(Catálogo Museu Cantini –1995)

Capítulo 3 Da Vanguarda ao Teatro de Bali

O “Teatro Alfred Jarry”

Ao fundar o “Teatro Alfred Jarry”, juntamente com Roger Vitrac e Robert Aron, Artaud concentra-se na cena como campo privilegiado para a criação de uma poética. As questões colocadas no âmbito da escrita transbordarão para outros modos de expressão. Além disso, a experiência de Artaud como ator junto a importantes diretores o familiarizaram com as principais tendências experimentais do teatro francês de sua época. Agora, ele próprio decide encabeçar um projeto, passando a trilhar um caminho independente, após os desentendimentos que culminaram em sua expulsão do grupo liderado por Breton, em 1926⁸⁰.

A homenagem a Alfred Jarry acenava para uma referência anterior ao Surrealismo e para um marco inaugural do teatro moderno francês. O criador de *Ubu* também representou uma ruptura com a etérea atmosfera religiosa do teatro simbolista, sinalizando um modo mais agressivo de confrontação com o naturalismo e com o “bom gosto burguês”⁸¹. A exposição crua dos “baixos apetites”, a utilização de máscaras e manequins desproporcionais, a expressão esquemática dos personagens, o enfoque amoral fora dos padrões sociais vigentes, o humor iconoclasta, presentes no *Ubu* encenado por Lugné-Poe⁸², prefiguravam várias temáticas

80. A respeito do conflito de Artaud com os surrealistas ver o panfleto, de 1926, *A la Grande Nuit ou le Bluesurréaliste* (OC:1**, 59-66).

81. O poeta e dramaturgo W. B. Yeats, nome chave do simbolismo, após assistir *Ubu Roi* declarou “digo, depois de Stephan Mallarmé, depois de Paul Verlaine, depois de Gustave Moreau, depois de Puvion de Chavannes, depois de nossos próprios versos, depois de nossas cores sutis e ritmos nervosos, depois das tintas mescladas de modo tênue por Conder, que outra coisa é possível? Depois de nós, o Deus selvagem” (*apud* Innes, 1992:31).

82. *Ubu* estreou no palco do *Théâtre de l'Œuvre*, em 1896, ano do nascimento de Artaud. Sobre a encenação de Lugné-Poe e as reações da plateia, ver Innes (1992:27-38).

desenvolvidas Posteriormente pelo “teatro da crueldade”. Eles indicavam também um novo modo de se conceber o “rito teatral”, em que a idealização humanista da “nobreza” do homem é atacada para fazer vir à luz uma natureza sombria.

As aparições do grupo de Artaud serão efêmeras e explosivas, desencadeando diversas polêmicas. De 1927 a 1929 foram quatro produções, totalizando apenas oito apresentações. A primeira delas era composta de três peças: *Le Ventre Brûille ou leMère Folie*, quadro musical de Antonin Artaud que tematizava a luta entre o teatro e o cinema; *Le Mystère de L Annur*, peça surrealista de Roger Vitrac; e *Gigogne* de Max Robur, pseudônimo de Robert Aron. Os ensaios foram realizados no *Théâtre de L Atelier*, de Charles Dullin, para duas apresentações, em 1 e 2 de junho de 1927. A recepção razoável da crítica não foi suficiente para impedir o prejuízo de 7.000 francos. Essa primeira tentativa mostrava, entre outras coisas, a intenção de se montar um teatro destinado a encenar os textos dos três poetas fundadores.

O roteiro de *Le Ventre Brûiller* não foi recuperado na íntegra. Sabe-se que era basicamente apoiado na mímica e na música. Contava também com personagens insólitos, que possuíam nomes como “Como da Abundância” e “Mistérios de Hollywood”, paródias do poder ao estilo de Jarry e dos dadaístas. Críticos como Innes (1992) acreditam que, nessas produções, sente-se também o peso da experiência de Artaud como ator de cinema mudo. Um ano antes, ele havia criado o roteiro cinematográfico de *La Coquille et le Clergyman* (OC:III, 18-30), apostando no cinema como um meio capaz de trabalhar com uma linguagem onírica. Linguagem que não se constituiria como uma tentativa de traduzir um sonho para a tela, ou mesmo de absorver a lógica do sonho nos procedimentos de montagem. Artaud está interessado na “vida” que emana dos sonhos, expressa diretamente em imagens que “se originam delas próprias”, impelidas por uma poderosa necessidade interior; e que, assim, criam “mundos autônomos”.

Nesse sentido, o cinema teria exercido influência importante nas suas concepções teatrais. Certos recursos, como a possibilidade de manipulação das imagens pela montagem, construindo-se uma realidade incomum; o poder de deslocar a atenção do espectador para detalhes aparentemente sem importância e para objetos inanimados; o efeito de “desencarnação” da figura humana, tomando-a uma espécie de espectro;

a prioridade dada à linguagem física dos gestos, inspirariam procedimentos de palco desenvolvidos Posteriormente, com o “teatro da crueldade”.

A segunda produção do “Alfred Jarry” apoiava-se numa estratégia de escândalo, ultrapassando o evento ocorrido em cena para consumir-se em choques com a lei e com os meios culturais franceses. O programa incluía um ato da peça de Paul Claudel, *Partage de Midi*, encenada sem o consentimento do autor, e a exibição de um filme interditado pela censura, *La Mère*, de Poudovkine, baseado em Górkí. Portanto, uma dupla contravenção: contra a censura e contra a propriedade intelectual. Para completar, Artaud, no final da única apresentação, em 14 de janeiro de 1928, aparece na boca de cena anunciando que a peça ali representada era de Paul Claudel, embaixador da França, “um infame traidor”. A atitude indispos Artaud com um dos seus principais aliados, a *Nouvelle Revue Française*, editora de Claudel. Mas, ao mesmo tempo, o escândalo conseguiu chamar a atenção da imprensa e de intelectuais para o grupo.

O caráter “antiartístico” do evento, o investimento no choque com a platéia e o desafio às instituições remetem imediatamente ao espírito das manifestações dada⁸³. Mas apontam também para certas relações e afinidades que aproximam Artaud de Jarry. Cario Pasi identificou pontos de confluência entre os dois artistas em torno da idéia de um “humor-destruição”⁸⁴. A atitude de provocação e revolta contra o teatro tradicional e seu público já marcavam a atitude de Jarry, que considerava a multidão uma “massa inerte, incompreensível e passiva, que é necessário sacudir de tempos em tempos”. A idéia do palco como um espelho deformante que pretende colocar a nu os vícios do público pode ser aplicada tanto a *Ulz* quanto aos espetáculos de Artaud dessa fase.

A terceira montagem do “Alfred Jarry” contou com maiores recursos de produção. Por meio de amigos, Artaud conseguiu mobilizar recursos da embaixada sueca para a montagem da peça *Le Songe ou le Jeu de Rêves*, de Strindberg. No elenco, atores importantes como Tânia

83. Ver Garcia (1997:33-61).

84. No artigo *Artaud/Jarry: Humour Destruction* /Pasi levanta diversas afinidades entre os dois autores. Além dos espetáculos do teatro Alfred Jarry, o autor chama a atenção para certas proposições sobre o humor em *Le Théâtre et son Double*, e também para a personificação do *Monu*, assumida na obra *Artaud, le Monu* (OC: XII). Ver revista *Europe* jan-fev 2002:179-193.

Balachova, Raymond Rouleau e Etienne Decroux. Na estreia, no dia 2 de junho de 1929, estavam presentes o embaixador da Suécia, o príncipe George da Grécia, a Duquesa de Rochefoucauld e Paul Valéry, entre outros. Além é claro, dos surrealistas, irados com a “traição” de Artaud, que teria se aliado a um dos símbolos do capitalismo mundial (a Suécia) para produzir a peça. Liderados por Bréton, os surrealistas interrompiam a apresentação com ironias e imprecções. Artaud então resolveu replicar do palco, interrompendo a cena para dizer que Strindberg era um “revoltado”, assim como Jarry, Lautréamont, Breton e ele mesmo: “nós representamos essa peça como vomito contra a sua pátria, contra todas as pátrias, contra a sociedade”. Diante da agressividade da declaração muitos suecos se retiraram da platéia. Na segunda apresentação da peça, programada para o dia 9, o grupo de Artaud tomou precauções não menos polêmicas: convocou a polícia para barrar a entrada dos surrealistas na porta do teatro.

A busca de uma linguagem onírica, preocupação herdada do surrealismo, conduziu Artaud também para Strindberg. No dramaturgo sueco, essa linguagem não se confunde com a criação de imagens vagas e etéreas. Trata-se fundamentalmente de trabalhar com as distorções do real, operando com deslizamentos da percepção cotidiana. Essa perspectiva condiz com a própria trajetória de Strindberg, que começou escrevendo peças naturalistas para enveredar, Posteriormente, por uma perspectiva expressionista. Artaud captou bem esses procedimentos, destacando no programa de *O Sonho* que “há na simples exposição dos objetos do real, em suas combinações, em sua ordem (...) toda uma realidade que se basta a si mesma”, e que na encenação procurava-se “uma nova ordem espiritual dada aos objetos e às coisas ordinárias da vida” (OC:II, 30-31). Parte-se portanto da realidade ordinária para modificar suas “relações”, provocando-se assim uma espécie de efeito “alucinatorio”.

Tais técnicas de distorção serão melhor explicitadas num projeto de Artaud para a encenação de outra peça de Strindberg: *Sorata dos Espectros*. Há aí um detalhamento das orientações para o cenário, luz, ruídos e interpretação que nos permite inventariar alguns procedimentos. A própria trama, que se inicia com a apresentação dos vícios e obsessões de personagens presos no universo fechado de uma casa, evoluindo para a dissolução das aparências e para a apresentação grotesca das relações, propicia um campo fértil para a criação de “alucinações”. Para a

interpretação, Artaud propunha a substituição súbita de atores por seus duplos inanimados (manequins), a utilização de vozes gravadas e entonações não-naturalistas, além da mudança brusca no ritmo de gestos e atitudes. O cenário, de maneira geral, deveria operar com distorções das escalas e ênfase em detalhes que ganhariam inesperada relevância. A luz e os ruídos deveriam ter uma presença dramática importantíssima, relacionando-se com personagens e situações de modo a dissolver as aparências realistas. A orquestração de todos esses elementos exigiria marcações precisas e minuciosas.

A temática de *Sonata dos Espectros* evoca também outras preocupações recorrentes em Artaud. A história se tece em torno da figura de um velho, “símbolo de todas as idéias conscientes e inconscientes de vingança, ódio, desespero, amor, pesar” (OC:II, 60). Essa tematização de uma espécie de “pai destruidor” será retomada mais tarde na encenação artaudiana de *Les Cenci*. Aqui, ainda não estamos exatamente no campo da caracterização mítica, mas Artaud reconhece na dramaturgia de Strindberg possibilidades de deslizamentos do cotidiano para uma realidade interior, o que prepararia o caminho para a construção de uma cena ritual e mítica. Nesse sentido, Artaud compartilha da concepção de que os sonhos profundos são geradores de mitos, e de que os mitos não são mais que “precipitados do sonho universal” (Bréton).

A última produção do “Teatro Alfred Jarry” foi *Victor ou les Enfants au Pouvoir*, peça de Roger Vitrac encenada por Artaud, com três apresentações, em dezembro de 1928 e janeiro de 29. A peça, considerada hoje como uma obra de peso, tem várias semelhanças com o *Ubu* de Jarry. Críticos estrangeiros que assistiram à encenação foram bastante elogiosos. Aqui poderia ter se aberto um caminho de aprofundamento do trabalho prático de Artaud como diretor, não fosse suas indisposições com os meios culturais franceses e seus problemas pessoais. Tais conflitos, entre outras razões, acabaram por impedi-lo de dar continuidade aos seus projetos de encenador, o que ocorreu só seis anos depois com a encenação de *Les Cenci*.

Mesmo assim, os textos sobre teatro produzidos nesse período prefiguram várias temáticas que serão aprofundadas nos capítulos de *Le Théâtre et son Double*. O sentido provocativo das apresentações do “Teatro Alfred Jarry”, herdeiro do espírito de confrontação das vanguardas, traduz também a idéia da celebração da “morte” de um velho teatro. A ritualização

dessa morte, através de eventos relâmpagos que não só questionam a linguagem dos palcos, mas desencadeiam a “hostilidade pública”, carregava também um desejo de renascimento, de abertura de espaço para uma outra cena. O teatro como instituição cultural, prática cristalizada, não era tão diferente da “literatura” que Artaud combatia como escritor. Assim, numa avaliação das atividades do grupo feita em 1930, sublinha, com certo senso de humor, o trabalho de “destruição” no qual se empenhava:

O Teatro Alfred Jarry, consciente da derrota do teatro diante do desenvolvimento invasor da técnica internacional do cinema, se propõe por *meios especificamente teatrais* contribuir para a ruína do teatro tal como ele existe atualmente na França, arrastando nessa destruição todas as ideias literárias ou artísticas, todas as convenções psicológicas, todos os artificios plásticos etc., sobre os quais o teatro se edifica e reconciliando, pelo menos provisoriamente, o teatro com os aspectos mais ardentes da atualidade (OC: II, 39; grifos do autor).

A consciência da crise do teatro frente ao crescimento de uma indústria da cultura, vista também como uma “técnica invasora” (a do cinema)⁸³ * ⁸⁵, vem junto à necessidade de criar um teatro que esteja sintonizado com os grandes conflitos da época. O interesse pela “atualidade” não é aqui o mesmo do realismo, mas visa os aspectos “ardentes” que não se encontram na superfície dos fatos. Como ficará mais claro em textos posteriores, Artaud se interessará pelos acontecimentos contemporâneos na medida em que estes o conduzam a questionamentos do que ele chama de ordem metafísica. A “atualidade” interessa como expressão presente de dramas que atravessam diferentes tempos. Nas revoluções, guerras, catástrofes, epidemias que mobilizam o interesse das “massas”, existiria a mesma “fome de mistério” dos povos antigos⁸⁶. O teatro precisaria redescobrir a maneira de tratar desses temas sem

83. Artaud escreveu uma série de textos sobre cinema, e suas posições oscilam bastante. Elas vão desde um certo encantamento e esperança com as possibilidades dessa nova linguagem (“há no cinema toda uma parcela de imprevisto e de mistério que não se encontra nas outras artes”; OC:III, 65), até a constatação de que “não é do cinema que devemos esperar a restituição dos mitos do homem e da vida atual” (OC:III, 83).

86. Essa temática está desenvolvida no texto *En Finir avec les Chefs-d’œuvres*(OC:IV, 72-81).

esnobismos, apresentando uma perspectiva mais profunda sobre a confrontação do homem com situações-limite. A esse respeito, é preciso lembrar que Artaud viveu numa época em que a “cultura de massas” ainda não havia se expandido tanto. Suas expectativas sobre o interesse do grande público por suas propostas talvez soem ingênuas num mundo como o de hoje, dominado pelas grandes mídias. Mas, diferentemente de um artista como Grotowsky, que assumiu progressivamente o caráter “esotérico” e restrito de seu trabalho, Artaud expressa em diversos momentos o desejo de atingir as grandes massas com seus espetáculos.

Ao mesmo tempo, a contribuição para acelerar a ruína do teatro de sua época se daria por “meios especificamente teatrais”, ou seja, trata-se de teatralizar a morte do próprio teatro, através de ações provocativas e iconoclastas, abrindo-se espaço para novos modos de percepção. Ao lado desse trabalho de destruição, a concepção de uma poética própria começa a se adensar nos textos que tratam de problemas específicos da linguagem cênica. Num período um pouco anterior à fundação de seu grupo, Artaud publicara o que é considerado hoje como seu primeiro “manifesto” teatral, intitulado *VEvolution du Décor* (OC:II, 9-12). Nessa breve reflexão, já se encontra problematizada a relação entre texto e encenação, um dos temas recorrentes do *Théâtre et son Double*. Nesse momento, não se trata nem de submeter a encenação ao texto, nem tampouco da negação pura e simples da palavra escrita como elemento constituinte do processo criativo. É necessário apreender a vida subjacente nos grandes textos (Esquilo, Sófocles, Shakespeare), os “deslocamentos interiores” expressos no “perpétuo vaivém das almas dos heróis”. Para tanto, as análises e o trabalho de compreensão racional seriam insuficientes: “mas nos falta misticidade. Que é pois um encenador que não está habituado a olhar antes de tudo dentro de si mesmo e que não saberia, em caso de necessidade, abstrair-se e livrar-se de si? Esse rigor é indispensável” (OC:II, 11).

É a capacidade de contemplar os próprios movimentos interiores a partir de uma atitude despojada, não egóica, estranhamente “objetiva”, que nos ensinaria a compreender os grandes textos dramáticos numa outra dimensão, estabelecendo uma comunicação subterânea com seus autores. Não é esse um exercício que Artaud repete incansavelmente no *Pese-Nerfs* e no *Umbilic des Linceus* a tentativa de apreensão de seus próprios “deslocamentos interiores”? Trata-se sempre de visar a

comunicação com a vida subjacente às palavras. E “vida” aqui designa algo total mente distinto da “vida” buscada pela arte naturalista. A análise do “meio” e do “indivíduo concreto”, “a fatia da vida colocada em cena”, propaladas por artistas como Zola e Antoine, são apenas perspectivas de apreensão da vida, que passam por uma concepção de homem marcada pela ciência do século XIX.

A perspectiva de Artaud é bem outra. Para ele a “vida” dos grandes textos não se encontra no plano das descrições psicológicas e sociais do indivíduo, na particularidade dos dramas humanos. Estes só têm interesse na medida em que deixam entrever as grandes “crispações da alma”, o “terror divino que pesa sobre os gestos dos heróis”, ou seja, as questões de ordem metafísica que atravessam o autor e transbordam no texto. Para presentificar a vida latente nos textos clássicos, a encenação também não pode estar subordinada aos padrões de verossimilhança e encadeamento lógico, e deve fugir de toda a intenção de mimetização do cotidiano.

Ao mesmo tempo, Artaud recusa também a alternativa anti-naturalista que se apoia na afirmação da “teatralidade” no palco, termo aqui entendido num sentido bem específico, de mundo “irreal”, ilusório, separado da vida. Ao invés disso, o teatro deve ser vida em estado intensificado, “transsubstancializada”. Não a realidade cotidiana mimetizada, mas o real depurado, que nos tira do sono da rotina e nos confronta com questões centrais da existência. No programa da peça *O Sonho*, essa posição se encontra sintetizada: “o teatro atual representa a vida; procura, por cenários e iluminações mais ou menos realistas, nos restituir a verdade comum da vida, ou então cultiva a *ilusão* - e então é pior que tudo” (OC:II, 30-31).

A proximidade entre o teatro buscado por Artaud e o significado dos ritos em sociedades tradicionais aqui já é evidente. O rito abre-nos para uma nova região ontológica, pretendendo ser, num certo sentido, mais real do que o cotidiano. Como no sonho de Artaud, ele deve nos reconectar com um “drama essencial”, expresso numa linguagem mítica, cifrada, alusiva. Nesse sentido, assim como o rito, o teatro pode ser canal de uma experiência que transborda os limites da arte entendida só como jogo ou ilusão. Daí Artaud iniciar seu primeiro texto-manifesto afirmando que é preciso “ignorar a *mise-en-scène*” e que todos os grandes dramaturgos “pensaram fora do teatro”. Essa abertura para um “fora”

expressa o desejo de romper com o horizonte que circunscreve e confina o teatro a um campo da cultura, assim como a poesia é encerrada no campo da literatura. Desse modo a arte é domesticada, tomada familiar. O rito evocaria justamente a abertura para uma exterioridade desconhecida, “sagrada”, que transborda o cotidiano, e ao mesmo tempo nos propiciaria a experiência de uma interioridade mais profunda. E, além do mais, os ritos arcaicos não estão circunscritos a um campo social, mas sim impregnam todas as atividades humanas, de modo a conferir-lhes uma dimensão mítica.

Os textos publicados especificamente sobre os projetos do “Teatro Alfred Jarry” aprofundam essas questões. A afirmação do teatro como um “acontecimento” (e não como *mimesis* do real) junta-se a ideia da “gravidade” que a cena deve carregar. Uma gravidade que distancia radicalmente o evento teatral de seu caráter de “entretenimento”. As comparações da ida ao teatro com uma visita ao “cirurgião ou ao dentista” ilustram (com uma dose de humor negro) a seriedade almejada⁸⁷. O teatro deve responder à “confusão” da época, à “desnaturação de todos os valores humanos”. Colocar-se à altura dos desafios do tempo significa renegar o teatro como diversão. Aqui, Artaud afasta-se consideravelmente do pensamento de Brecht. Apesar de ambos serem movidos pelo sentimento ético, da responsabilidade da arte diante do estado do mundo e do homem, Brecht não considerava o entretenimento incompatível com a experiência civilizadora, do aprendizado e da reflexão, que deveria ser promovida pela arte. Ao invés disso, Artaud propõe a negação do “divertimento” e a retomada de um teatro hierático e religioso, em oposição ao seu sentido dessacralizado, antecipando-se em parte ao projeto que Grotowsky levará ao extremo, dissolvendo a própria ideia do espetáculo e das apresentações abertas.

Artaud ainda clama pela existência de um público capaz de estabelecer um compromisso com esse tipo de proposta. Um público aberto e receptivo às imagens que pretendem se comunicar diretamente ao espírito, às angústias humanas exploradas pelos artistas. Um público não-seduzível por ostentações visuais, mas tão disposto quanto os atores

87. “O espectador que vem ver-nos sabe que vem oferecer-se a uma operação verdadeira, onde não somente seu espírito mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo. Ele irá doravante ao teatro como vai ao cirurgião e ao dentista” (OC:II, 17).

a se submeterem a uma experiência de choque, que os leve a questionamentos essenciais. Considerações também semelhantes às proposições do próprio Grotowsky, que, quando ainda dirigia espetáculos, pensava em atingir um espectador predisposto a acompanhá-lo numa aventura espiritual⁸⁸.

Na perspectiva artaudiana, a natureza do “acontecimento teatral” deve ainda possuir uma qualidade epifânica, de revelação. Na cena se fará a “inrupção de um novo mundo”. Não se trata mais de representar peças, mas de trazer à tona uma realidade latente, que pulsa numa região obscura, e que passa a se manifestar numa projeção material. Artaud tende também a recusar a identificação dessa “região obscura” com a idéia de inconsciente⁸⁹. Ele prefere falar na tarefa de remontar às “fontes humanas e inumanas do teatro e ressuscitá-las totalmente”. Assim, tenta permanecer próximo de uma idéia mítica do homem, compreendido a partir de uma perspectiva primitiva, que nomeia a experiência interior do homem através de analogias com a natureza e com o cosmos.

Ao mesmo tempo, Artaud parece não se preocupar, pelo menos nesse momento, com a qualidade das forças que podem ser desencadeadas a partir de tais “regiões obscuras”, nem com a capacidade que ele teria de lidar com elas. Nesse particular, sua postura contrasta com o grande cuidado observado por algumas tradições teatrais orientais que ainda se mantêm próximas do ritual. No caso do teatro Nô, por exemplo, é indicado que o ator se exercite em determinados estilos (“possante”, “violento”, “corrompido”) e papéis (“entidades demoníacas”) ligados aos mundos “inferiores” da mitologia budista e xintoísta, só depois de passar

88. “O que nos interessa é o espectador que quer realmente, através do confronto com o espetáculo, analisar-se a si próprio. O que nos interessa é o espectador que não se contenta com um estágio elementar de integração psíquica, muito satisfeito com a sua pobre estabilidade geométrica e espiritual, sabendo exatamente o que é bom e o que é mal, e alheio a dúvidas. Não foi a ele que El Greco, Nordwid, Thomas Mann ou Dostoiewsky se dirigiram, antes àquele que empreende um processo sem fim de autodesenvolvimento, cuja inadequação não é geral, antes dirigida para uma busca da verdade sobre si próprio e a sua missão na vida” (Grotowsky, 1975:37-38).

89. “No palco o inconsciente não desempenhará nenhum papel próprio. Já é suficiente a confusão que ele engendra desde o autor, passando pelo encenador e pelos atores, até os espectadores. Tanto pior para os analistas, os amadores da alma e os surrealistas” (OC:II, : 17).

por diversas etapas e graus de seu treinamento, correndo o risco, se assim não proceder, de desenvolver uma arte “fora de todo o caminho”⁹⁰.

Artaud se vê na situação de quem quer retomar as fontes rituais do teatro numa cultura que se afastou de tais referências. Quando defende sua ideia de “revolução” frente à visão comunista a que os surrealistas aderiram, por vezes aposta na restauração de uma mentalidade pré-moderna, centrada em valores sagrados⁹¹. Ao mesmo tempo, diante da atualidade, adota uma postura “prometeica”, de quem não teme fracassos, assumindo os riscos de jogar toda a sua existência na busca da transformação da cultura e do homem. A situação parece assim exigir. Admite também que, “rumo a esse teatro ideal, nós avançamos como cegos”. Crê, porém na sinceridade de suas intenções e espera que tal postura possa encaminhá-lo na direção almejada.

Em Artaud a busca mística junta-se, às vezes, ao ímpeto vanguardista típico de sua geração. Nele se estabelece uma tensão entre a *lybris* das vanguardas, predispostas a inaugurar um novo caminho fazendo tábula rasa do passado, e a prerrogativa de ingresso numa tradição espiritual como condição para a iniciação, postulada nas culturas orientais e primitivas que Artaud admira. O passado que Artaud quer jogar fora é o da história recente da Europa pós-renascentista. Ao mesmo tempo, a perspectiva de iniciação numa outra cultura ainda se apresenta como uma vaga miragem, carregada de expectativas e de idealizações. Seu encontro com o teatro balinês injeta-lhe sangue novo, confrontando-o mais diretamente com o que até então era uma vaga visão.

O Hieróglifo Balinês

O primeiro texto de Artaud sobre o teatro balinês, *Le Théâtre Bolinais, à l'Exposition Coloniale*, foi publicado na *Nouvelle Revue Française* em outubro de 1931 (OC:IV, 31-65), época das apresentações do *gamelan*

90. A respeito da seqüência de treinamento no Nô, ver Giroux (1991), em especial o item “A ordem do estudo dos nove graus”. Ver também a tradução para o francês do tratado de Zeami, “Fushikaden”, em Sieffert, em especial a nota sobre a dificuldade de representação dos demônios (1995: 74-75).

91. “Que nós voltemos à mentalidade ou simplesmente aos hábitos da Idade Média, mas realmente e por uma metamorfose nas essências, e julgarei então que teremos efetuado a única revolução de que vale a pena de que se fale” (OC: II, 45).

Peliatan na Exposição Colonial, em Paris. Ele é também o primeiro de uma série de ensaios escritos entre 1931 e 1936, que comporão mais tarde sua obra mais conhecida, *Le Théâtre et son Double*. O impacto da cena balinesa foi decisiva para o desencadeamento de uma nova fase de elaboração de sua poética, e das formulações em torno do que ele passará a chamar de “teatro da crueldade”.

Depois da difícil empreitada do “Teatro Alfred Jarry” e do término do grupo, Artaud entrou numa fase depressiva. Sem dinheiro, contando apenas com o apoio da mãe, (que passou a morar em Paris depois do falecimento do esposo), vivendo num relativo isolamento da vida cultural francesa, ainda tentava se livrar da dependência de ópio adquirida na juventude, em razão de vários problemas de saúde. A “revelação do teatro balinês”, para usarmos suas próprias palavras, abriu-lhe um novo horizonte mental e criativo, estimulando um processo febril de produção de textos.

Costuma-se, com frequência, enfatizar o caráter impressionista e subjetivo das descrições que Artaud fez desses espetáculos. É certo que, basicamente, ele inspirou-se no teatro balinês para sonhar uma outra cena para o Ocidente. A necessidade de realizar a crítica do teatro ocidental muitas vezes restringe sua abordagem, submetendo-a às questões relativas ao teatro europeu. Mas seu intuito é menos etnográfico do que artístico. Através de um texto carregado de imagens que se sucedem num ritmo vertiginoso, o poeta apreende o vigor daquilo que observa, contagiando desse modo quem o lê. Seria redutor portanto considerá-lo apenas negativamente, como um vago observador cujas fantasias se impõem e distorcem a realidade. Digamos que seu imperioso desejo de transformar o teatro e a cultura europeia também o ajudou a “transcriar”⁹² o teatro balinês para o público ocidental.

Em sua primeira abordagem dos espetáculos apresentados na Exposição Colonial, Artaud irá destacar os aspectos que se contrapõem frontalmente às tendências predominantes do teatro europeu. Para os balineses, o desenvolvimento e a complexidade da trama não seriam tão importantes quanto os procedimentos de encenação que conseguem articular uma intrincada malha de signos, que incluem diversos códigos.

92. O termo “transcriação” é utilizado por Haroldo de Campos para designar as operações criativas envolvidas nas traduções poéticas, que não podem se reduzir a uma transcrição literal, mas devem recriar o original numa outra língua.

Não que esse teatro recuse as histórias ou só trabalhe com temas abstratos. Há sempre a presença de uma narrativa, geralmente retirada dos livros sagrados hindus (Ramayana, Mahabaratha) ou das lendas nativas. Mas são tramas relativamente simples, esquetes simbólicos, apresentados de forma esquemática e genérica.

A complexidade desse teatro não está no desenvolvimento do enredo, nos artilhos e reviravoltas da história, tão exploradas na tradição ocidental enraizada em Aristóteles. O plano da narrativa só teria como função captar a atenção daqueles que se entediariam com uma encenação muito abstrata: “e para os amantes do realismo a todo custo, que se fatigariam com essas alusões eternas a atitudes secretas e distanciadas do pensamento, sobra o jogo eminentemente realista do Duplo, que se assusta com as aparições do Além” (OC:IV, 52).

Não seria possível, sem um conhecimento mais amplo da cultura balinesa, entrar em considerações detalhadas sobre a percepção que o espectador nativo tem desse espetáculo, e se as próprias noções de “realismo” e “não-realismo” fariam algum sentido nesse caso. As observações de Artaud valem fundamentalmente para o espectador ocidental. É certo também que, aos olhos do espectador europeu, a impressão de se estar diante de um mundo estranho, distante do cotidiano, “não-realista”, se acentua em virtude do seu desconhecimento das convenções culturais e teatrais balinesas. A verossimilhança no realismo é sempre relativa a um determinado universo cultural, que tende a perceber suas próprias convenções como “naturais”. O distanciamento que possuímos em relação a uma outra cultura pode nos acentuar a “estranheza” de seus costumes, revelando-nos o caráter convencional dos hábitos mais cotidianos.

Mas é inegável que Artaud ajuda a romper com certo etnocentrismo, reconhecendo na cena balinesa uma complexidade distinta da do teatro ocidental⁹³. O teatro balinês não seria um “teatro primitivo” que não “evoluiu” para as formas superiores da dramaturgia. Apenas o foco de seu investimento artístico é outro. Ele não busca a sofisticação dos enredos, a intrincada articulação dos acontecimentos, registradas no texto escrito

93. Como já observamos, Artaud está longe de ser o primeiro a dar relevância à arte primitiva e oriental, considerando-as como fontes de inspiração para a renovação da arte ocidental. Simbolistas e surrealistas adotaram freqüentemente a mesma postura.

considerado como eixo do espetáculo. Sua lição residiria mais no modo de se apresentar e desenvolver “estados de espírito, ossificados e reduzidos a gestos-esquemas” (idem:51). A presentificação de tais estados se daria através de uma espessa rede de signos que pulsa no espaço. Artaud descobre no espetáculo balinês, entre outras coisas, uma intensa força comunicativa nos códigos não-verbais.

As sucessivas enumerações que Artaud faz dos recursos teatrais utilizados nesse espetáculo traduzem a impressão de riqueza e superabundância de estímulos que formam essa cena, e que cercam o espectador por todos os lados, atingindo todos os seus sentidos. Algumas expressões dispersas no texto artaudiano sintetizam e reforçam a mesma ideia, de uma espaço povoado de estímulos, um “intenso viveiro” que “crepita”, “fervilha”, uma “fomigante paisagem prestes a se precipitar no caos”. Não se trata, portanto, de um espaço estático e estável, mas oscilante, vibrátil, incerto. Uma atmosfera que nos desnorreia, lançando-nos numa espécie de labirinto, impedindo-nos de “achar o fio da meada” e de nos instalar numa situação segura, numa leitura clara e linear dos acontecimentos.

Evidentemente, a distância cultural pode ter contribuído muito para suscitar essa experiência de mistério e quase incompreensão. De qualquer forma, Artaud tenta apreender nesse jogo entre caos e ordem uma espécie de princípio ordenador, que nos lança em meio a um enigma de signos e estímulos no qual nos sentimos perdidos, mas que também nos faz pressentir a existência de um rigor quase matemático na construção da encenação, de uma “intelectualidade” imanente ao aparente caos:

(...) o que existe de notável e de desconcertante para nós, europeus, é a intelectualidade admirável que se sente crepitar ao longo de toda a trama cerrada e sutil de gestos, nas modulações infinitamente variadas da voz, nessa chuva sonora, como uma imensa floresta que transpira e resfolega, e no entrelaçado também sonoro dos movimentos. (...) Tudo nesse teatro é de fato calculado com uma minúcia adorável e matemática. Nada é deixado ao acaso ou à iniciativa pessoal (OC:IV, 55).

Ao lado da intuição de que existia uma “ciência” que alicerça esse teatro, Artaud adiciona uma afirmação provocadora sobre nossa ignorância de “ocidentais”, de homens que perderam “a chave” de uma

arte ritualística e sagrada. O teatro de Bali serve assim como uma miragem utópica que não pode ainda ser plenamente assimilada, mas que de algum modo intensifica a visão de um teatro ainda possível. E se Artaud não pode nos fornecer indicações precisas sobre essa ciência, ao menos nos oferece uma grande quantidade de imagens, conduzindo nosso olhar para uma certa direção. São inúmeras referências aos aspectos sonoros, vocais e instrumentais, gestuais, mímicos, às roupas, cores e formas, e às relações e correspondências entre eles.

O universo sonoro, composto pela música do *gamelão* e pelas intervenções vocais dos intérpretes aparece como um dos aspectos mais marcantes na sua descrição: “deve ter havido algo muito semelhante ao estado musical para que possa ter existido essa encenação” (OC:IV, 60). Aqui Artaud aproxima-se das concepções nietzscheana e wagneriana da música como base do teatro antigo, sua raiz dionísia, exprimindo um mundo invisível, feito do conflito de forças e intensidades. A música produzida pelo *gamelão* é baseada numa série de instrumentos da família dos metalofones (gongos, pratos, sinos etc.).⁹⁴ São instrumentos percussivos, com diferentes tipos de timbres, que podem ser afinados em diferentes alturas (mais graves, mais agudas). A combinação dessa variedade produz grande quantidade de motivos melódicos e rítmicos. O *gamelão* é assim uma orquestra percussiva capaz de produzir melodias. As composições são feitas de diferentes módulos “rítmico-melódicos” que se justapõem e se repetem, formando uma complexa textura polifônica, desenvolvida em mínimas modificações, fora do padrão da música tonal ocidental, que prevê “crescimento da tensão”, “clímax” e “resolução”.

Cabe assinalar como essa estrutura musical expressa um modo de lidar com os conflitos e tensões que caracteriza toda uma cultura, conforme demonstram os trabalhos de Bateson (1976). A música é apenas uma das manifestações de um *ethos* ou seja, de um modo padronizado de organização dos instintos, das emoções, da vida mental e relacional. Bateson chama a atenção para o sentido não teleológico das atividades na cultura balinesa. Viver não é estar voltado a um objetivo distante o qual se alcança progressivamente, mas executar as ações de um modo “reto”

94. Sobre a música balinesa e outros modelos modais complexos, ver Wisnick (1989) em especial o capítulo “Territórios Modais”. Baseamo-nos aqui em sua análise da estrutura musical balinesa.

(conforme a tradição), portanto “belo”, segundo cada contexto, obtendo-se daí uma satisfação imediata. Existe ainda uma série de mecanismos para desanuviar as tensões cotidianas, impedindo que os conflitos se intensifiquem. A preocupação com o equilíbrio e com a estabilidade das relações predomina nessa sociedade, que investe grande parte de suas energias em ocupações cerimoniais e rituais nas quais os excedentes produzidos são gastos, para se evitar a ganância e a acumulação⁹⁵. Esse modo de encarar conflitos e polarizações se traduz também nas concepções musicais e dramáticas dos balineses. Na peça *Barong* por exemplo, que trata do embate entre o demônio feminino Rangda e Barong, um monstro que está do lado da realeza e dos habitantes de Bali, não existe uma progressão na qual um dos lados sai vitorioso. Pronko (1986) também sublinhará essa peculiar forma de estruturação dramática:

De muito interesse é o fato de não haver resolução para esse drama. Não se sente que o Barong vença Rangda ou que a própria Rangda seja vitoriosa. Se esta fosse vencida na peça, o seu espírito poderia enraivecer-se e causar danos à comunidade. O universo do mal precisa ser lisonjeado e aplacado. Mas há um equilíbrio saudável no mundo balinês: enquanto existir força mágica branca, benéfica, armazenada em quantidade suficiente para a comunidade, o mal permanecerá inativo (Pronko, 1986:23).

Artaud não se estende sobre relações específicas entre o drama e aspectos específicos da cultura balinesa. Intuiu a existência de uma outra estrutura dramática, que não privilegia a progressão dos conflitos, apresentando em seu lugar uma espécie de oscilação entre polaridades que se compensam e se equilibram. Percebeu também o poder sugestivo dessa música, seu sentido paisagístico⁹⁶ capaz de evocar as forças da natureza e do cosmos. Na percepção de Artaud, essa “efervescência de

93. Sobre a importância da vida cerimonial e ritual e as relações entre religião e política em Bali ver também Geertz, 1991.

96. Assim Wisnick se refere aos sistemas modais orientais: “alguns sistemas musicais viajaram fundo no *paisagismo*; isto é, na multiplicação de tenitórios que a variação dos intervalos da escala permite construir. Nesses sistemas modais complexos, o repertório de gamas utilizadas é de uma enorme sutileza, pois trabalha-se com nuances intervalares mínimas, estranhas ao ouvido diatônico e ‘bem temperado’ da música tonal européia para o qual fomos nossos ouvidos” (Wisnick, 1989:81).

ritmos”, feita de “modulações sincopadas”, possui também um poder imagético de sugestão. São “sussuros de galhos”, rumores de “fontes de água”, ruído dos “metais mais preciosos”, “chocalhos de serpentes”, zurido ampliado da “marcha de insetos”, o som da “terra que se abre”, em uma verdadeira “chuva sonora”. Juntam-se a essas imagens alusões a uma espécie de mundo “artificial”, que aparece nos “rangidos de autómatos”, nos “sons de caixas ocas”, que ajudam a compor uma atmosfera de “inumanidade”, de abertura para um universo que transcende os limites do homem.

Descrição semelhante se aplica ao universo gestual do espetáculo. A impressão de se estar diante de “manequins animados”, de “seres mecanizados”, que reviram mecanicamente os olhos, que rolam a cabeça de um ombro a outro como se ela estivesse “encaixada em trilhos”, que se utilizam de “efeitos metodicamente calculados”, junta-se ao poder sugestivo do vestuário e dos adornos da cabeça, que dão um aspecto sacerdotal aos intérpretes. Artaud se aproxima das evocações de Craig (1963:87-120) do teatro “supra-humano” das marionetes. Teatro que estaria enraizado numa tradição longínqua, oriental, na qual não há lugar para a manifestação das paixões individuais e para a mimetização da vida comum. Uma palavra que pode traduzir as preocupações comuns de Artaud e Craig nesse caso é “despersonalização”. Ambos colhem no Oriente exemplos de uma arte que pretende ultrapassar a expressão psicológica do ser humano, tão cara ao naturalismo, em nome de uma consciência “superior”, que organiza a cena. Essa consciência se concretiza numa tradição transmitida de geração a geração, através de um rigoroso processo de treinamento e de um preciso vocabulário corporal, incorporado e utilizado pelos intérpretes. A incorporação dessa técnica e desse conhecimento criaria um “novo corpo”, que nas palavras de Craig “não figurará o corpo de carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase” (1963:111)⁹⁷. Artaud, por sua vez, reconhecerá na cena balinesa um sentido superior para a convenção teatral:

97. A palavra “êxtase” em Craig remete a um estado de serenidade, calma e imobilidade, próximo da morte: “Assim também na Ásia, os mestres esquecidos dos Templos e dos seus tesouros imprimiram cada pensamento, cada parcela de sua obra, desse sentido do ritmo calmo, semelhante à morte, que exaltavam e honravam (...) Olhai as esculturas egípcias: os seus olhos impassíveis conservarão o seu segredo até o fim do mundo. O seu gesto está cheio de um silêncio que se assemelha à morte” (1963: 113).

Os balineses, que têm uma variedade de gestos e mímicas para todas as circunstâncias da vida, devolvem à convenção teatral seu valor mais alto, demonstram a eficácia e o valor superior e atuante de um certo número de convenções teatrais bem apreendidas e, sobretudo, magistralmente aplicadas. 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 que têm sua razão de ser, mas, acima de tudo, na roupagem espiritual, no estudo profundo e matizado que orientou a elaboração desses jogos de expressão, desses signos eficazes e cuja eficácia parece não se ter esgotado nesses milênios todos (OC:IV, 52-53).

A convenção teatral aqui não é entendida como uma “prisão”, que impediria uma expressão genuína ou vital. Artaud é um dos artistas que recoloca o problema da “convenção” teatral, confrontando-se com a valorização pura e simples da “espontaneidade” e do “improviso”. As convenções do teatro balinês são entendidas como um caminho para a experiência de uma vida “outra”, intensificada e essencializada, distinta da vida cotidiana. Elas exigem um treinamento rigoroso, que conduz as energias do ator por circuitos inusitados, proporcionando uma espécie de reconstrução do seu organismo. Ao mesmo tempo, essa ênfase na experiência de uma “supra-realidade” distancia Artaud da defesa pura e simples da “teatralidade” como alternativa ao naturalismo. A convenção teatral não é justificada por possibilitar um distanciamento crítico, estabelecendo um contraponto dialético com a realidade, como no teatro de Brecht. Mesmo o teatro da “convenção consciente” de Meierhold, que surgiu do simbolismo e sua atmosfera espiritual, progride para uma postura construtivista e engajada, distante da tônica existencial e mística de Artaud⁹⁸.

Para ele, a máquina de encenar balinesa opera como uma máscara ao instaurar um jogo de mostrar e velar, de dirigir-se aos sentidos e de nos lançar no impalpável. Se há uma faceta clara e convencional na mímica do ator, um traço “simbolóide” perfeitamente decodificável (na

98. A respeito das diversas etapas do trabalho de Meierhold e suas raízes simbolistas, ver Guinsburg (2001) em especial os capítulos “Um encenador de iluminações simbolistas: Meierhold” (31-55) e “O teatro da teatralidade: Meierhold” (57-84).

terminologia peirceana), ela alude e nos conduz também a um terreno obscuro e noturno, onde o espírito tem de se ocupar “incessantemente em esclarecer as coisas no dédalo de seu inconsciente” (OC:IV, 52).

Esse efeito vertiginoso poderá ser melhor compreendido se deixarmos de considerar os códigos isoladamente e passarmos a pensar nas relações entre eles. Nesse sentido, Artaud também nos fornece uma série de imagens que insinuam modos de articulação e composição das matérias de expressão. Se há, em determinados momentos, certa ênfase na importância das texturas sonoras na arquitetura da cera, não se pode dizer que Artaud estabeleça uma hierarquia de códigos. Haveria uma reversibilidade nas relações entre gesto e som:

Todos esses ruídos estão ligados aliás a movimentos, e são como o acabamento natural de gestos que com eles compartilham da mesma qualidade; e isso com tal sentido de analogia musical que o espírito acaba por ver-se obrigado a confundir, a atribuir à gesticulação articulada dos artistas as propriedades sonoras da orquestra e vice-versa (OC:IV, 56).

Esse modo de organizar a cera, sem que nenhum código ou elemento ocupe o seu centro, remete-nos aos procedimentos de justaposição, frequentes nas artes orientais e na linguagem ideogrâmica, que inspiraram vários artistas modernos". A leitura artaudiana acentuará as correspondências e ressonâncias entre linguagem gestual, voz, instrumentos musicais e figurinos. São “jogos de espelhos” que expressam a “qualidade musical do movimento físico”, as correspondências que “fundem-se da vista ao ouvido”, os “suspiros de instrumentos” que “prolongam as cordas vocais”. No próprio corpo do ator, as diferentes partes “parecem enviar-se ecos mutuamente”. Mesmo sem proceder analiticamente, Artaud captou a “linguagem de harmônicos vibrantes” e o processo de “saturação semiótica” (Campos, 1977), típicos da linguagem ideogrâmica e hieroglífica.⁹⁹

99. Referiremo-nos aqui, especialmente, ao cinema de Serguei Eisenstein e à poesia de Ezra Pound (influenciada pelos estudos de Feronllosa sobre os ideogramas chineses). Ambos são tratados na obra *Ideogramas*, organizada por Haroldo de Campos (1977). A aproximação entre Artaud e Eisenstein foi feita por Teixeira Coelho (1984) no pós-fácio da tradução de *O Teatro e seu Duplo*.

Ao tratar das relações intracódigos da cena balinesa, Artaud abre uma nova dimensão de leitura. Não se trata de reconhecer apenas o poder alusivo de signos capazes de evocar paisagens e forças naturais por analogia e semelhança. Ele aponta, mesmo que vagamente, modos de justaposição dos sons, gestos e formas, que tecem uma “trama cerrada” de signos, provocando um forte impacto sobre o público. Utilizando-nos da classificação peirciana, estamos aqui não mais somente no terreno das “imagens” (as representações icônicas primeiras), mas no campo dos “diagramas”¹⁰⁰. Ao tentar apreender a cena balinesa no seu fluxo vertiginoso, no trânsito constante entre a ameaça do caos e o reestabelecimento de um equilíbrio sempre precário, sugerida pelo jogo dos signos, Artaud esboça um desenho das relações de força¹⁰¹, subjacente à organização do espetáculo. Não é à toa que insiste em afirmar a impressão de “rigor matemático” deixada pelo desempenho dos artistas. É a sua percepção que tenta penetrar nesse nível da composição/decomposição de um teatro que lhe sugere um alto grau de elaboração das relações internas entre gesto, som, voz, figurinos, espaço etc.

É ainda fundamental salientar que Artaud não compreende esse complexo jogo de signos por um prisma apenas lúdico, formal ou experimental:

Num espetáculo como esse do Teatro de Bali, existe algo que suprime a diversão, esse aspecto de jogo artificial inútil, de jogo noturno, que é característico de nosso teatro. Suas realizações são talhadas em plena matéria, em plena vida, em plena realidade. Há nelas algo do cerimonial de um rito religioso, no sentido em que extirpam do espírito de quem as observa toda ideia de simulação, de imitação barata da realidade (OC:IV, 58).

100. “Muitos diagramas não se assemelham de modo algum a seus objetos, quanto à aparência a semelhança entre eles consiste apenas na relação entre suas partes” (Peirce, 1975:66).
101. Poderíamos apontar aqui, também para o conceito de “diagrama” que Deleuze extrai de Foucault, nomeando os dispositivos que articulam modos de “ver” e de “falar”, em que estão implícitos relações de força e poder. Assim, a cena balinesa possui um modo de articular gesto e som que pode ser traduzido num “diagrama”, num esquema de relações de força.

É como se a complexa linguagem desse teatro emanasse de uma compreensão profunda e intuitiva que tais culturas tivessem conquistado pela contemplação da “manifestação” cósmica. Nesse sentido, Artaud aproxima-se em parte da compreensão de Fenollosa sobre a linguagem ideogrâmica¹⁰². O orientalista norte-americano entendia a composição dos ideogramas na escrita chinesa como uma tradução das relações dinâmicas da natureza para a estrutura da língua. Como observou Haroldo de Campos, há em Fenollosa uma tendência “organicista”, na procura por “analogias estruturais” entre o modo de composição dos ideogramas e as correlações de forças e o equilíbrio do cosmos, tendo como pano de fundo a crença na existência de uma “gramática natural”, linguagem originária que emanaria da própria natureza. Artaud expressa muitas vezes a mesma crença numa linguagem não-humana, inscrita no cosmos, a qual o homem pode apreender intuitiva e intelectualmente¹⁰³. A palavra “equilíbrio”, porém, não se adapta bem à sua concepção da própria natureza. Na perspectiva artaudiana, que Susan Sontag chamará de “gróstica”, a manifestação cósmica é marcada pela ruptura da unidade e do equilíbrio, o que lhe confere uma qualidade trágica e “cruel”. Em Artaud, o mundo manifesto, ou natureza, tende a ser encarado pelo prisma do dilaceramento e da dor¹⁰⁴. Por isso, a linguagem que se mantém próxima dessa realidade, a princípio, não nos pacifica nem nos estabiliza, mas, pelo contrário, nos lança num território movediço e instável.

Daí também a diferença entre as concepções de Artaud e Eisenstein¹⁰⁵ sobre a composição ideogrâmica, como já observaram Silvia Fernandes Telesi e Jacob Guinsburg (1995). Se o conflito é um componente

102. Ver a esse respeito o ensaio de Fenollosa “Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumentos para a Poesia”, em Campos, 1977:115-162, e também o ensaio crítico do organizador, “Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma Leitura de Fenollosa” (9-114).
103. É particularmente ilustrativo a este respeito o capítulo intitulado “A Montanha dos Sinais”, do livro que Artaud escreveu sobre sua experiência com os índios Tarahumaras. Lê-se no primeiro parágrafo: “a terra dos Tarahumaras está cheia de sinais, formas, efígies da Natureza que de forma alguma parecem nascidas do acaso, como se os deuses, que ali sentimos por todos os lados, quisessem sinalizar os seus poderes com estas assinaturas estranhas em que a figura humana é sempre atomentada.” (OC:IX, 35).
104. Nesse sentido, Artaud parece apostar na afirmação da perspectiva trágica, da existência como conflito e divisão, recusando-se a nomear a possibilidade de conciliação dos contrários e de resolução das oposições.
105. Eisenstein compara a montagem cinematográfica com o ideograma no ensaio “O Princípio Cinematográfico e o Ideograma”. Ver Campos (1977:163-185).

fundamental na concepção de “montagem” derivada do ideograma, em Eisenstein ele deve resolver-se numa “síntese” ou “conceito”, numa idéia que emerge a partir da colisão entre as imagens. Se as imagens nos aproximam da concretude do real, a montagem que as organiza pode nos conduzir a estabelecer comparações, relações, ou seja, a certas formas de pensamento que articulam a oposição concreta. Em Artaud, o hieróglifo também é uma fonte de inspiração para trabalhar os trânsitos entre imagem e pensamento. A diferença reside no tipo de pensamento que se persegue. Eisenstein está interessado em “como um pensamento primitivo - o pensamento imagístico, deslocado até um ponto definido, acaba se transformando em *pensamento conceitual*” (Campos, 1977:169; grifo meu). Artaud, como crítico de uma cultura que investe sobretudo no raciocínio conceitual, não procura no hieróglifo o esclarecimento de uma idéia. Como afirmam Fernandes Telesi e Guinsburg:

Além de carecer de intencionalidade conceitual, essa articulação cênica não pretende ser elucidada. O caráter conotativo dessas imagens não se presta a indagações que tendem a esclarecer seu sentido. Ideias claras são idéias mortas, afirma Artaud em *O Teatro e seu Duplo*:

(...) Pelos exemplos, pode-se enxergar na articulação de signos imaginada por Artaud um processo mais aleatório e anárquico que a montagem. Justaposição de imagens sem dúvida. Mais próximas entretanto das construções poéticas e enigmáticas do teatro de Robert Wilson que da escritura épica de Bertold Brecht, essa sim caudatária direta da técnica de Eisenstein (Guinsburg; Telesi; Neto (org.), 1995:17-18).

A justaposição das imagens não se ancora num “sentido” que soluciona o conflito. Não há resolução do conflito no plano racional do “sentido”. O conflito insolúvel é o motor que nos impele para a confrontação com o mistério e com o “não-sentido”. Mas a evocação do acaso e de procedimentos anárquicos na criação teatral é ambígua em Artaud. Ela aparece principalmente nas suas considerações sobre a importância do humor. Uma particular qualidade de humor, ou seja, aquele que subverte as relações cotidianas e convencionais, nos reconectando com o “espírito de anarquia profunda que está na base de toda poesia”. O humor tem um papel dissolvente em relação à lógica e ao

“bom senso”, ajudando a instaurar uma atmosfera de “caos”, um espaço criativo, preñado de virtualidades. Daí os filmes dos “Irmãos Marx” serem sua grande referência nesse campo.

Por outro lado, diante do Teatro de Bali, Artaud experimentará também um inegável fascínio pelo rigor quase matemático de composição (“onde nada é deixado ao acaso”), que explora ao máximo as ressonâncias internas dos signos, sem nunca se congelar numa estrutura estável. Os processos de configuração das formas são indissociáveis de um movimento inverso de decomposição, de precipitação num abismo do sentido. Essa pulsação entre o caos e a ordem, que nos arrasta a um estado de “angústia e incerteza próprio da poesia”, possuindo uma espécie de poder de intervenção real (como o dos ritos), nos desafiaria a repensar a questão da eficácia intelectual da arte.

A Eficácia Física e Intelectual do Teatro

Ao defender a ideia de um “teatro puro”, Artaud reivindica um domínio próprio para a linguagem cênica, não mais subordinado à literatura dramática. O que não quer dizer, como vimos, que se procure a exclusão do texto dramático da construção do espetáculo. A palavra apenas terá uma outra destinação, existindo ao lado de outros códigos de expressão, sem os seus tradicionais privilégios. Isso também não significa que o teatro deverá se limitar a proporcionar uma experiência sensorial ao público. O ataque aos sentidos é apenas parte da estratégia que será adotada pelo teatro da crueldade: “essa linguagem feita para os sentidos deve antes de mais nada tratar de satisfazê-los. Isto não impede de em seguida desenvolver todas as suas consequências intelectuais em todos os planos possíveis e em todas as direções” (OC:IV, 37).

Ao contrário de uma ideia bastante difundida, que identifica a proposta artaudiana a um teatro fundamentalmente físico e sensorial, Artaud explicita no ensaio “*Théâtre Oriental et Occidental*”¹⁰⁶ seu intuito de criar um teatro e uma linguagem que “faça pensar”. Esse propósito é,

106. Texto sem data definida, mas que foi mencionado pela primeira vez em 1935, numa carta a Jean Paulhan, e que depois integrou o livro *Le Théâtre et son Double*

evidentemente, distinto do “fazer pensar” propugnado pelo teatro de Brecht, que procura estimular uma atitude analítica nos artistas e na plateia. Artaud interessa-se em “levar o espírito a assumir atitudes profundas e eficazes do seu próprio ponto de vista” (OC:IV, 67). A compreensão dessa proposição exige que nos aprofundemos na questão da linguagem, já que é através dela que se instauraria certo modo de pensar, distinto do raciocínio conceitual. Nesse sentido, o teatro deveria forjar um espaço singular na cultura ocidental, um domínio próprio, em que sejam retomados procedimentos negados e recalçados pelo racionalismo.

A linguagem em que se faz esse outro pensar descola-se da forma dialogada do texto, como base da cena. Ao invés disso, uma espécie de diálogo indireto se instaura, através da justaposição dos códigos, das composições hieroglíficas, das configurações de imagens enigmáticas. Imagens que não são simulação ou *imitatio* de circunstâncias cotidianas, da vida vulgar do “homem-carcaça”. São imagens sem referentes claros, que parecem zelar por um segredo que nunca é completamente decifrado. Imagens-sonho, irreduzíveis às interpretações, que suscitam sentimentos poderosos (primeiridade peirceana), e carregam, ao mesmo tempo, uma idéia de vazio:

Todo sentimento poderoso provoca em nós a idéia do vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. E por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar tem mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pela análise das palavras (OC:IV, 69).

Para Artaud, a atividade do “espírito”, em contraste com a atividade da razão, não busca a segurança dos conceitos, que nos remetem sempre a um mundo de regularidades e constâncias. Ela se processa numa espécie de vazio, que é também um espaço de liberdade, de surgimento de virtualidades, de qualidades que podem aparecer como um “sentimento poderoso”. E a linguagem que mais nos aproxima desse domínio é essa que não quer agarrar o sentido, estabelecer um significado, mas que sutilmente circunscreve e cria um estado de espírito, em que latejam os princípios e as origens. Linguagem da imagem, mas de uma peculiar forma de imagem

Significativamente, Artaud inicia seu ensaio sobre *“La Mise en Scene et La Métaphysique”*¹⁰⁷, com longas considerações a respeito de uma pintura. Trata-se do quadro *As Filhas de Lot*, de Lucas van den Leyden, em exposição no Louvre. Nessa obra medieval, estaria figurado “um drama de alta importância intelectual”. É a tradução desse drama em imagem que nos sugere mais alguns elementos sobre a linguagem teatral pretendida por Artaud. O comentário se detém em primeiro lugar sobre o elemento humano do drama, a cena de Lot observando suas filhas, “como se assistisse a um festim de prostitutas”. Ressalta-se a atmosfera incestuosa e a carga passional presente nas cores e na retratação das atitudes. As relações humanas aparecem a partir da perspectiva da transgressão de um tabu. As situações-limite são circunstâncias nas quais os homens se revelam. É necessário portanto buscar as questões que nos colocam diante do momento fundante da própria ordem moral e social. O incesto, como a peste, nos remete a esse universo ainda não estruturado, em que os conflitos aparecem na sua crueza originária. Deve-se lembrar ainda que, na simbologia alquímica, o incesto pode representar uma fase do processo iniciático, que se caracteriza por um retorno a um estado indiferenciado, à “matéria-prima”, uma dissolução no caos originário, que precede a transmutação do corpo¹⁰⁸. A obsessão de Artaud pelo tema do incesto pode ser visto, assim, também como expressão de seu envolvimento com os símbolos herméticos.

107. Esse texto foi escrito para uma conferência realizada no dia 10 de dezembro de 1931, na Sorbonne.

108. “Michael Maier conta-nos que ‘Delphinas, um filósofo desconhecido, fala com muita clareza no seu tratado *Secretus Maximus* da mãe que deve, por necessidade natural, unir-se a seu filho’. Mas é evidente que a Mãe simboliza nesses diferentes contextos a Natureza no estado primitivo, a *prima matéria* dos alquimistas, e que o ‘retorno à Mãe’ traduz uma experiência espiritual que pode ser comparada (...) à reintegração num estado originário” (Eljade, 1979:120). Sobre esse tema, ver também o capítulo “El Incesto Filosófico”, em Évola (1975).



“As Filhas de Lot” – Lucas van den Leyden – Museu de Louvre

Coerente com essa perspectiva, o drama humano só adquirirá um verdadeiro interesse quando inserido numa paisagem em que ecoa um drama macrocósmico. A cena de Lot e suas filhas se conecta com a atmosfera carregada e tempestuosa através de certos elementos, como a torre negra que se eleva “à uma altura prodigiosa” ou o “raio dessa luz tempestuosa que transborda das nuvens”. O elemento ígneo povoa o céu no “crepitar dos fogos de artifício” e no “bombardeio noturno das estrelas”, revelando detalhes da paisagem: árvores, casas, montanhas. Para Artaud, “não é possível exprimir melhor essa submissão dos diversos aspectos da paisagem ao fogo manifesto do céu” (OC:IV, 33). Ao mesmo tempo, no lado direito do quadro, a imagem de um “desastre marítimo”, sugerido por “barcos cortados ao meio” e mastros flutuando nas águas.

A temática humana é indissociável da configuração de potências que se manifestam na natureza e que aludem, ao mesmo tempo, a um plano mais abstrato, dos princípios cosmológicos. Essa perspectiva de abordagem do drama deverá constituir o teatro da crueldade, aproximando-o da tragédia antiga e do teatro ainda enraizado no ritual religioso. É o modo de composição dessa imagem que pode inspirar a reconstrução de uma linguagem eficaz, condizente com esse teatro. A abordagem simultânea de múltiplos planos da realidade (humano, cosmológico, metafísico) combina-se com o modo de organizar as qualidades sensoriais, fazendo nos confrontarmos com temáticas fundamentais como as do “devir”, da “fatalidade”, do “caos”, do “maravilhoso”, do “equilíbrio”. A encenação “metafísica” proposta por Artaud implica nesse longo caminho, que vai da experiência sensorial nas suas ínfimas manifestações até o plano mais abstrato e vago, que tende a um absoluto. “A metafísica deverá entrar pela pele”.

De tudo isso se depreende uma idéia de “duplo” em contraste com a interpretação realista da *mimesis*. O teatro não é o duplo da vida, ou pelo menos dessa vida cotidiana que o naturalismo transformou no ponto de partida privilegiado de suas criações. Ele não cria necessariamente uma realidade ontologicamente inferior, a da “cópia”, como denunciava a crítica platônica. Pelo contrário, o teatro é o duplo de uma “outra realidade”, das “forças” e dos “princípios”. É preciso conceber a realidade, portanto, como compreendendo múltiplos planos, dos quais o cotidiano talvez seja o mais superficial. O cotidiano se apoia num modo “naturalizado” de ver e saber a vida, que nos confere alguma estabilidade, às vezes necessária, mas também

asfixiante. O acesso a um outro plano de realidade implica portanto no desapego ao familiar, na atitude nômade. Por isso, essa “outra realidade” é “perigosa”. Ela nos desaloja do já estabelecido, exigindo-nos uma nova atitude, de intensa prontidão.

É também uma realidade “típica”, vista da perspectiva dos “princípios”, das forças originárias. A palavra “princípios”, utilizada com frequência por Artaud, nos remete mais uma vez às fontes alquímicas e herméticas. No capítulo *“Le Théâtre Alchimique”*, de *Le Théâtre et son Double*, Artaud a utiliza numa imagem inspirada: o teatro deve ser o duplo de “uma outra realidade, perigosa e típica, na qual os Princípios, como os delfins, mal põem a cabeça para fora apressam-se a mergulhar novamente na obscuridade das águas” (OC:IV, 46). Os “Princípios” (grafado desse modo, em maiúscula e no plural) emergem de uma realidade obscura, metaforizada pelas águas oceânicas, símbolo tradicional da indiferenciação e do caos originário. Já são, portanto, desdobramentos de um “fundo” obscuro, que não se deixa nomear diretamente. Se em Artaud a tônica tende a recair na dualidade e no conflito, não podemos esquecer também de suas alusões a essa “unidade” indiferenciada, que nunca adquire nome ou configuração, negativa e vazia, mas em que se origina o próprio “drama”: “e esse drama essencial, isso é possível sentir perfeitamente, existe, e é feito a imagem de algo mais sutil do que a própria Criação, que se deve representar como o resultado de uma Vontade una — e *sem conflitos*” (OC:IV, 48; grifos do autor).

O “drama essencial” é aquele que brota da unidade informe, e que corresponde ao surgimento dos Princípios, já “divididos e orientados”. O teatro, na sua expressão essencial, deve ser o duplo desse drama primeiro, não no sentido de ser sua representação ilustrativa, mas enquanto acontecimento que coloca em jogo tais forças primordiais. Todos os dramas possíveis, de certa forma, derivariam e seriam atravessados por esse drama essencial. Situações relativamente complexas podem ser tratadas de um ponto de vista sintético, se a abordamos do ponto de vista das forças elementares que estariam em jogo, como demonstram vários exemplos do teatro e das culturas tradicionais orientais¹⁰⁹. A própria crença de Artaud na eficácia ritual do teatro advém

109. O exemplo da medicina chinesa, citado com frequência por Artaud, é bastante ilustrativo. A multiplicidade de sintomas e doenças é compreendida a partir de dois princípios *Yin*

da idéia de se trabalhar com os conflitos primordiais, gerando reverberações em vários planos (pessoais, sociais etc.). Ao tratar dos fenômenos como um drama mítico que envolve processos profundos de criação e destruição, o teatro transformar-se-ia num espaço prenhe de virtualidades, capaz de contaminar criativamente a cultura.

No texto *“Le Théâtre de Séraphin”* / publicado como anexo ao *Le Théâtre et son Double*, temos uma espécie de aplicação dessas idéias. Artaud nos relata o processo de criação de um “grito” no próprio organismo, grito que não se exteriorizará (um “grito sonhado”), mas que, reverberando internamente, cria uma atitude de “guerra” e reivindicação. Como numa operação alquímica, essa produção implicará na transmutação de uma força coagulada e cristalizada, expressão grosseira do princípio “masculino”. Um “masculino” que, segundo Artaud, “me sepulta a força”. A construção desse grito de revolta passará portanto pelo desmanchamento de certas figurações do “masculino”, que poderíamos remeter às formas da cultura patriarcal ocidental, violentamente combatidas pelos surrealistas¹¹⁰. Esse desmanchamento deve ter também uma dimensão orgânica, já que tais figuras não existem apenas como dimensão imaginária, mas se traduzem também como “formatação” das energias corporais.

O processo se inicia com a evocação da polaridade oposta, ou seja, de um “feminino tenível”, que aparece dessa forma em reação ao “masculino”, instaurando a guerra dos princípios:

Quero experimentar um feminino terrível. O grito da revolta sufocada, da angústia armada em guerra e reivindicação.

É como a queixa de um abismo que se abre: a terra ferida grita, mas vozes se elevam, profundas como o buraco do abismo, e que são o buraco do abismo que grita (OC:IV, 41).

O “feminino” aqui é abertura para uma profundidade que traga e dissolve o que está estruturado e coagulado, abismo, princípio da

e yajig, que operam simultaneamente no organismo humano (microcosmos) e na natureza (macrocosmos).

110. Numa conferência sobre o surrealismo realizada no México, Artaud sintetiza a ação cultural e revolucionária do movimento como uma revolta contra as diversas formas do “Pai”.

obscuridade, matéria-prima do mundo¹¹¹. Seu aspecto terrível, que nos remete a figuras arcaicas como Medéia ou a deusa Kali, reside nesse poder da Natureza sobre a vida e a morte, utilizado na dissolução da forma do “masculino”¹¹². Esse processo será descrito como um “esvaziamento do poder do ruído”, ou seja, para se descobrir o “grito” é necessário não confundi-lo com a sua manifestação sonora exterior. É preciso desinvestir o ruído e recolher-se num silêncio que começará no ventre, local em que a vida principia. “Ergo à minha frente meu corpo de homem. E debruçando sobre ele o ‘olho’ de uma homível mensuração, ponto a ponto eu o forço a retomar para mim. O ventre primeiro. É pelo ventre que o silêncio deve começar...” (OC:IV, 141-142).

O poder ruidoso e exteriorizado, identificado à forma masculina, é desinvestido pelo reconhecimento e pela reapropriação do “corpo de homem”. Corpo que será escrutinado pelo “olho” que investiga, um “olho” que nos remete a outras imagens artaudianas, como o olhar da cartomante “que conhece todos os nós de mim mesmo” (ver cap. 3), e o “pesa-nervos” capaz de detectar as mais sutis sensações e estados mentais. Esse “olho”, que é poder contemplativo, foco e concentração capazes de atravessar e desfazer as representações mais estratificadas. Um olho identificado ao poder do fogo, princípio do “enxofre” utilizado na alquimia¹¹³.

Mas, nesse processo de dissolução das formas do “masculino”, Artaud passa a nomear as dificuldades com a experiência do “neutro”. “No meu *Neutro* há um massacre! Vocês compreendem, há a imagem inflamada de um massacre que alimenta minha guerra pessoal” (OC:IV, 143) O “neutro” que nomeia o espaço entre duas respirações, o vazio

111. A alquimia fazia uma distinção entre a “matéria bruta”, impura e sedimentada, e a “matéria-prima”, expressão do princípio passivo-feminino de toda a manifestação, a matriz do universo. Atingir a “matéria-prima” significava conquistar um estado de receptividade e silêncio interior, através da dissolução das impurezas cristalizadas. A força de cristalização e de fixação é a “masculina”, que, na primeira etapa do processo, se submete à feminina, para haver a dissolução das formas e o retorno à matriz. A esse respeito, ver Burckhardt (1991).

112. Na alquimia essa ação dissolvente que conduz as substâncias para a matéria-prima é representada pelo mercúrio.

113. Um dos nomes atribuídos ao princípio masculino na alquimia é o de “Enxofre”, princípio ígneo que pode evocar a atividade interior, a luminosidade e o poder da vontade.

que se amplia e conforta, ponto equidistante entre dois polos, existe aqui “asfixiado”, “apertado na garganta”, expressão da guerra dos princípios, que ainda não se resolveu em “grito”. Longe de haver um ponto de equilíbrio e estabilização, não existe nesse momento possibilidade de repouso. Artaud parece aludir aqui a um determinado estágio do processo em que a polarização das forças existe como “guerra”, em que cada pólo age pela eliminação do outro.

Mas, paradoxalmente, a criação do “grito” não implicará na vitória de uma “força” sobre a outra. É a própria noção de força que será transformada. “Isso significa para criar não preciso de força, preciso apenas da fraqueza, e a vontade surgirá da fraqueza, mas viverá, a fim de recarregar a fraqueza com toda a força da reivindicação” (OC:IV, 142). Por um lado, a experiência “feminina” da fraqueza desfaz a força “masculina” exteriorizada e ruidosa. Ao mesmo tempo, o masculino não é negado nem eliminado. É dissolvido pela experiência do sofrimento e da fraqueza, transmutando-se em “vontade”. A vontade não se expressa mais como força bruta mas como clamor. Em termos físicos, o clamor é distinto da pronúncia do grito. Não se reduz também a ação de reivindicação verbal. Trata-se da energia do “grito” que, ao invés de “sair”, se irradia pelo corpo, imantando-o.

Só então emerge uma nova “figuração”, expressão do princípio “masculino” transformado, trabalhado agora pelo feminino: “inito um guerreiro medusado, caído sozinho nas cavernas da terra e que grita atingido pelo medo” (OC:IV, 143). Esse guerreiro fulminado e renascido teve de passar pela queda, pelo abismo do ténivel feminino, pois “para gritar é preciso cair”. E agora é a tênue figura, não cristalizada, para além das dualidades, que contém em si, interpenetrados, feminino e masculino. E a guerra aqui não é mais o embate encamiçado de dois princípios que lutam pela aniquilação do outro. É a dança das forças em torno do “neutro”.

Artaud vive sua descrição como um ator: “estou num subtenâneo, sem dúvida, respiro, com a respiração apropriada, ó maravilha, sou eu o ator” (OC:IV, 144). A construção da ação do “gritar” (ação fortemente interiorizada) desdobra-se na figuração de um personagem vagamente insinuado, o “guerreiro”. A ação, trabalhada com precisão no organismo, apoia-se primeiramente na respiração para tomar-se a intenção de um grito que, retido, irradia sua força pelo corpo, recarregando-o de

“densidade voltaica”. Ao mesmo tempo, a ação abre uma paisagem mental, expressão imagética das tensões orgânicas, tradução mais abstrata da guerra dos princípios. As diversas dimensões da ação emanam uma atmosfera, recriando o espaço. Esse “espaço teatral” não seria simplesmente um espaço ficcional, mas uma outra dimensão da realidade:

Entre a personagem que se agita em mim quando, ator, avanço em cena, e aquela que sou quando avanço na realidade há uma diferença de grau, sem dúvida, mas em benefício da realidade teatral.

Quando vivo não me sinto viver. Mas quando represento é quando me sinto existir (OC:IV, 146).

Reafirma-se assim a ideia do “duplo”. O duplo teatral não só é mais real do que a realidade cotidiana, como também pode reconstituir o homem a partir de seu próprio organismo, franqueando-lhe um novo patamar ontológico. As operações de produção da ação teatral mobilizam e recanalizam as energias, redesenhando os ritmos, como num verdadeiro rito. “Esse duplo é mais do que um eco, é a lembrança de uma linguagem cujo segredo o teatro perdeu” (OCTV, 144). O duplo não é a construção de uma realidade paralela e mais fraca, mas exercício de uma linguagem que instaura uma outra realidade que irradia seus efeitos e modifica o mundo.

“Le Théâtre de Séraphin / texto que Artaud tinha em alta consideração, é um dos breves ensaios sobre a aplicação das ideias do “teatro da crueldade” ao trabalho do ator. Ao final, Artaud define seu exercício como o “hieróglifo de uma respiração”¹¹⁴. O termo hieróglifo não se aplica aqui apenas aos procedimentos de justaposição de imagens, sons e significados; Artaud traz a questão da linguagem ideográfica para a dimensão do corpo do ator. Já nas suas descrições dos espetáculos balineses, a palavra hieróglifo aparece frequentemente associada ao ator. A criação desse hieróglifo vivo e tridimensional suscita questões distintas daquelas tratadas por artistas como Eisenstein e Ezra Pound. Nesse sentido, *“Le Théâtre de Séraphin* faz par com outro texto, igualmente importante, que abordará o problema da atuação: *“Le Athlétisme Affectif*”

114 “E com o hieróglifo de uma respiração quero reencontrar a ideia de um teatro sagrado” (OC:IV, 146).

A Física dos Afetos

São conhecidas as críticas ao sentido vago das proposições de Artaud sobre o trabalho do ator. Grotowsky¹¹⁵ afirmou diversas vezes que Artaud foi um “profeta e um poeta das possibilidades do teatro”, mas que não deixou nenhum método efetivo de treinamento de atores, nem direções claras para as encenações do teatro da crueldade. Escrevendo nos anos 60, época em que proliferam propostas marcadas pelo viés anárquico da contracultura, o diretor polonês condenava as “obras caóticas e abortadas”, e a “crueldade superficial” dos “autoproclamados” descendentes espirituais de Artaud. A ausência de método e a linguagem cifrada dos escritos artaudianos teriam aberto espaço para esse tipo de apropriação¹¹⁶.

De fato, se nos debruçamos sobre “*Un Athlétisme Affectif?*” (OGN 125-132), texto no qual Artaud se propõe a tratar especificamente da preparação do ator, não encontraremos indicações sistemáticas de treinamento, mas princípios gerais, talvez insuficientes para a fundamentação de um trabalho, mas que não deixam de apontar direções importantes. A primeira delas é a de que o campo do ator é o dos “afetos”, e que o modo de se lidar com as emoções deve ser “físico”, “plástico”, e não psicológico. Essa primazia dada à comunicação afetiva o distancia, por exemplo, da proposta de Brecht, na qual o afeto deve estar subordinado à reflexão. A forma de Artaud se contrapor ao naturalismo não será pela inserção de elementos que possibilitem o distanciamento crítico das emoções. Ao invés disso, ele investirá numa particular qualidade de “afetos”, distantes das emoções cotidianas que são a matéria-prima da encenação naturalista (“o sistema das respirações não foi feito para as paixões medianas”, *op. cit.* 129). Trata-se de uma experiência afetiva ampliada para além do círculo das relações puramente humanas, e que nos remeterá às questões que o teatro da crueldade pretende tratar (o homem diante do cosmos, o destino, a dimensão do sagrado etc.).

115. Ver especialmente “Ele não era completamente ele próprio”, ensaio sobre Artaud em Grotowsky (1975:81-95).

116. O que não quer dizer que Grotowsky não reconhecesse a importância de Artaud e suas afinidades com seu próprio trabalho.

A palavra “afeto” tem também aqui uma conotação peculiar, que nos remete à questão da eficácia. Ela não designa apenas a qualidade de uma experiência, mas um poder; o “poder de afetar”, uma força que atua no e através do ator, e depois em relação ao espectador. O sentido transformador do teatro mágico e ritual, o seu poder de contágio, relaciona-se a esse desencadeamento de dinâmicas afetivas.

A defesa de um trabalho físico e plástico com as emoções também não é exatamente uma inovação. Meierhold já havia indicado um caminho nessa direção, influenciando inclusive o método das “ações físicas” do último Stanislavsky. Mas em Artaud há um certo modo de tratar dessa questão que merece ser destacado. Ele recorrerá novamente à ideia de “duplo” para referir-se à existência de um organismo afetivo, paralelo ao organismo físico. Assim como o teatro pode ser o “duplo” de uma realidade mais sutil e elementar, o organismo afetivo é uma espécie de “duplo” do corpo físico, sua expressão “vital”, que o ator deve saber moldar. A dimensão física e exterior da ação tem de estar apoiada nesse plano vital, nessa “efígie espectral” que o ator esculpe, e que constitui o campo de atuação próprio ao teatro, a fonte de sua eficácia.

Mas quando Artaud fala num “organismo afetivo”, não se trata apenas de uma metáfora ou abstração. É a relação entre afeto e corpo que lhe interessa focalizar, ou melhor, trata-se de localizar o ponto de encontro entre os dois. É na respiração que se identificará o elemento plástico, por assim dizer, da vida afetiva: “pode-se fisiologicamente reduzir a alma a um emaranhado de vibrações” (OC:IV, 127).

Artaud apoia-se num princípio largamente explorado por diversas tradições espirituais, em especial as orientais¹¹⁷. Referimo-nos à ideia de que as mudanças da respiração expressam as oscilações dos nossos estados de ânimo, e de que se pode agir sobre os sentimentos através da respiração (“a respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento através da respiração”, *qz czY.129*). Pensar “fisicamente” a relação entre

117. Há uma vastíssima tradição ligada aos trabalhos com a respiração, particularmente no *yoga*, nas técnicas de meditação budistas, no sufismo, e na própria cabala, citada por Artaud. Nas tradições de origem indiana, por exemplo, a respiração é tomada como um dos objetos privilegiados de meditação, propício ao desenvolvimento de níveis profundos de concentração, os *dhanas*. A observação acurada da respiração permitiria também a ampliação da percepção dos estados afetivos e mentais. Para uma exposição panorâmica dessas técnicas, ver *Le Yoga. Immortalité et liberté*, em Eliade (1983).

corpo e “alma” exigiria um determinado olhar sobre o corpo, que se detém sobre seus fluxos e ritmos, tais como a respiração¹¹⁸. Ao mesmo tempo, só uma concentração suficientemente desenvolvida possibilitaria a percepção das relações e analogias entre o movimento respiratório e as dinâmicas afetivas. Assim, a primeira consequência prática que se extrai dessas considerações é de que o ator deva desenvolver uma percepção aguçada da respiração. Só ela lhe permitirá modelar intensidades afetivas, a partir do controle voluntário dos ritmos orgânicos.

A respiração torna-se também o ponto de apoio de toda ação física: “enquanto no ator o corpo é apoiado na respiração, no lutador, no atleta físico é a respiração que se apoia no corpo”¹¹⁹ (ÓCTV, 125-126). O estudo das ações deve partir da compreensão das respirações que lhe correspondem. A respiração é ação ainda não totalmente exteriorizada, expressão da dinâmica dos afetos e dos impulsos. Para o ator, diferentemente do atleta, é mais importante trabalhar nesse plano (do organismo afetivo) do que com a expressão externa do movimento. O curso exterior da ação deve ser “rejeitado para o interior”, para o ator conquistar profundidade e densidade na atuação. Estamos diante do mesmo princípio explicitado no teatro Nô por Zeami: a ação interior deve ser sempre mais intensa do que a exterior¹²⁰.

Haveria ainda uma relação de inversão entre o modo de representar e a qualidade respiratória. Se a ação é contida, a respiração deve ser “ampla” e “sobrecarregada de reflexos”. Já se a cena for arrebatadora e expansiva, respiração “comprimida”, em “lâminas curtas”. A descontinuidade entre a dinâmica interna e externa remete-nos mais uma vez à idéia de uma justaposição geradora de tensão, que potencializa e

118. No livro *The Expressiveness of the Body*; Kuriyama (1999) trata das diferenças entre a medicina chinesa e grega, mostrando-nos como os chineses davam importância para certos aspectos do corpo, como o ritmo da respiração e do pulso.

119. A utilização do esporte como contraponto para se pensar a arte também foi feita por Brecht. Este achava que ao ator tinha muito a apreender com o estilo elegante e econômico de alguns lutadores de boxe. Além disso, o esporte lhe interessava enquanto espetáculo profano, que se contrapunha à mística da “arte” de sua época. A esse respeito, ver Bomheim (1992).

120. Esse princípio é expresso pela fórmula “mover o espírito em dez décimos; mover o corpo em sete décimos”. Trata-se de uma proporção que estabelece a proeminência do movimento interior sobre o exterior. A esse respeito, ver a tradução do tratado de Zeami, *Le Miroir de la Fleuve*; feita por Sieffert (1995).

intensifica a presença cênica. Encontramos uma ideia bastante semelhante explicitada pelo ator de Peter Brook, Yoshi Oida:

Por exemplo, digamos que a ação no palco seja muito violenta e apaixonada. Se internamente o estado for o mesmo, a ação poderá ser tensa demais. Nesse caso, mantemos a parte interna bem tranquila. Se, ao contrário, estivermos interpretando um sujeito calmo ou entediante e nosso interior estiver no mesmo estado, correremos um alto risco de que a interpretação seja insípida. Nesse caso, o interno tem de trabalhar fortemente com intensa concentração e energia. Isso dará apoio à calma do personagem ou da situação, ao mesmo tempo que impede que a interpretação se torne tediosa para o público. Idealmente, o interno e o externo devem ser contraditórios (Oida, 2001:71).

A “contradição” entre o interno e o externo obedece ao mesmo princípio de composição dos ideogramas, percebido e utilizado na montagem cinematográfica por Eisenstein. Mas trata-se de aplicá-lo à composição de hieróglifos tendo como base o corpo do ator. Deve-se ainda notar que a construção de um “exterior calmo” não implica no cultivo de um interior agitado ou dispersivo, mas numa intensa concentração (Oida) ou no controle voluntário da respiração curta (Artaud). Oida explora ainda outras formas de criar “oposições” no próprio corpo como modo de vivificar a representação, artifício utilizado por outros encenadores contemporâneos¹²¹. Artaud, no entanto, mantém-se na questão da importância da respiração em seu texto.

Ele ainda nos sugere, inspirando-se na Cabala, uma divisão da respiração em seis tipos, resultado das diversas combinações possíveis de três modos básicos de se respirar: o “masculino”, o “feminino” e o “neutro”. Esses modos são caracterizados muito sumariamente, através de imagens e alusões vagas. O “masculino” é associado à disposição ativa do querer, expressa em formas mais enérgicas da respiração. O “feminino” é o “tempo de pensar em não querer”, a respiração fatigada, tudo o que tende ao abandono, à angústia, ao apelo. O “neutro” é pouco mencionado, associado genericamente à “estados de suspensão”. Os estados afetivos

121. Pensamos aqui especialmente em Eugênio Barba, que trabalha com o princípio das “oposições” no treinamento do ator. Ver Barba (1995:176-185).

estariam ligados à combinação desses modos e às qualidades de esforço que eles mobilizam. Haveria ainda um “sétimo estado”, “acima das respirações”, ligado a uma experiência de ordem propriamente “metafísica”, na qual se “combina o manifesto e o não-manifesto”. Artaud aqui provavelmente alude a um estado conhecido no *yoga* e nas práticas meditativas do budismo e do taoísmo, em que a respiração se torna tão sutil que é quase imperceptível, levando a estados de profunda concentração.

Observa-se assim a tentativa de se lançar mão de diferentes técnicas e referências que constituiriam um novo conhecimento da arte de atuar na Europa. Existe a compreensão de que essas técnicas só fariam sentido no contexto das questões “metafísicas” que o seu teatro levanta. Artaud não pode ser acusado de transformar o *yoga* em mera ginástica para atores, nem de transformar a Cabala num adorno exótico para sua estética. Ele sabia que tais conhecimentos fazem parte de uma complexa visão de mundo, às vezes de difícil penetração para a mentalidade ocidental. Não se pode também duvidar da seriedade de suas intenções, já que empenha toda a sua existência nesse caminho. Porém, a nebulosidade de certas afirmações deixa entrever um autodidatismo que se revelou insuficiente para dar conta da grandeza da tarefa a que ele se propunha¹²².

Os problemas teatrais levantados por Artaud são de tal magnitude que não podem ser “resolvidos” por um único artista. Eles ajudam a definir um campo de investigação, implicando uma reorientação no modo de se ver e de se pesquisar teatro. O que está em jogo é a própria função do teatro na cultura, e o modo como o teatro pode ajudar a forjar uma nova cultura e um novo homem. Após a tentativa de colocar em cena um primeiro esboço do teatro da crueldade, na encenação de *Os Cenci* tomou-se praticamente impossível para Artaud tentar prosseguir com uma carreira convencional. Não havia, naquele momento, possibilidades de se reunir as mínimas condições para dar continuidade a seu projeto: um elenco relativamente estável interessado na pesquisa; recursos económicos e receptividade dos meios culturais franceses; as próprias condições de Artaud de gerir e administrar um grupo.

122. Não podemos esquecer que, quando Artaud escreve “ *Un Athlétisme Affectif* ” “ *Le Théâtre de Séraphin* ”, passa por uma grave crise ligada a sua adicção ao ópio. Ver, a esse respeito, Barber (1993:73-74).

O ano de 1936 marca assim uma ruptura tão ou mais significativa que a de 26, data da sua cisão com os surrealistas. Artaud parece intuir que seu projeto exige novas alianças culturais, além de um afastamento mais radical da atmosfera cultural europeia. Sua viagem ao México reveste-se assim de um significado épico e místico. Épico na medida em que acentua a dimensão cultural e política de sua poética, que o impulsiona na busca de modelos distintos daqueles dos europeus na “revolução mexicana” e no convívio com os povos indígenas. Místico, por tratar-se também de uma “peregrinação”, da busca de um contato direto com um modo de vida que ele julgava poder curá-lo. Para tanto, o teatro feito num palco não poderia mais bastar.



Auto-retrato – 1947 – A. Artaud
(Catálogo Museu Cantini –1995)

Capítulo 4 A Cultura Solar

Les Cenci “*Pai Destruir*”

A encenação de *Les Cenci* em maio de 1935, marca a despedida de Artaud dos palcos e precede sua partida para o México. Sinaliza o esgotamento de sua ação dentro de um determinado campo da cultura e coloca-o na premência de uma nova transição. México e Tibet são as alternativas que visualiza para romper com o ambiente cultural europeu. A escolha do México confirma mais uma vez o fascínio que esse país exercia sobre a imaginação surrealista. Novo movimento de desterritorialização, a viagem mítica para o além-mar opera uma espécie de inversão do caminho do colonizador: não mais a missão civilizatória e catequética, mas a busca da própria cura pela imersão nas culturas pré-colombianas. Será necessário, no entanto, ainda nos detemos sobre a cerimonia de adeus que representou a encenação de *Les Cenci*, não para fazer a dissecação de um suposto “fracasso”, mas para acompanhar de perto o desenrolar de uma crise que desencadeia, mais uma vez, um movimento nómade.

Na encenação de *Les Cenci* desaguam seis anos de intensa reflexão, período que separa a última direção de Artaud no “Alfred Jarry” da estréia desse espetáculo. Nesse entremeio é escrita a maior parte dos textos que compoão *Le Théâtre et son Double*, além de trabalhos paralelos importantes, como o romance histórico *Heliogabale ou Tararchiste Couronné*. Tudo isso já dava à teoria teatral artaudiana um lugar próprio, distinguindo-a das influências de Alfred Jarry, surrealistas e August Strindberg, entre outros. Tratava-se agora da prova prática pela qual qualquer teoria deve passar.

Artaud definiu o drama da família Cenci como um verdadeiro mito, que, ao ser traduzido para a linguagem teatral, deve torna-se uma tragédia. Sua adaptação da história, baseada nos textos de Shelley e Stendhal,

não pretendia ser uma simples transposição. O interesse artaudiano é o de apropriar-se do tema e imprimir-lhe uma dinâmica mítica, na qual as situações humanas expressam também o jogo das potências da natureza: “(...) impus à minha tragédia o movimento da natureza, essa espécie de gravitação que move as plantas, e os seres que como as plantas se encontram fixados nas perturbações vulcânicas do sol. Toda a encenação dos Cenci está baseada no movimento de gravitação” (OC:V, 37). Ressurge a idéia de uma linguagem que deve estar “colada” à dinâmica da natureza, a fim de nos reconectar com a “vida” no seu sentido impessoal, a vida que nos atravessa mas que não nos pertence¹²³. Se essa dinâmica na fase surrealista foi procurada principalmente nas mutações dos estados interiores, agora é identificada com os movimentos macrocósmicos, colocando, como veremos, uma série de questões práticas para a encenação.

O empenho de Artaud volta-se portanto para a construção de uma encenação que se assemelhe aos “mistérios antigos” e às “grandes tragédias”. O trabalho com estados oníricos, distorções das percepções cotidianas, humor iconoclasta, aparecem, dessa nova perspectiva, apenas como uma etapa preparatória¹²⁴. As grandes tragédias não se opõem aos dramas do cotidiano apenas por escavarem profundezas psicológicas. Elas trabalham com uma certa noção de homem¹²⁵. Seus personagens estão a meio caminho entre a humanidade e os deuses, e os heróis trágicos estabelecem justamente essa ponte entre o “mundo” humano e o “não-humano”. Se Artaud escolhe uma trama ambientada na sociedade

123. Essa preocupação faz eco com algumas observações do próprio Stendhal sobre a história dos Cenci narrada nas suas *Crônicas Italianas*. Para o romancista, a cultura francesa costuma tratar o mito de Don Juan de um modo sempre “civilizado”, figurando-o como um homem galante e impetuoso mas sempre de “agradável companhia” (vide o Don Juan de Molière). Já o Don Juan de Mozart estaria “mais próximo da natureza”. Mas no caso de Francesco Cenci, afirma: “Nenhuma lembrança amável nos resta desse Don Juan. Seu caráter não foi adocicado e amesquinhado pela idéia de ser, antes de tudo, homem de companhia agradável, como o Don Juan de Molière” (Stendhal, 1997:139).

124. Seria talvez interessante comparar a trajetória artaudiana para a tragédia com as propostas de um encenador como Antunes Filho, que partiu de exercícios com o naturalismo (montagens de *Preta Preta*) para desembocar em *Medeia*.

125. Os trabalhos de Jean Pierre Vernant esclarecem de modo minucioso a noção de homem subjacente às tragédias gregas. Ver especialmente *Mito e Tragédia na Grécia Antiga v.1 e 2* (Naquet; Vernant (1991).

medieval, isso se deve à sua constante preocupação em fazer com que o teatro atinja o público moderno, falando-lhe uma linguagem apropriada. De certa forma, a tragédia da família Cenci estaria mais próxima de nós que os enredos clássicos gregos. O desafio da encenação toma-se então ultrapassar a tônica do melodrama familiar, tomando-o uma máscara que revela um drama mais profundo:

Em *Les Cenci* o pai é destruidor. E é por isso que esse assunto encontra-se nos Grandes Mitos.

Les Cenci a tragédia, é um Mito, que diz claramente algumas verdades.

E porque *Les Cenci* é um Mito que seu assunto, transportado ao teatro, torna-se uma tragédia.

Eu disse bem uma tragédia e não um drama. Pois aqui os homens são mais do que homens, mesmo que não sejam ainda deuses.

Nem inocentes nem culpados, eles são submissos à mesma amoralidade essencial desses deuses dos Mistérios Antigos, de onde saiu toda a tragédia (OC:V, 40).

A amoralidade encontrada nos mitos desloca-nos para uma região onde a ordem social não governa e os conflitos não são mediados por leis humanas e convenções culturais sedimentadas. Ao trabalhar a partir dessa matéria, a tragédia nos confrontaria com uma dimensão mais originária dos conflitos, com o “segundo tempo da criação”, em que os princípios se dividem e se tensionam, gerando o drama e o movimento. A tragédia deve nos acordar para essa dimensão, operando como um choque na consciência, colocando a nu a “crueldade” subjacente a toda manifestação. É essa experiência que retira o herói da condição de homem comum, confrontando-o ao mesmo tempo com seu limite superior, o mundo divino.

Les Cenci trata do mito do “pai destruidor”. Uma aproximação com Cronos-Saturno, da mitologia greco-romana, nos será útil. Posteriormente, na análise da peça¹²⁶. Cronos, filho do par originário Uranus (céu)/Géia (terra), castra o próprio pai a pedido da mãe, regando assim a vitalidade sem freios da potência celeste e instaurando uma

126. A respeito da cosmogonia grega, ver o estudo introdutório de Torrano (1981) à sua tradução da *Teogonia* de Hesíodo, em especial o capítulo “Três Fases e Três Linhagens”.

segunda soberania, depois do reinado de Uranus. Ao mesmo tempo, governa sob o medo de ser dominado por um filho. Esconder-se e devorar os próprios filhos recém-nascidos é o modo que encontra de se manter no poder. Dentro das ambivalências que caracterizam os símbolos míticos, Cronos é também o rei da “Idade de Ouro”, ou seja, de uma temporalidade mítica na qual os homens viviam sem conhecer a fadiga, a miséria e a velhice. Ele evoca um campo semântico aparentemente contraditório, em que se tensionam significados e valores ligados à fecundidade criadora e à destruição, ao amor-ódio entre o pai e os filhos, à violência e ao erotismo¹²⁷.

Como personagem trágico, o conde Cenci não encarna exatamente uma divindade, mas é um ser humano atravessado por potências desmesuradas que o lançam para fora da ordem social. Artaud não pretende caracterizá-lo como uma individualidade com perturbações psicológicas, mas como uma “máscara”, uma figuração possível do “pai destruidor”. Sob a aparência da “tragédia familiar” envolvendo uma família aristocrática e suas relações com a Igreja e o Estado, deve pulsar a dinâmica mítica, capaz de dar à trama uma dimensão cosmológica. Mas essa dinâmica imprimiria tal violência aos acontecimentos que Artaud, preocupado com a reação do público francês, pediu a André Gide para escrever alguns artigos, esclarecendo os intuitos do espetáculo. Artaud não queria ser confundido com alguém preocupado em simplesmente “chocar” a moral burguesa.

De maneira geral, a história de *Les Cenci* gira em torno da personagem do conde Francisco Cenci. As fontes históricas trabalhadas por Stendhal nos falam de um homem muito rico nascido em 1526, filho do tesoureiro do Papa Pio V. Tornou-se célebre por sua violência e pelos inúmeros casos extracônjugais que lhe valeram diversos processos, dos quais se livrava através de subornos. Afirmava seu ateísmo numa época caracterizada pela perseguição às heresias e pelo trabalho da Inquisição. Tinha sete filhos, entre os quais a jovem Beatriz, célebre por sua beleza, retratada em diversos quadros da época. Gostava de expressar seu ódio

127. Na simbologia alquímica “cronos-saturno” representa o chumbo de onde se extrairá o ouro. E a partir do trabalho com a realidade mais densa e obscura que o metal mais puro poderá ser fabricado.

aos filhos, tendo mandado construir uma igreja na qual dizia que iria enterrá-los. Seduzira a própria filha na frente de sua segunda mulher, Lucrecia. Não suportando mais a terrível opressão, Beatriz planeja o assassinato do pai, juntamente com Lucrecia e dois criados. Depois do crime, os autores são presos e condenados à guilhotina pela Igreja e pelo Estado. Beatriz tinha então dezesseis anos. O caso mobilizou intensamente o povo da cidade de Roma.

Na primeira cena da peça de Artaud, Francisco Cenci recusa-se a se arrepender de suas faltas diante de um representante do Papa (Canilo). Promete, ao invés disso, uma sucessão de crimes, atingindo sua própria família, reservando os requintes de crueldade para sua filha. Na cena 3 do primeiro ato, promove um banquete orgiástico com membros da Igreja e do Estado, bebendo simbolicamente o sangue dos próprios filhos. Na sequência da trama, violenta Beatriz, que não confia mais na possibilidade de seu pai ser julgado e condenado pelas instituições. A filha resolve então fazer justiça por conta própria: contrata dois criados para assassinar o pai. O crime é descoberto e Beatriz acaba sendo presa pela Igreja e obrigada a assinar sua confissão. Na versão de Artaud, ao invés da guilhotina, Beatriz é condenada a morrer torturada numa roda, instrumento típico da Inquisição.

A versão de Artaud avizinha-se em muitos momentos dos melodramas românticos, pelos quais ele tinha considerável apreço¹²⁸. A crueldade “absoluta” do Conde Cenci às vezes beira a caricatura, apesar das fontes históricas autorizarem tal caracterização. As poucas fotos que restaram da montagem sugerem posturas exaltadas, que nos lembram gestos típicos do cinema expressionista. Mas, a partir do caderno de anotações de Roger Blin sobre a montagem, pode-se inferir uma série de procedimentos do trabalho da direção. Como observa Innes (1992), esse material ajuda a dissipar certas confusões sobre o suposto caráter anárquico do teatro artaudiano. O que se expressa nesses apontamentos, ao invés disso, é a preocupação obsessiva com as minúcias e marcações, com a

128. Numa conferência dada no México em 18/3/1936, intitulada *Le théâtre d'après guerre à Paris*, Artaud fala de sua admiração por atores mais velhos como Sylvain, De Max e Paul Mounet, de quem os vanguardistas costumavam zombar. Para Artaud, esses homens, considerados canastrões pela nova geração, a despeito de seus tiques e manias, seriam os últimos a conservar algo da tradição trágica na França.

estruturação quase matemática da encenação¹²⁹ (qualidade que Artaud admirava nos balineses).

A cena do banquete orgiástico é emblemática a esse respeito, esclarecendo-nos também como Artaud pensava os tais “movimentos gravitacionais” presentes em toda a montagem. A movimentação é estruturada como uma maquinaria de relógio, composta de pequenas engrenagens:

(...) os convidados dançam em círculos de dimensões e velocidades cuidadosamente graduadas; quanto menor é um círculo, mais lentamente se move, com os dançarinos nos círculos maiores curvando-se em torno dos outros e através deles. Há uma repetida pauta vocal superposta: um grito, seguido de uma risada, logo um soluço... e o efeito formalizado se intensifica ao contrastar-se com os erráticos caprichos de um anão. Também há um manifesto elemento de despersonalização, já que alguns dos convidados estão dançando com manequins (Innes, 1992:80).

O espaço é geometrizado e as ações cronometradas segundo diferentes ritmos. Os motivos circulares e a interpenetração das órbitas nos fazem lembrar os diagramas da antiguidade que representavam os movimentos planetários. Artaud parece inspirar-se numa espécie de “mecânica celeste” para projetar a movimentação dos personagens, sem esquecer de inserir um elemento errático, trazido pelas intervenções do anão. A impressão de automatismo e inorganicidade é ressaltada ainda pela presença dos manequins. Tudo isso contribuía para afirmar uma idéia de determinismo, de destino e fatalidade a que os personagens estariam submetidos. Os desenhos e movimentações circulares acentuam a idéia de um mundo fechado, que mantém os personagens sob sua “gravitação”.

A peça termina com um símbolo que sintetiza essas idéias de modo eloquente: a roda de tortura em que morre Beatriz. A roda parece não só aludir ao instrumento da Inquisição mas também ao símbolo antigo da roda da existência, que prende o homem no círculo do tempo.

129. Nesse sentido, poderíamos aproximar Artaud e Samuel Beckett, que através de suas rubricas exerce um rigoroso controle sobre os procedimentos de encenação. A esse respeito, ver Ramos (1999).

O conde Cenci, como Cronos que devora os filhos, condensaria assim uma terrível verdade. Como pai é “criador”, engendrando e trazendo ao mundo as criaturas. Mas a tragédia nos traz a confrontação com sua face destrutiva, a face mais temerosa e evitada. O mundo é dilaceração, divisão e conflito, choque de forças, queda na temporalidade, sujeição à morte. Cronos é um “deus ardiloso” que nos engana, que se mantém de tocaia, à espreita dos filhos que devora assim como a morte e a dor que nos assaltam sem aviso.

E se, de um outro ponto de vista, o conde Cenci pode ser visto como expressão bruta e amoral de forças vitais, como um rebelde criminoso que desafia a ordem social, suas relações com o poder introduzem uma outra ambivalência na trama. Estado e Igreja não se opõem frontalmente às atitudes do conde. Não protegem seus filhos da violência, nem garantem os procedimentos justos de distribuição da herança. Pelo contrário, apostam na auto-destruição da família, visando à apropriação de seu património. O discurso moral das instituições aparece como atitude cínica, que se beneficia da violência que diz condenar.

Não seria difícil identificar nessa peça o mais obscuro e desesperado nihilismo. Somos meros “manequins” submissos a uma cega fatalidade, a um universo regido por determinismos? De fato, as tintas melodramáticas da trama não dão espaço para muitas nuances. No entanto, a aposta de Artaud parece ser outra. O “teatro da crueldade” não tem compromissos com a apresentação de uma realidade complexa, tecida de filigranas e sutilezas. Ele deve antes de tudo expor o que a consciência racional recalca, agindo como um pesadelo. Ele pretende atuar sobretudo sobre os “afetos”, à maneira de um choque que estimula o intelecto, mas não necessariamente fornece elementos que permitam aprofundar uma visão analítica da realidade. Pode-se considerar criticamente esse ponto de vista, apontando inclusive seus perigos. Mas inicialmente é preciso compreender bem o que ele representa.

Recomer à tragédia é transportar-se para um mundo que não se apóia ainda nos mecanismos racionais de resolução de conflitos que fundaram as estruturas jurídicas e políticas no Ocidente. Como nos mostra Vernant¹³⁰, a tragédia clássica se situa no período de transição

130. Ver especialmente o capítulo “O momento histórico da tragédia na Grécia: algumas condições sociais e psicológicas”, em Vernant, Vidal-Naquet (1977).

entre uma civilização agrária regida pelo pensamento mítico e pelo rito e a formação da *polis* grega, fundada em princípios racionais. Nos textos trágicos encontram-se problematizadas as perplexidades do homem grego daquela época diante de problemas como o livre-arbítrio, as justiças humana e divina, a existência do destino e da fatalidade, a ação heroica etc. Acreditava-se, no entanto, que a exposição dessas questões pudesse ter um efeito “purificador” sobre o público, ao qual Aristóteles Posteriormente chamará de *katharsis*. Não se trata portanto de pura e simplesmente endossar uma visão determinista do universo, mas de operar com o impacto que a exposição crua do entrelaço de forças amorais exerce sobre a consciência. “Todo teatro antigo era uma guerra contra o destino”, afirma Artaud na conferência *l’Homme Contre le Destin*, proferida no México. Mas a liberação da fatalidade do destino parece exigir a confrontação com nossa submissão a determinismos que nem sempre estamos dispostos a admitir. O espanto e o terror sagrado despertados pela tragédia nascem dessa confrontação. Experiência distinta dos processos reflexivos, deve ter também um lugar proeminente na cultura, para que a consciência humana se amplie.

Artaud acredita mais na eficácia desse processo do que nas possibilidades do teatro logocêntrico. Por isso seu encontro com a tragédia o conduz para um momento ainda “anterior”, não no sentido propriamente histórico, mas genealógico. Esse momento, essa fonte originária do teatro seria o rito. E o rito não pode mais ser encontrado no horizonte que a cultura europeia delimitou para si.

A Arte e a Reinvenção da Política

“Ninguém duvida que, do ponto de vista social, os artistas são *escravos*” (OC:VIII, 209, grifo do autor), afirma Artaud no artigo “*Ce que je suis venus faire au Mexique*”, publicado no México, em julho de 1936. A viagem para a América Central marca uma nova etapa de seu posicionamento como artista. Se o artista já não é mais o sábio que “reúne em si todas as ciências”, o homem que ocupava uma posição social privilegiada nas civilizações antigas, é preciso romper com a torre de marfim em que se confinou e foi confinado pelo mundo moderno. É preciso aproximar-se dos centros de decisão dessa sociedade, para que se possam desencadear ações mais efetivas: “vim ao México à procura de

homens políticos” (idem 209). O artista deve *agir*; mas essa ação não se confundirá com o sentido convencional da ação política. Deve-se mesmo reinventar esse sentido.

Se no campo específico do teatro Artaud já negava a ação mimética, a “mera representação” da realidade, buscando uma cena capaz de criar um acontecimento, de fazer emergir um mundo, contaminando artistas e espectadores, agora essa eficácia deveria ser levada para fora do palco. Agir significaria sobretudo captar o drama do tempo, posicionar-se, afetar a sua época. O artista como membro de uma elite intelectual, marginalizado numa sociedade voltada às atividades técnicas e materiais, deve esforçar-se para romper com a imagem que faz de si próprio: “que as elites pois cessem de crer na sua superioridade, adquiram uma salutar humildade, que deem ao espírito sua antiga função de órgão, que tragam os trabalhos da inteligência a uma luz vantajosamente material (...)” (OC:VIII, 221)¹³¹.

A quebra do isolamento a que a arte foi submetida não se resolve pela sua politização, no sentido da tematização social pura e simples. A arte pode propor uma outra forma de ação intelectual. Uma ação que se conecte às atividades práticas do mundo, não no sentido de fornecer-lhes uma direção ideológica, mas para restituir-lhes sua potência vital¹³², perdida numa cultura fragmentada, que divide o espírito e o corpo. O espírito deve operar como um órgão, que permeia e é indissociável do corpo e da matéria. Esse “órgão-espírito” exerceria, desse modo, a função fundamental de ser “o contrapeso soberano, que permita à vida se manter direita” (idem 222). As atividades práticas não podem prescindir da percepção e da força que o “órgão-espírito” lhes confere, conectando-as ao movimento profundo e abrangente da vida. A atividade do espírito deve “tocar nos ritmos da vida doente”, e os artistas têm de tomar-se “terapeutas das funções superiores da vida humana”.

131. O termo “elite” é usado aqui num sentido bastante específico. Não se trata da elite social ou econômica, mas da elite cultural que se dedica ao trabalho intelectual, ao pensamento, à arte. Artaud entende que a civilização ocidental moderna, ao mesmo tempo que privilegia as tarefas que têm um sentido prático e utilitário, isola suas elites num mundo à parte.

132. Essa proposição se aproxima do intuito dos surrealistas de “mobilizar as energias do êxtase para a revolução”. A esse respeito, ver o ensaio “O surrealismo: o último instante da inteligência europeia”, em Benjamin (1983).

Assim, a ação intelectual que a arte pode propor não é aquela que apreende a realidade apenas de forma analítica, seja para estabelecer uma relação crítica (razão crítica), seja para administrá-la segundo objetivos pré-concebidos (razão instrumental). A arte estaria ligada a um pensamento sintético, que opera por analogias e semelhanças, podendo contrabalançar a tendência à fragmentação e à estratificação de uma cultura que se desvitalizou. Essa perspectiva será desenvolvida principalmente através das conferências e artigos dedicados à antiga cultura mexicana. Mas tais afirmações já deixam entrever uma ação na qual a política toma-se indissociável da cultura e de uma crítica antropológica a todo um modo de vida. Uma ação que parte da intensidade subjetiva da arte, mas pretende irradiar-se para as dimensões políticas e sociais, abrangendo também o que hoje chamaríamos de perspectiva “ecológica”¹³³.

Mas é também significativo que Artaud tenha chamado seu livro de conferências e artigos escritos no México de *Messages Révolutionnaires*. Há aqui a apropriação de um dos conceitos centrais da formação das sociedades modernas: a idéia de “revolução”. Se Artaud tende muitas vezes a rechaçar quase que completamente o “Ocidente”, nota-se, por outro lado, sua filiação a uma vasta galeria de artistas modernos interessados em pensar as relações entre arte e revolução. Por mais que insista em demarcar suas diferenças dos paradigmas da cultura ocidental moderna, esse termo denuncia sua evidente adesão à crença de que os homens podem mudar o curso da história através da vontade e da ação política. Nesse sentido, Artaud é um dos representantes mais expressivos de um “modernismo” que se constrói como vertente crítica, a partir de referências negadas pelo processo de secularização da cultura ocidental.

Sua reinvenção do conceito de “revolução” incidirá sobre pontos não considerados pela vertente marxista. Primeiro, haverá uma insistência na crítica à idéia de “progresso”, quando este se restringe a aspectos

133. Poderíamos estabelecer algumas relações interessantes entre essas concepções e as “ações” propostas pelo artista plástico e performer alemão Joseph Beuys. Beuys criou uma série de “ações” combinando performances individuais com o sentido de intervenção social. Aproximou-se do “movimento verde”, fundando a Universidade Internacional Livre. Segundo ele, suas propostas partem de “uma noção antropológica da arte como fenômeno, com a finalidade de preencher a brecha entre duas formas de solidão: a da própria arte, que habita em nichos e está isolada da sociedade, e a do indivíduo, que está encarcerado em seu próprio trabalho e em suas ocupações” (*apud* Glusberg, 1987:131).

sociais e tecnológicos. As referências principais da revolução artaudiana brotam de uma leitura das culturas primitivas. Ele admite a absorção de recursos e conquistas das sociedades modernas, mas a orientação da existência das coletividades humanas deveria provir de uma visão “sagrada” da vida, próxima à que encontramos nas culturas primitivas. “Revolução” é portanto recuperação não das formas antigas de vida, o que poderia desembocar numa espécie de “fundamentalismo”, mas dos “princípios” que fundam a visão “arcaica” do homem e do universo*¹³³¹³⁴.

Isso implicaria num novo modo de se considerar as mudanças macrosociais. Tais estruturas seriam indissociáveis das dimensões subjetivas que, ao mesmo tempo, lhes dão suporte e são por elas produzidas. A revolução implicaria portanto na dissolução da ordem social inscrita no organismo e nos afetos, na construção de um “corpo sem órgãos” (ver cap. 1), que por sua vez realimentará um novo modo de agir em sociedade. Seria a restituição desse “ritmo” que pulsa entre a destruição das estruturas cronificadas, internas e externas, e a expansão e canalização das forças capazes de liberar o homem dos condicionamentos mais profundos, que constituíam um processo verdadeiramente transformador.

Para compreender melhor essa reinvenção do conceito de revolução, podemos retomar a avaliação artaudiana de duas matrizes do pensamento revolucionário: surrealismo e marxismo. Suas duas primeiras conferências no México¹³⁵ versaram sobre esse tema. Existem ainda inúmeras referências dispersas sobre o assunto em vários artigos escritos para jomais mexicanos. A inserção de Artaud nos meios culturais mexicanos propiciou uma visão distanciada de sua experiência europeia, processo fundamental para a formulação de suas novas tarefas como artista.

De maneira geral, a revolução surrealista é avaliada como uma revolta contra as diversas formas do “pai”. O tema mítico do “pai destruidor”, que aparece em *Les Cenci* retoma aqui numa tônica mais social. Artaud refere-se às múltiplas formas do “pai” que marcam a

134. Nesse sentido, Artaud concordaria com Borges quando este afirma que o “progresso é uma superstição do Ocidente”. O progresso não é um valor absoluto, mas a opção coletiva pelo investimento em determinadas direções, o que as vezes significa a “atrofia” de outras possibilidades humanas.

133. Foram elas *Surrealisme et Révolution. VHomme contre le Destin*, ambas proferidas na Universidade do México, nos dias 26 e 27 de fevereiro de 1936.

sociedade capitalista. Os surrealistas se referiam à trilogia “pai, pátria, patrão”. Diríamos, recorrendo a Toni Negri¹³⁶ (e sua leitura de Foucault), que tais figuras expressam uma forma de exercício da soberania capitalista, típica da época de Artaud. As *sociedades disciplinares* que antecedem as *sociedades do controle*, apoiam-se sobretudo em instituições (como a família, a fábrica, o presídio, o manicômio) para realizar a mediação entre o poder do Estado e os indivíduos. Artaud e os surrealistas conviveram com essas formas de poder, vislumbrando, por vezes, a transição para os novos modelos. As instituições disciplinares apoiam-se em figuras visíveis de autoridade, rostos que expressam e compõem os significados dominantes: o pai, o patrão, o professor, o policial, o psiquiatra. Para falar como Deleuze e Guattari, tais formas de agenciamento de poder necessitam da produção de “rostos”¹³⁷, emblemas visíveis da autoridade que se impõem sobre o “corpo” social.

Ao atacar essas figuras do poder, o surrealismo pretendia não só dirigir-se contra as estruturas sociais objetivas, mas principalmente destruir o “capitalismo da consciência”, ou seja, explodir os modos de formatação das subjetividades, de colonização das almas. “Pois o segredo do Surrealismo é que ele ataca as coisas não que elas têm de mais secreto” (OCiVIII, 143). A revolta moral, o desespero da alma, a recusa violenta de um modo de vida, a energia do êxtase são vistos como elementos indispensáveis da “revolução”. Mas é fato também que o surrealismo não conseguiu abalar as “macroestruturas” da sociedade. No entendimento de Benjamin (1985), faltou ao movimento a necessária dialética entre a busca da embriagues do mistério e o retomo ao cotidiano (“só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano”, *op. cit. '39*). Já para Artaud, “aquela violência que não levava a nada”, que não se traduzia em mudanças macrosociais, ao menos “subteraneamente manifestava alguma coisa”. O surrealismo, com sua

136. Ver especialmente o capítulo “Produção Biopolítica”, em *Império* de Hardt e Negri, 2001.

137. “(...) determinados agenciamentos de poder têm necessidade da produção de rostos; outros não. Se consideramos as sociedades primitivas, poucas coisas passam pelo rosto: sua semiótica é não-significante, não-subjetiva, essencialmente coletiva, polívoca e corporal, apresentando formas e substâncias de expressão bastante diversas” (Deleuze; Guattari, 1996: 42; grifos dos autores).

“obsessão de nobreza”, sua “preocupação com a pureza”, buscada em todos os planos possíveis, no amor, no espírito, na sexualidade, teria aberto um espaço ainda não contaminado pela subjetividade capitalista.

No entanto, Artaud considera também que a revolta surrealista teria “soçobrado no inconsciente”. “Ocultismo de um novo gênero”, “magia bizarra”, “intoxicação do espírito”, são alguns dos termos usados por ele para caracterizar certas pretensões do movimento. Mas não encontraremos nenhuma consideração ou crítica mais específica às experiências surrealistas com hipnose, mediunidade, “segundo estado” e outras formas especificamente modernas de “ocultismo”¹³⁸. Artaud ainda não vivia na era da massificação e da diluição comercial dos “esoterismos”, hoje plenamente integrados no mercado religioso, por isso nem sempre está interessado em estabelecer discriminações nessa área¹³⁹ ¹⁴⁰. Para ele, às vezes, o mais importante era se colocar contra a mentalidade predominante na Europa, lançando mão do que pudesse representar uma oposição ao racionalismo. Daí exaltar sobretudo o “trabalho negativo” realizado pelos surrealistas, de ataque às instituições e a cultura, mesmo reconhecendo que o movimento tenha sido superado pelos fatos.

No artigo *“La Jeune Peinture Française et la Tradition”*¹⁴¹ (OC:VII, 201-205), Artaud aborda a reação dos jovens pintores franceses contra o surrealismo, em especial a do artista Balthus¹⁴¹. Através dos comentários à obra de Balthus, Artaud parece falar também do próprio momento que ele vive no México. Balthus estaria “farto de uma pintura de larvas, procurando organizar seu próprio mundo” (idem:201). O mundo surrealista surgiria da desorganização das aparências e das relações entre os objetos:

138. Em um artigo de 1936, *VEternelle Trahison des Blancs*, Artaud diz que não se pode confundir a alta metafísica presente no pensamento monista oriental com “as falsificações que nos são oferecidas pelo teosofismo inglês de H. P. Blawatsky e Annie Besant” (OC:VIII, 136). A teosofia de Blawatsky é uma das principais representantes do que foi chamado de “ocultismo” no Ocidente.

139. O que não quer dizer que em certos momentos Artaud não tenha sido enfático em diferenciar o que considerava o pensamento sério nessa área, das falsificações. Lê-se no artigo *“Bases Universelles de la Culture”*: “Não há filosofia sagrada nem cultura grandiosa que Keyserling não tenha tocado, vulgarizando odiosamente certas doutrinas, quando é certo que, para a manifestarem, os brâmanes da Índia tiveram muitas vezes de sacrificar a própria vida” (OC:VIII, 191).

140. Publicado em 17/6/1936, no jornal *El Nacional*.

141. Balthus fez a cenografia da peça *Les Cenci*.

As formas da cultura surrealista vivem numa luz de alucinação. Lutando contra esse divórcio e essa destruição, Balthus retoma o mundo a partir das aparências: aceita os dados dos sentidos, aceita os da razão; aceita-os, mas reforma-os; eu diria ainda melhor que os refunde. Numa palavra, Balthus parte do *conhecido*(...)" (idem:201; grifo do autor).

O jogo entre mistério e cotidiano reclamado por W. Benjamin é afirmado aqui. Já não basta o trabalho "negativo", de desorganização da percepção cristalizada do cotidiano. Depois da dissolução alquímica das formas é necessário "refundi-las". O que não significaria recair na arte acadêmica e estetizante. Ao invés disso, haveria em Balthus a retomada de uma "tradição" negada pela Renascença. Trata-se de um primitivismo hierático e sagrado, expresso nas pinturas de Giotto, Fra Angélico, Piero della Francesca, Cimabue, Simone Martini, entre outros. Para Artaud, essa pintura era ainda um "meio de revelação", no qual a realidade sensorial é um símbolo, uma porta que deixa entrever os princípios e as relações energéticas que governariam o universo: "é dessa tradição esotérica e mágica que um pintor como Balthus se aproxima" (idem:203) E é, sem dúvida, essa tradição que Artaud tentará reencontrar na cultura mexicana arcaica. A superação do surrealismo implicaria, portanto, no trânsito entre a sondagem das profundidades e o reconhecimento das superfícies, gerando um novo modo de "ler" as aparências e de se relacionar com as forças que lhe seriam subjacentes. O resgate dessa outra "ciência", desse pensamento baseado em analogias, exigiria a reaproximação das culturas primitivas ainda existentes na Terra. Nos povos indígenas mexicanos Artaud acredita ser possível encontrar uma visão de mundo semelhante à Europa pré-moderna.

Se nesse momento (ano de 1936) as críticas ao surrealismo não têm o mesmo ímpeto da época de sua ruptura com o movimento (1926), deixando entrever certa simpatia por aquela atitude de rebelião e de angústia vital, o mesmo não acontecerá com sua avaliação do marxismo. Afirmações enfáticas das diferenças que separam sua concepção de "revolução" da visão marxista se sucedem em artigos e conferências. Do posicionamento comunista, Artaud parece aceitar apenas o sentimento anti-burguês e anti-capitalista. O ponto nodal das diferenças residiria na base antropológica da qual cada um partirá. A visão de homem no

marxismo estaria por demais comprometida com a história recente da consciência europeia, e com tudo aquilo que ela excluiu. O homem que o marxismo consegue apreender seria o homem já “fragmentado”, “reduzido às suas necessidades mais grosseiras”. Uma afirmação num certo sentido discutível, tendo em vista as críticas que Marx desenvolveu sobre os processos de alienação do homem no capitalismo. Mas é inegável que as “questões metafísicas”, que tanto interessavam a Artaud, são vistas pelo marxismo como ilusões ideológicas, expressões da superestrutura da sociedade, determinada pelas relações de produção. Por outro lado, Artaud acusa o marxismo de ser uma “falsa metafísica”, ou seja, de propor um fundamento econômico, a partir do qual se derivaria a explicação de uma série de fenômenos.

Se o marxismo conseguiu captar uma “dinâmica de forças” subjacente aos fatos sociais, ele teria se detido num aspecto específico dos fenômenos. “Desse fato verdadeiro em si resultou para a história uma ideologia mentirosa” (OC:VIII, 152). Não se trata portanto de negar que o marxismo tenha conseguido penetrar numa certa dimensão da realidade, extraindo daí certas verdades. O problema residia na sua perspectiva unilateral, considerando o homem de um ponto de vista muito limitado. O marxismo sofria da incapacidade de transitar por dimensões da realidade exploradas, por exemplo, pelo surrealismo. Alguém como Artaud, que se dedicou a investigar em si mesmo as oscilações mais sutis das sensações e dos afetos, habitando regiões do espírito em que as formas mentais mal se delinearão, só poderia concluir que “a revolução comunista ignora o mundo interior do pensamento” (idem:156). A apreensão desses movimentos “moleculares”¹⁴² e a percepção de sua importância política estavam fora do horizonte mental do marxismo de sua época.

O mesmo pode-se dizer das possibilidades de uma leitura poética e simbólica da natureza. Para Artaud, o marxismo não desenvolveu uma crítica radical da visão mecanicista e racionalista da natureza que originou as tecnologias modernas. De maneira geral, a natureza continua sendo vista como uma fonte de matérias-primas a ser explorada pela indústria,

142. Estamos nos utilizando do conceito de “molecular” no sentido que lhe é atribuído por Deleuze e Guattari. O “molecular” se opõe à “ordem molar” que delimita objetos, sujeitos, sistemas de referência e representações. O “molecular” corta transversalmente o “molar”, existindo como fluxos, devires, intensidades, transições. A esse respeito, ver o capítulo “Micropolítica: molar e molecular”, em Guattari; Rolnik (1996).

mesmo que se reclame por uma divisão mais justa das riquezas produzidas e pelo acesso das massas ao conhecimento científico. Em contraposição a essa perspectiva, Artaud reivindica a recuperação da visão “dita pagã” da natureza: “aquilo que o paganismo divinizou, a Europa mecanizou” (idem:155). A sacralidade que as culturas arcaicas atribuíam a natureza, vista como manifestação fenomênica que brota de um princípio obscuro, inapreensível racionalmente, seria acessível apenas a uma mentalidade não dominada pelo anseio de controle e exploração ilimitados.

A cultura “esquartejada” em ciências separadas, cada uma estabelecendo um campo próprio para que se amplie o domínio do homem sobre a Terra, pôde gerar desenvolvimentos tecnológicos inéditos, mas também teria perdido a capacidade de se conectar com a pulsação que liga as formas ao vazio e o vazio às formas. Daí a necessidade de retomar o conhecimento analógico e sintético, desenvolvido pelas culturas arcaicas.

Não seria difícil acusar Artaud de ausência de rigor no exame de assuntos tão vastos e complexos. Ao mesmo tempo, é impossível negar a incrível atualidade de algumas de suas intuições. É frequente que se veja certa oposição entre o “teatro político” de Brecht e o “teatro sagrado” de Artaud. No entanto, encontraremos neste último uma série de elementos que podem inspirar formas de atuação política pertinentes ao contexto contemporâneo. Se, como nos dizem Hardt e Negri, hoje o poder “é expresso como um controle que se estende pelas profundezas da consciência e dos corpos da população - e ao mesmo tempo através da totalidade das relações sociais” (2001:43-44), questões como a da reinvenção dos afetos e da relação com o corpo e os desejos tomam-se urgentes. Uma política que desconsidere hoje os mecanismos de produção das subjetividades no capitalismo contemporâneo está fadada à ineficácia. Mais do que isso, Artaud aponta ainda para a necessidade de se estabelecer um novo tipo de relação com as chamadas culturas “primitivas” e com o saber que elas produzem, baseado num modo de ver e se relacionar com a natureza. Assunto fundamental numa discussão ampliada sobre questões políticas e ecológicas que se faz cada vez mais necessária.

A Cultura Sócr

No período compreendido entre 1933 e 1938, Artaud realiza uma série de estudos, reunidos na *Oeuvres Complètes* sob o nome de “Notes sur

les Cultures Orientales, Grecques, Indienne suivies de "Le Mexique et la Civilization et de "VÉternelUé Trahison des Blancs. A leitura desses textos evidencia que a opção pela viagem ao México faz parte de um projeto maior, de reflexão sobre o papel das culturas tradicionais no mundo moderno, dominado pela mentalidade ocidental. O México aparece como um dos lugares da terra em que ainda estariam presentes, mesmo que ocultos pela ação colonizadora européia, traços de antigas civilizações que, no atual estado do mundo, deveriam ser recuperados; nas terras mexicanas pulsaria um conhecimento outrora existente em diversos lugares do mundo. Artaud trabalha com a idéia de que, subjacente às diferenças externas que separam certas civilizações (China, Índia, México, Grécia arcaica), existiria uma unidade profunda que as reúne, expressa em concepções “metafísicas” e “cosmológicas” muito semelhantes.

Trata-se daquilo que a pesquisadora Monique Borie chamou de “unidade dos esoterismos”¹⁴³, idéia que Artaud colheu das leituras de autores como René Guénon e Fabre d’Olivet. Nessa perspectiva, seria possível aproximar tradições como o taoísmo e o hinduísmo das correntes neo-pitagóricas, herméticas e neo-platônicas, que chegaram à Europa por intermédio dos gregos e dos árabes. Mais do que isso, o estudo comparativo dessas diversas correntes propiciaria uma compreensão cada vez mais profunda de uma sabedoria comum existente em diferentes culturas¹⁴⁴. Ao mesmo tempo, esse pensamento tenderia a acentuar o conflito entre os caminhos adotados pelo Ocidente a partir da Renascença e as “civilizações tradicionais” do Oriente e Ocidente. Haveria mais semelhanças entre o mundo medieval europeu e as civilizações chinesa e indiana, do que com o mundo ocidental moderno.

Artaud parte de uma idéia semelhante para afimar não só a unidade subjacente às diversas culturas indígenas mexicanas (Maia, Tolteca, Otomis, Nahuatl etc.) como para estabelecer relações entre o México e outras tradições (em especial, com o taoísmo e correntes do pensamento medieval europeu):

143. Ver, a esse respeito, o capítulo “*L’unité des ésotérismes*” em Monique Borie (1989), *Antonin Artaud: Le théâtre et le retour aux sources*.

144. O escritor Adous Huxley (1943) trabalha com essa mesma idéia, em seu livro *The Perennial Philosophy*. O termo “filosofia perene” foi cunhado por Leibniz, e se refere aos princípios metafísicos comuns encontrados em diversas tradições espirituais.

Quem hoje pretenda que existam no México várias culturas - a cultura dos Mayas, a dos Toltecas, a dos Astecas, a dos Chichimecas, dos Zapotecas, Totanacas, Tarascas, Otomis etc. - ignora o que é a cultura, confunde a multiplicidade das formas com a síntese de uma ideia.

Existe o esoterismo muçulmano e existe o esoterismo bramânico; existe a Génesis oculta, o esoterismo judeu da Zohar e do Sephet-Ietzirah, existe aqui no México o Chilam Balam e o Popol Vuh.

Quem não vê que todos esses esoterismos são um só, e querem em espírito dizer a mesma coisa? (OCrVIII, 159).

Uma afirmação que pode soar superficial para aqueles que são treinados nos complexos processos de investigação etnológica. A proposição de um modelo abrangente, que abarque um grande número de manifestações culturais, exigiria um vasto trabalho prévio de análise e de discriminação das diferenças. Artaud, no entanto, reclama que o trabalho científico tende a enfatizar em demasia o exercício analítico e a percepção das diferenças, atrofiando a sensibilidade para as analogias e semelhanças, impedindo assim o exercício de um pensamento sintético. Se suas observações sobre as antigas culturas mexicanas carecem de rigor analítico, é inegável que estão impregnadas de intuições visionárias e aspirações utópicas.

É essa dimensão política que importa também ressaltar. Seus pronunciamentos no México são permeados de exortações à união dos povos indígenas e culturas tradicionais contra a ação colonialista dos países ocidentais. Artaud é o europeu que se auto-exila para realizar a catarse de sua identidade de colonizador. Espera também, através de sua atuação, poder contribuir para a organização de um novo tipo de revolução, levando para o México a atitude insurrecional que faz parte da história e da cultura francesas.

Sua opção pelo México emerge, por outro lado, de certo desencantamento em relação ao Oriente:

O atual Tibet e o México são os núcleos da cultura mundial. Mas a cultura do Tibet é toda feita para os mortos; e lá podem portanto aprender-se os modos de bem morrer, se quisermos libertarmo-nos da vida.

A cultura eterna do México porém foi feita para os vivos. Nos hieróglifos maias, nos vestígios da cultura tolteca, podem ainda

descobrir-se as maneiras de bem-viver, de afugentar dos órgãos o sono, de manter os nervos num estado de perpétua exaltação, ou seja, completamente abertos à luz imediata, à água, à terra e ao vento.

Sim, creio numa força adormecida na terra do México. (...) Creio também que os índios são as manifestações diretas dessas forças (OC:III, 187).

Deixando de lado os discutíveis comentários sobre a cultura tibetana, podemos constatar que a atração pela América pré-colombiana traduz uma perspectiva “vitalista”, que insiste na exaltação das forças telúricas dos trópicos, tônica proeminente nos seus escritos dessa época. Daí sua preferência por uma cultura que lhe pareça mais conectada com as “forças naturais” e com o corpo vivo, possuidora de um complexo sistema cosmológico, que se reflete em diversas práticas do cotidiano. Cultura essa que contrastaria com um viés propriamente “metafísico”, centrado no problema da morte e da liberação do ciclo da existência, característico do oriente¹⁴⁵.

O México, por sua vez, não será encarado por Artaud exatamente como um país, no sentido dos “estados” modernos, mas como uma “região da Terra” que deverá desempenhar um papel fundamental no destino atual do mundo. A idéia de “estado-nação” é recusada por ser uma categoria que se sobreporia à relação mais imediata do homem com a terra, instituindo territórios, códigos, leis reguladoras¹⁴⁶. Voltar-se às antigas nações indígenas significaria adquirir uma distância em relação à representação da Terra como um “território”. Mais do que isso, Artaud trabalha com a hipótese de que as culturas indígenas possuíam meios de conexão com as forças telúricas ignorados pelos brancos. O homem vermelho não ocupa a terra como alguém que se sente destacado dela. As velhas culturas mexicanas não foram construídas em oposição à natureza,

145. A idéia de que o pensamento oriental, em especial o da tradição budista, centra-se no problema da morte, negligenciando, por assim dizer, as questões do viver, parece-nos superficial. Hoje, no Ocidente, já existe uma vasta bibliografia a respeito que pode esclarecer o leitor sobre isso.

146. Daí Artaud rejeitar o que entendemos normalmente como “nacionalismo”: “(...) há o nacionalismo que pode chamar-se cívico e que, na sua forma egoísta, se resume ao chauvinismo e se traduz por lutas alfandegárias e guerras económicas, quando não pela guerra total” (OC:VIII, 217).

mas teriam nascido de uma profunda imbricação com a terra, constituindo-se como seu prolongamento harmónico. Daí a distância entre a vida indígena e a “cultura” celebrada pelos europeus:

Falamos do homem cultivado, falamos também da terra cultivada, e com isso estaremos exprimindo uma ação; uma transformação quase material tanto do homem como da terra. Pode-se ser instruído sem se ser cultivado. A instrução é uma indumentária. A palavra instrução significa que uma pessoa se revestiu de conhecimentos. E um verniz cuja presença não implica forçosamente que se tenha assimilado tais conhecimentos. A palavra cultura, por sua vez, significa que a terra, o humus profundo do homem, *foi arroteado*. Instrução e cultura confundem-se na Europa, onde as palavras já não querem dizer nada (...) (OC:VIII, 189; grifo do autor).

Poder-se-ia ver aqui uma reedição da velha questão em torno dos conceitos de “cultura” e “civilização” que mobilizou iluministas e românticos. As palavras *civilité* e *civilization*, preferidas dos iluministas franceses, designavam as conquistas do homem europeu sobre os instintos, expressas seja na vida cotidiana, através das regras de etiqueta e comportamento, seja na condução racional da vida pública. O conceito de civilização comportaria ainda o sentido de progresso e de universalidade, já que o Iluminismo previa que o processo civilizatório, desencadeado inicialmente na Europa, se expandiria pelo resto do mundo. Artaud se avizinha do pensamento romântico, que realizou a crítica do conceito iluminista de “civilização”, denunciando sua artificialidade e sua presunção universalista. O conceito romântico de *Kultur*, surgido na Alemanha, afirmaria a existência de uma “alma coletiva” da nação, ligada a idéia de profundidade e espontaneidade naturais, expressa nas artes e na cultura popular¹⁴⁷. Na exaltação artaudiana de uma cultura que remexe o “humus profundo” do homem, ressoa o ideal romântico da identidade entre o homem e a natureza.

Mas as considerações posteriores de Artaud sobre a cultura mexicana também nos permitem aproximações com uma discussão mais contemporânea. Na defesa da “verdadeira cultura” contra a degenerescência da civilização, a palavra “força” adquire uma importância

147. A esse respeito, ver o capítulo “Da Sociogênese dos Conceitos de Cultura e Civilização”, no estudo clássico de Norbert Elias (1994).

central no seu discurso. A cultura que se confunde com instrução seria aquela que se divorcia do universo das “forças”, tomando-se incapaz de reconhecê-las, captá-las, dirigi-las. Poder-se-ia aproximar, com certo cuidado, essa ideia de “cultura como instrução” do conceito de “arquivo” em Michel Foucault¹⁴⁸. O “arquivo” traduz a dimensão do “saber” que se formaliza em enunciados e modos de percepção, em “regiões de visibilidade e campos de legibilidade”. Por sua vez, esse saber, que se divide sempre em formas estratificadas de ver e falar, dependeria sempre de uma dimensão de “poder”, ou seja, de uma dinâmica de forças ainda não formalizada, que lhe é subjacente. Nesse sentido, o saber dos arquivos é sempre “formatado”, sedimentado em códigos, criando muitas vezes uma barreira para a percepção e para o acesso ao universo das forças, ou campo do poder. Para Artaud, a verdadeira cultura seria, sinteticamente falando, aquela que constrói conscientemente as conexões entre o plano das formas e o das potências e virtualidades, aquela que sabe “respirar” entre esses dois espaços.

Mas, ao acusar a cultura europeia de estagnar-se numa cultura formal e cristalizada, Artaud não estaria desconsiderando toda uma tradição do pensamento ocidental, que desde o século XIX coloca sob suspeita os discursos e instituições morais, religiosas, científicos e ideológicos, explicitando dinâmicas subjacentes aos fenômenos? Marx, Nietzsche e Freud, para citarmos apenas algumas das grandes referências, não desvendaram campos de atuação de forças (produtivas, vitais, pulsionais) imanentes às formações históricas, às formalizações culturais, aos códigos morais, às instituições jurídicas e políticas? Desse modo, Artaud não recusa uma tradição da qual de certa forma é tributário?

Não encontraremos em seus textos o aprofundamento de uma discussão desse tipo. Ele parece mais interessado em lançar luz numa concepção de mundo que a Europa outrora teria rejeitado, e que de certa forma se encontraria ainda viva no México. O mundo pré-colombiano acena para aquilo que o humanismo europeu deixou de fora, ao desligar-se não só da concepção “teocêntrica” cristã, mas de qualquer visão sagrada da existência. O México deveria ajudar o Ocidente a rememorar um conhecimento que ele já possuiu, e que sobreviveu

148. Ver Deleuze (1987) sobre Foucault, em especial o capítulo “Os Estratos ou Formações Históricas: O Visível e o Enunciável (Saber)”.

subterraneamente nas correntes herméticas, neo-pitagóricas, neo-platônicas, que fizeram parte do mundo medieval e da Renascença. O humanismo europeu não teria inventado “o homem” ao desligar-se do teocentrismo, mas apenas uma perspectiva secular de encará-lo. Artaud espera reencontrar uma cultura ainda viva, capaz de reconciliar o homem com os deuses, através de um conhecimento que se encarna no corpo e nas ações mais cotidianas.

A busca desse “homem divinizado” é inseparável da necessidade premente de uma cura. O homem que ultrapassa sua própria condição e se avizinha dos deuses é um homem que se deu ao trabalho de “refazer-se”. A doença não é aqui apenas o signo negativo que nomeia uma condição específica do corpo ou da mente de um indivíduo, num determinado momento da existência. Ela é a própria marca da existência, vista da perspectiva trágica. Quando encarada do ponto de vista da “crueldade”, a existência é entendida como uma terrível exigência, exigência de “rigor”, em primeiro lugar para consigo mesmo: “...há no ser uma mentira, e nós nascemos para protestar contra ela” (OC:VIII, 146).

Como pensava Paracelso¹⁴⁹, autor frequentemente citado por Artaud, a doença não é um simples fenômeno da natureza, mas a condição à qual o homem deverá necessariamente se sujeitar e assimilar, se quiser ultrapassar a condição humana. Ao nascer o homem já está inremediavelmente sujeito à “doença”, e esse reconhecimento é também um impulso que o levaria a investigar o universo exterior; a conhecer as relações entre plantas e doenças, entre os diversos reinos não-humanos e o reino humano, tomando consciência da totalidade de que faz parte. Esse tipo de investigação não se confundiria com os propósitos estabelecidos pelas modernas ciências. As críticas ao caráter fragmentário desse saber, que instituiu campos especializados para a investigação analítica, mas que seria incapaz de apreender sinteticamente o homem, abundam nos escritos artaudianos desse período. Essa “ciência em pó” teria recalcado o pensamento analógico, capaz de apreender as ressonâncias e semelhanças de fenômenos que ocorrem em diferentes níveis de realidade (fenômenos da natureza e fenômenos humanos, fenômenos psíquicos e corporais etc.)

149. Sobre a “antropologia” presente no pensamento de Paracelso, ver o capítulo “Paracelso”, da obra de Groethuisen (1953).

Não é possível extrair dos escritos de Artaud uma crítica suficientemente desenvolvida das ciências modernas. Como sempre, tratam-se de afirmações provocativas e poéticas as que encontramos em seus textos, os quais se assemelham a manifestos. Mas suas intuições muitas vezes se avizinham de temáticas tratadas por eminentes pensadores, seus contemporâneos. Num ensaio de Heidegger, intitulado *Ciência e Meditação*¹⁵⁰, efetua-se, do mesmo modo, uma distinção radical entre a “ciência ocidental europeia”, que hoje “exerce seu poder por todo o globo”, e o modo de se entender a palavra “ciência” na Antiguidade e na Idade Média. Para o filósofo, a ciência moderna se constituiu, basicamente, como uma “teoria do real”, fundada num olhar “incisivo e separador”, que ambiciona intervir no real “de um modo inquietante”. E essa ambição decorre de um modo de observar (teoria) e apreender o real como “objeto”, ou seja, como aquilo que “obsta”, oferece resistência a um sujeito, que já se sente, dessa maneira, “destacado”. A própria divisão da realidade em áreas de investigação, em “regiões de objetos” que permitem uma “exploração especializada”, responderia a essa necessidade de controle, de tomar o real “calculável”^{150 151}, no sentido do previsível e do confiável. Toda essa atividade, entretanto, já pressupunha um “sentir-se separado”, que para Artaud é uma das características centrais das formas da consciência desenvolvidas na Europa e que é necessário superar.

No texto *Le Théâtre et les Dieux*, Artaud insistirá na existência de outros modos de se ver a “ciência”, ligados à idéia de “cura”. Mais do que o sentido de uma intervenção incisiva e de um controle sobre o real e a natureza, a palavra “cura” evoca a idéia da restituição de um estado (de saúde e integridade) já existente como uma possibilidade virtual, que precisa ser despertado. Alguns princípios de uma “ciência” distinta da ocidental podiam ser encontrados em diversas fontes, algumas delas citadas no próprio texto. Do taoísmo, por exemplo, Artaud retirará a imagem da pulsação entre o vazio e as formas presente no Tao-te-King, de Lao-Tseu.

150. Utilizamos-nos da tradução espanhola desse artigo, “*Ciencia y Meditación*”, em Heidegger (1994:39-61).

151. Heidegger insiste para que a palavra “calculável” não seja entendida apenas no sentido numérico, mas no seu significado mais geral de “contar com”. “(...) contar com algo, quer dizer; tomar algo em consideração, confiar (em nossos cálculos) em algo, colocá-lo sob nossa expectativa” (1994:50).

“Trinta raios convergem para o meio”, diz o Tao-te-King de Lao-Tseu, “mas é o vazio entre eles que faz a roda andar”. (...)

A cultura é um movimento do espírito que vai do vazio às formas, e que das formas regressa ao vazio, ao vazio como para a morte. Ser culto é queimar formas, queimá-las a fim de se atingir a vida. E aprender a manter-se reto dentro do incessante movimento das formas que vão sendo sucessivamente destruídas. (OC:VIII, 165).

A “cura” passa pela remoção das ansiedades em relação à morte e ao desaparecimento das formas. A imagem da roda e seu centro evoca a importância do trânsito entre o vir à luz, o tomar forma, e a dissolução na obscuridade. A “morte” é aproximada da experiência do vazio, de uma espécie de retraimento em relação à exteriorização das formas, que permitirá a relação com os processos de queima e destruição. A morte aqui não se reduz à morte física, mas se traduz no desprendimento em relação às formas, na familiaridade com a “não-forma”. A cultura que cultiva a vida não é portanto aquela que toma a “vida” um valor absoluto, que investe na vida como permanência, engessando-se num dualismo cujo outro polo é representado por uma morte ameaçadora, que deve ser esconjurada. A morte aqui é inclusa não só como momento necessário de dissolução do corpo, mas como experiência da transição entre estados e formas, relação com o não-manifesto, o ponto zero que contém em si todas as virtualidades, o “entre” que possibilita todos os movimentos.

E, para Artaud, essa seria a atitude de todas as culturas que se sentiam ao mesmo tempo na morte e na vida: “os antigos mexicanos não conheciam outra atitude senão esse vaivém da morte para a vida” (OC:VIII, 165). George Bataille, seu contemporâneo, também havia observado essa familiaridade dos maias e astecas com a morte, num breve ensaio, *L'Amérique disparue* (1970:1, 152-158). Povos tão religiosos quanto os próprios espanhóis, os antigos mexicanos chocaram os colonizadores e missionários com suas representações grotescas das divindades, nas quais se misturam sentimentos de horror e de um certo humor negro, que também permeiam histórias macabras e sangrentas. Distantes da concepção moral do “sagrado” na qual a divindade concentra os atributos da bondade e da perfeição, as divindades pré-colombianas se exprimitavam de modo muitas vezes aterrador, revelando-se como forças que só podem ser aplacadas através de sacrifícios e rituais. Tais religiões ainda

não teriam interiorizado a noção de “sacrifício”, transformando-o em práticas ascéticas. Por isso mesmo, na época da conquista espanhola, prescreviam a realização periódica de sacrifícios humanos, realizados com requintes de crueldade, que para Bataille nos fazem recordar os escritos do Marques de Sade. No entanto, esse exercício circunscrito e regrado da violência fazia parte dos mecanismos culturais destinados a drenar pulsões destrutivas, afirmando ao mesmo tempo o desprendimento e a coragem heroica que não se detém diante da morte.

Curiosamente, não serão os aspectos exteriores desse “teatro da crueldade” que mobilizarão os comentários de Artaud sobre o antigo México. Será a dimensão espacial das representações religiosas que lhe chamará a atenção em primeiro lugar. Numa espécie de leitura “taoísta” das religiões pré-colombianas, ele insistirá na idéia de que as divindades mexicanas circunscvem um vazio central, a partir do qual se desdobram, povoando as várias direções do espaço: “e os Deuses do México girando ao redor do vazio dão-nos um modo cifrado de reencontrar as forças de um vazio sem o qual não existe realidade” (OC:VIII, 167). Os deuses ao mesmo tempo recobrem e nos remetem a esse vazio central. Como desdobramentos espaciais desse vazio, manifestam-se como “forças” primordiais, cujos jogos e entrechoques gerariam todas as coisas do mundo. Artaud se detém sobre o hieróglifo da cruz de seis braços, a cruz dos palácios geométricos de Uxmal, Mitla, Palenque e Copan, para desenvolver essa idéia:

Para fazer a cruz o antigo mexicano coloca-se no centro de um espaço vazio e a cruz emerge ao seu redor.

Não é uma cruz para medir o espaço como pensam os sábios de hoje, é uma cruz para revelar como a vida entra no espaço, e como desde o fora do espaço podemos reencontrar o fundo da vida.

Sempre o vazio, sempre o ponto, em torno do qual se congrega a matéria.

A cruz do México indica o renascimento da vida (OC:VIII, 166).

Essa cruz de seis braços, mais arcaica do que a cruz cristã¹⁵², remeteria-nos tanto a um movimento de expansão, manifestação de um

152. Sobre o arcaísmo e os múltiplos significados simbólicos da cruz, ver Guénon (1987).

mundo que é também dilaceramento de uma realidade originária, como a um caminho de retorno ao não-manifesto, onde a vida ressuscita e se refaz. Do ponto de convergência que evoca o não-ser que contém em si todas as possibilidades de manifestação, saem as linhas que estabelecem as direções do espaço, que cobrem o vazio, fazendo “amadurecer a vida”, mas não perdendo a conexão central, já que “povoar o espaço, cobrindo o vazio, é encontrar o caminho do vazio” (OC:VIII, 167). O homem feito e divinizado em Artaud é aquele que assimilou e aprendeu a reconhecer em si e no mundo essa pulsação que reúne o não-manifesto às formas, presente não só na sua “vida interior”, mas em toda a natureza.

Se Artaud não se concentra sobre os aspectos explicitamente espetaculares e sangrentos das religiões mexicanas¹⁵³, não deixa, por outro lado, de reconhecer nessas representações geométricas uma dimensão teatral: “digamos, sem literatura, que esses Deuses não nasceram ao acaso, antes se encontram na vida como em um teatro, ocupam os quatro cantos da consciência do Homem onde se abrigam o som, o gesto, a palavra e o fôlego que cospe a vida” (OC:VIII, 166). A teatralidade dessa cultura estaria, entre outras coisas, na relação que ela estabelece com o espaço. Lembremos das críticas de Artaud à cultura que se pretende encerrada nos livros e sua visão do teatro como “poesia no espaço”, local onde pode ser exercido um outro modo do pensar, uma outra forma de conhecer. O espaço em que figuram os deuses mexicanos não seria somente uma extensão, mas uma realidade “qualitativa”. A geografia mítica desses povos designa regiões ontológicas que descrevem a constituição do mundo e da própria consciência humana. O “fora” dos quatro pontos cardeais corresponde também a um “dentro”, constituindo os “quatro cantos” da consciência do homem. Gesto, som, palavra, fôlego, elementos fundamentais da linguagem, transbordam de uma obscuridade silenciosa, encamando o poder criador da palavra primeira. Os Deuses seriam, ao mesmo tempo, os guardiões e as figurações dessas forças, nomes possuidores de poder.

153. Num texto publicado no jornal *El Nacional*, em 9/11/36, intitulado “*El Rito de los Reyes de la Atlántida*” (OC:IX, 72-76), Artaud descreve um ritual indígena de imolação de um boi, seguido da ingestão do sangue do animal, presenciado por ele. E um dos poucos exemplos desse tipo de relato nos seus artigos mexicanos.

Mas nessa topologia há também uma dinâmica. E é aqui que se elucida o princípio solar que estaria na base dessa concepção de mundo:

O sol, para aplicarmos a antiga linguagem dos símbolos, aparece como o mantenedor da vida. Ele não é somente o elemento fecundante, o provocador soberano da germinação; é tudo isso, faz amadurecer tudo que existe, mas esta, pode-se dizer, é a menos importante de suas faculdades. Ele queima, calcina, elimina, mas não destrói tudo o que suprime. Sobre o amontoado das coisas destruídas e mesmo graças a essa destruição, ele mantém a eternidade das forças pelas quais a vida se conserva.

Numa palavra - e aí está o verdadeiro segredo - o sol é um princípio de morte e não um princípio de vida. O fundamento mesmo da antiga cultura solar é o de ter mostrado a supremacia da morte (OCrVIII, 219).

No princípio solar figura-se o “centro” no seu aspecto dinâmico. A idéia de “vazio” acentua a negatividade desse centro, sendo uma espécie de “palavra-limite” que tenta designar aquilo que está para além de qualquer forma ou representação¹⁵⁴. Já o símbolo solar tenta dar conta da atividade irradiada desse núcleo. O sol aparece como o princípio ígneo, que traz à luz toda manifestação, que efetua a passagem do “não-ser” ao “ser”. Mas tudo aquilo que pertence ao reino do ser já é marcado pela dualidade vida e morte. O princípio solar como raiz de toda manifestação congregaria, de modo sintético e paradoxal, esses dois polos: o fogo exprime a intensidade vital e, ao mesmo tempo, a destruição das formas. Mais do que isso, não haveria uma simetria perfeita entre essas polaridades. Não há o esplendor e o brilho do fogo sem a queima das formas. A vida, nesse sentido, está subordinada à morte. O que não significa nenhum tipo de desvalorização da vida, mas encará-la de um novo ponto de vista:

154 Poderíamos associar esse “vazio” à noção chinesa do “Tao sem nome”. Lê-se no Tao-te-King de Lao-Tseu: “O Tao que procuramos alcançar não é o próprio Tao. O nome que lhe queremos dar não é seu nome adequado.” As formulações paradoxais seriam as únicas adequadas para designar a experiência do não-manifesto.

Realizar a supremacia da morte não é o mesmo que não exercer a vida presente. E colocar a vida presente no seu lugar; fazê-la ultrapassar diversos planos simultaneamente; experimentar a estabilidade dos planos que fazem de um modo vivo uma grande força em equilíbrio; é, enfim, restabelecer uma grande harmonia (OC:VIII, 219).

O princípio solar explicaria, de certo modo, a importância atribuída por essas culturas aos ritos envolvendo a morte e a dissolução das formas e estados, inclusive através de sacrifícios. A “queima” periódica daquilo que representa ou encarna efetivamente o apego às formas, o desejo de, a todo custo, cristalizar a vida e negar a morte, é encarada como uma ação profilática e terapêutica, que reconduz à percepção da transitoriedade do existente e do que Artaud chama de “superioridade” da morte sobre a vida. Ao mesmo tempo, e paradoxalmente, tais ritos reintegravam a morte na vida, operando desse modo um forte impacto que se faz sentir por toda a existência. Ele se traduz, por exemplo, na atitude desprendida e corajosa, na generosidade e na alegria, presentes no comportamento de muitos indígenas, e que tanto chamou a atenção do colonizador europeu.

Los Tarahumaras

Artaud não viajou ao México apenas para proferir conferências e escrever artigos. Seu interesse principal sempre foi o de entrar em contato com as populações indígenas: “(...) desejo escrever um livro sobre o assunto, mas tenho falta de elementos que só nos locais posso obter: os ritos, as crenças, as festas, os costumes das tribos autóctones autênticas” (OC:IX, 232). Seria mesmo estranho para alguém que dizia querer “fugir da civilização européia”, manter-se no âmbito da universidade e do jornalismo. O livro *Les Tarahumaras* foi publicado apenas em 1955, reunindo textos produzidos ao longo de doze anos, desde artigos escritos na ocasião de sua estada até um poema produzido em 1948 (*Tutuyeyuñ*), meses antes de sua morte, e que acabou fazendo parte da emissão radiofônica *Pour en finir avec le jugement de dieu*.

Artaud conseguiu permissão oficial para uma estada junto aos índios Tarahumaras, grupo do tronco linguístico “nahuas” (cuja tribo principal era a dos Astecas), habitante das montanhas do noroeste do

México¹⁵⁵. Esse povo nômade, provindo da América do Norte, vive da caça e da coleta, e possui rituais religiosos nos quais são ingeridas porções da planta Peyotl, também chamada por eles de Cigui. Artaud relatou algumas dificuldades vividas pela tribo em função de sua religião, já que o governo mexicano não via com bons olhos as festas sagradas em que o Peyotl era ingerido. Por isso, era comum que tropas do exército destruíssem periodicamente os campos de plantação. Quando chegou à aldeia, Artaud presenciou a revolta dos índios contra uma recente ação desse tipo. Estando hospedado na Escola Indígena instalada pelo Estado, tentou intervir junto ao diretor (que contava com uma milícia sob seu comando) no sentido de facilitar a celebração das festas dos Tarahumaras. Só assim seria possível “apaziguar os ânimos”, argumentava ele. A posição ambígua do diretor mestiço, uma “autoridade” que tinha certa simpatia pelos índios, acabou possibilitando o contato de Artaud com os sacerdotes do Cigui.

Mesmo antes desse encontro capital, Artaud fez uma série de observações sobre o comportamento e as atitudes indígenas, de grande importância para compreendermos a natureza de sua busca no México e os valores nela implicados. Apesar de reconhecer que muitos hábitos nativos tinham se transformado em repetições mecânicas de uma tradição esquecida, Artaud mostra-se preocupado em reconhecer as marcas profundas de uma cultura que servisse de contraponto à mentalidade européia. Ressalta, por exemplo, o desdém dos índios em relação às comodidades e confortos que os europeus associam ao “progresso”. A “admirável resistência à fadiga”, o “desprezo pela dor física, pelos tormentos e pelas doenças” revelariam a proximidade que esses homens ainda mantêm “das forças da natureza” e como podem participar dos seus segredos (OC:XIX, 69).

Interessa-lhe o distanciamento que os nativos cultivariam em relação às próprias sensações, sejam elas agradáveis ou desagradáveis, atitude que se choca frontalmente com a idéia de conforto material cultivada no ocidente. A indiferença quase estoica diante das mazelas e prazeres físicos traduziria uma peculiar visão do corpo humano: “(...) o índio Tarahumara não atribui ao corpo o valor que nós europeus lhe

155. Algumas informações sobre os Tarahumaras podem ser encontradas em Krickberg (1985:37, 173, 203).

atribuímos, e tem dele uma noção totalmente outra” (OC:XIX, 15). Não se trata de uma visão “pecaminosa” do corpo, que justificaria práticas ascéticas, já que “para eles, o mal não é o pecado. Para os Tarahumaras, não há pecado: o mal é a perda da consciência” (idem:70). Ao invés disso, haveria o cultivo de uma impessoalidade na relação com o organismo: a realidade corporal não é percebida como o fundamento de uma identidade. O corpo existe como uma exterioridade descolada da noção de “eu”. Essa desidentificação permitia, ao mesmo tempo, o aprofundamento da capacidade de perscrutar o organismo e de conhecer seus mistérios, sem a compulsão de fixá-lo em imagens e representações.

Ao mesmo tempo, tal “distanciamento” dos fenômenos físicos e sensoriais não desemboca numa dualidade do tipo “corpo-alma”. Os Tarahumaras não deslocam seu sentimento de identidade para uma dimensão “psíquica” da individualidade, representada pelas experiências emocionais ou racionais, que se opoiam ao corpo. Para Artaud, os índios sabem também fazer “o sacrifício da sua consciência”, sendo nesse trabalho “orientados pelo Peyotl”¹⁵⁶. Mas que “consciência” é essa que os ritos do Ciguri destronarão para instaurar um novo tipo de experiência? Na explicitação de Artaud, é uma consciência que opera de modo seletivo e, muitas vezes, de forma automática, circunscrevendo o campo de fenômenos e excluindo outros:

Entre todas as ideias que passam na nossa cabeça, há aquelas que aceitamos e outras que não aceitamos. No dia em que nossa consciência e nosso eu se formaram, um ritmo distintivo e uma escolha natural se estabeleceram nesse movimento incessante de incubação, obrigando nossas ideias próprias e só elas a sobrenadarem no campo da consciência, sendo o resto automaticamente apagado.

Talvez precisemos de um tempo para talharmos nossos sentimentos e isolarmos nossa própria figura (...) (OC:IX, 17).

156. No texto *“Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras”*, escrito em 1943 no hospital psiquiátrico de Rodez, lê-se: “(---) a segunda coisa que me impressionou foi o índio (...) parecer ter feito a Deus o sacrifício de sua consciência e o hábito de ser nesse trabalho conduzido pelo Peyotl” (OC:IX, 15). Nos escritos de Rodez, a linguagem de Artaud é especialmente marcada pelos termos da mística cristã.

O sacrifício dessa “consciência” traz, portanto, o mesmo sentido da impessoalidade e da “não-identidade” que pautaria a relação dos Tarahumaras com o corpo. Um sacrifício que apagaria as marcas distintivas pelas quais figuramos um “rostro”, região corporal que tende a concentrar os caracteres que atribuímos à individualidade. Não é um rosto fixado o que Artaud vê no semblante indígena: “os sentimentos que irradiava passavam-lhe um após o outro pelo rosto, e os que se liam *não eram manifestamente os seus*; não se apropriava deles, já não se identificava com aquilo que é para nós emoção pessoal (...)” (idem:15; grifos do autor). Os sentimentos e estados mentais fluíam pelo rosto como sobre as águas de um rio, sem se sedimentarem. Já no rosto do homem branco, que se constrói como individualidade, haveria uma “incubação fulgurante imediata”, processo veloz e quase imperceptível, que faz nascer a cada instante o sentido e a imagem de um “eu” que se assegura de si. Entre os Tarahumaras não haveria o culto de uma subjetividade que se ancora e se constrói pela circunscrição de estados psico-físicos geradores de identificação. Principalmente no caso dos sacerdotes e nativos mais comprometidos com a tradição espiritual, observa-se uma busca contínua pela liberação do círculo fechado da individualidade, através dos ritos e práticas que proporcionariam a imersão num estado não mais condicionado pelos limites do “eu”.

Artaud se debate, ao longo dos textos que compõem *Les Tarahumaras* com os termos que usa para designar essa experiência (“infinito”, “ilimitado”, “inciado”), assumindo por vezes o vocabulário da mística cristã, que será depois renegado, após sua saída de Rodez. Tais dilemas expressam a violenta crise espiritual que ele enfrentará, a partir de sua prisão na Irlanda, em 1937, inaugurando um longo período de internações psiquiátricas. De qualquer modo, suas descrições tomam claras as diferenças da experiência que tem em mente em relação à maneira de se pensar o “ilimitado”, típica do pensamento clássico europeu, descrito por Foucault¹⁵⁷, em que diferentes ordens de realidade podem sempre ser elevadas e desdobradas até o “infinito”. O “infinito” analisado por Foucault é feito da composição das forças do homem e da natureza, que são desdobrados a partir de um núcleo central, de uma “forma-

157. Ver o ensaio de Deleuze (1987:167-179), a respeito de Foucault, “Sobre a Morte do Homem e o Super-Homem”.

Deus". Para essa ideia central convergiam todas as séries de criaturas e modos de existência. Já em Artaud, se há, em alguns momentos, a utilização de termos cristãos que nos aproximariam dessa perspectiva, suas referências, na verdade, são outras. Seu interesse é pela mística cristã que desenvolve uma teologia negativa, na qual a forma-Deus é constantemente "atacada", tendo em vista constituir a abertura que permitiria uma experiência do Deus-abismo¹⁵⁸. São essas formulações que poderiam ter alguma proximidade com os "ritos de aniquilamento" dos Tarahumaras. Se Cigui é uma "divindade", ela não possui forma ou "rostro". Cigui é apenas um nome possível, que mascara e revela uma experiência, que pela sua própria natureza transborda os limites da linguagem, colocando-a sob extrema tensão.

Participar dos ritos Tarahumaras torna-se assim o modo de se aproximar do cume de sua tradição. Os ritos indígenas encarnam plenamente a ideia artaudiana de um teatro que se constitui como evento fundamental de uma cultura, local em que o próprio organismo do homem é reconstruído. Mas penetrar no mundo dos ritos implicaria na passagem por uma série de etapas preparatórias. Artaud logo percebeu que o contato com os sacerdotes do Cigui não seria tão fácil e imediato: "(...) quem me abriu caminho ao Cigui foram os sacerdotes do Tutugui.(...) Quem preside às relações exteriores entre os homens é o *Senhor de Todas as Coisas* (o Tutugui): amizade, compaixão, esmola, fidelidade, piedade, generosidade, trabalho" (OC:IX, 11).

Desconsiderando a possível hibridização de "valores cristãos"¹⁵⁹ no modo de se descrever as qualidades do *Senhor de Todas as Coisas*, observa-se que Artaud faz referência a uma etapa preliminar e preparatória do rito, nas quais são desenvolvidas qualidades relacionadas ao controle dos impulsos egocêntricos. Generosidade, coragem, determinação, não são nesse sentido apenas qualidades "morais", mas requisitos "técnicos" que preparam o candidato para a experiência de dissolução da individualidade que está no cume do rito. Sem essa "purificação" inicial, que afrouxa os rígidos limites da individualidade, a ação do Cigui poderia

158. Encontramos exemplos eloquentes dessa mística do "Deus sem forma" em São João da Cruz e Mestre Eckhart.

159. Como já dissemos, os textos de Artaud escritos em Rodez são fortemente marcados pelo vocabulário cristão.

ser por demais devastadora. Não se deve encarar tal processo preparatório num sentido punitivo. A experiência do sagrado nas sociedades primitivas não pode ser enquadrada nos parâmetros do que entendemos por moralidade religiosa. Como demonstraram diversos autores¹⁶⁰, o sentido arcaico do sagrado não pode ser reduzido à moralização posterior da religião, já que tende a ultrapassar todas as dualidades (bem e mal, belo e feio, útil e inútil, êxtase e terror).

Ao assinalar as duas etapas do rito tarahumara, Artaud destaca a importância do comportamento altruísta e disciplinado, que prepara o candidato para penetrar em domínios nos quais as múltiplas formas de identificação e cristalização do “eu” serão abaladas em suas raízes. Assim, o cultivo de qualidades como a da “generosidade”, por exemplo, ajudariam a dissolver os rígidos limites de uma individualidade enclausurada. Por isso, não se pode almejar aos “estados” prometidos pelo Ciguri sem essa atenuação inicial das tendências contrárias ao processo:

Ninguém pode ser iniciado no México, quer dizer, ninguém pode receber a unção dos sacerdotes do Sol e a marca imersiva e reagregadora dos que pertencem ao Ciguri, que é rito de aniquilamento, se antes não for tocado pelo gládio do velho chefe índio que preside à paz e à guerra (...) (OC:IX, 11).

Submeter-se ao gládio e ao poder do “velho chefe” que preside a relação entre os homens é prova indispensável, sem a qual não há penetração nas experiências mais profundas prometidas pela tradição. Os vislumbres metafísicos que o rito pode desencadear são impossíveis sem o controle dos impulsos egocêntricos, qualidade desenvolvida no convívio com os outros homens. Num artigo escrito sobre a artista mexicana Maria Izquierdo, Artaud já havia tecido algumas considerações sobre o comportamento indígena, marcado pela “ausência do sentimento de propriedade” e por um “altruísmo” que emanaria de uma determinada percepção do mundo:

O primitivo, como não se sente distinto daquilo que existe, não pode crer que alguma coisa exista para lá de si mesmo e não tem o

160. Esse tema fascinou diversos autores próximos dos surrealistas e contemporâneos de Artaud, como George Bataille e Roger Caillois.

sentimento da propriedade; por sua vez, as coisas que existem não podem ter propriedades que realmente lhes pertençam, pois estas participam de tudo o que existe; é assim que o sentimento do eterno altruísmo das coisas nos conduz a uma espécie de transmutação alquímica, até o sentimento da unidade (OCYVIII, 258-259).

Não nos interessa aqui avaliar exatamente a precisão antropológica dessas afirmações, mas explicitar as convicções que as animam. Na percepção de Artaud, o “ethos” primitivo, mais do que um código moral inculcado por uma educação moral, resultaria do cultivo de uma espécie de “empatia” com a natureza, apoiada na sensibilidade às similaridades e ao destino comum de todos os seres, e numa “abertura” para fora de si que pode atenuar os limites rígidos do próprio eu. “Fazer o sacrifício de si próprio é entrar na realidade mumurante” (idem 259). O sacrifício da individualidade enclausurada e a abertura para uma realidade ainda não codificada e não sedimentada passaria por tais distensões preliminares, lapidações necessárias, cultivadas nas situações mais cotidianas.

Artaud chega a reconhecer em diversos eventos que cercaram seu contato com os Tarahumaras esse gênero de “prova” - as agruras da viagem feita a cavalo até as montanhas, a longa espera de vinte e oito dias até poder presenciar os rituais do Cigui, os falsos feiticeiros que lhe prometiam todo tipo de cura - “como se tudo aquilo fizesse parte do rito” (OC:IX, 43). Os limites do rito não ficam assim bem assinalados. Suas etapas iniciais confundem-se com a própria vida que, desse modo, passa a ser vista também da perspectiva do ritual. O que se dará no espaço circunscrito das cerimônias se anuncia e se prefigura anteriormente, em acontecimentos que parecem confluir para uma direção privilegiada. Assim como o índio tarahumara entende que “é chamado a ser um sacerdote do Cigui”, permanecendo um longo tempo na floresta até que esta lhe revele os segredos necessários para o bom desempenho dessa função¹⁶¹, Artaud vai interpretando os vários acontecimentos de sua viagem como etapas de um processo de “purificação” que o prepara para os cerimoniais do Cigui.

161. “Quando um índio tarahumara se julga chamado a manejar o ralador e distribuir a cura, durante três anos, pela Páscoa, vai estar uma semana na floresta” (OC:IX, 48).

E, segundo ele, todos aqueles esforços “não foram em vão”. Há pelo menos duas descrições detalhadas de sua participação nos ritos do Peyotl, em *Les Tarahumaras*^{162,163}. Observamos nesses textos uma preocupação semelhante àquela presente na abordagem do teatro de Bali: apreender do modo mais aguçado possível uma “linguagem secreta”, que emana de uma rede cerrada de signos. Porém, mais do que nos espetáculos balineses, nos rituais tarahumara Artaud foi um ativo participante. Em alguns momentos parece, inclusive, que o rito está sendo realizado *para ele*¹⁶⁰. Acrescenta-se ainda o fato de tratar-se de uma cerimônia na qual, num determinado momento, ingere-se uma poderosa planta alucinógena. Portanto, não poderíamos esperar um relato muito “sistemático” dos acontecimentos; da mesma forma que nos textos sobre os espetáculos balineses, Artaud nos apresentara um quadro vivo de sua experiência, revelador de seus próprios sonhos e aspirações.

Os ritos começam sempre com a circunscrição de um espaço, um “campo ritual”. De forma circular ou semi-circular, esse campo destaca-se do espaço cotidiano como lugar em que se dará a intensificação da experiência do sagrado. A determinação das direções é fundamental na sua constituição, e nesse sentido a trajetória solar desempenhará importante papel. O rito é “uma dança apertada entre dois sóis”: o “sol que desce” e “o sol que sobe”. Crepúsculo e aurora, oeste e leste, são os pontos cardiais que definem as áreas e momentos cruciais, do início e do fim da ação. E se o sol é uma referência central, é de seu desaparecimento que o rito tratará. “Rito negro”, da “morte eterna do sol”, celebrado durante toda uma noite, o Cigui nos conduz a uma imersão na escuridão. E, para Artaud, esse mergulho no escuro se dará inicialmente pelo lado do mal e da doença: “pois essa penetração na doença é uma viagem, uma *descida para RETORNARÁ VIDA*” (OC:IX, 45; grifos do autor).

162. Estas descrições aparecem nos capítulos *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras* (OC:IX, 9-32), escrito no ano de 1943 em Rodez, e *La Danse du Peyotl* (OC:IX, 40-30), que data de seu retorno à Paris, em 1937.

163. Em *La Danse du Peyotl* lê-se: “Dez cruzeiros no círculo e dez espelhos. Uma viga com três feitiços em cima. Quatro servidores, (dois Machos e duas fêmeas). O dançarino epilético e *eu mesmo* para quem faziam o rito” (OC:IX, 44; grifos do autor).

Vejamos como nas suas descrições retomam várias temáticas associadas ao “teatro da crueldade”. A “doença” não é simplesmente um mal físico ou psíquico que acomete as pessoas individualmente, mas a expressão de um conflito originário, referente a própria constituição do mundo, uma desordem cósmica que se espalha por múltiplos níveis da realidade, e que cabe ao homem remediar. Desse ponto de vista, o rito, para ser eficaz, deve presentificar materialmente o conflito (nos corpos, gestos, objetos etc.), e, ao mesmo tempo, lidar com o sentido mais abstrato e invisível do que está em jogo. Os dançarinos, por exemplo, que ocupam o centro do círculo na primeira descrição, não devem ser vistos como pessoas que representam um “papel” numa história sagrada. Naquele momento, eles efetivamente encarnam princípios abstratos: “pela forma de ficarem um na frente do outro, sobretudo ficar cada qual no seu espaço, como se estivessem em bolsas de vazio e frações do infinito, compreendia-se que já não se tratava ali de homem e mulher, mas de dois princípios (...)” (OC:IX, 21).

O campo ritual não se constitui apenas como uma área homogênea na qual se desenvolve uma “representação” que ilustra uma visão de mundo. Deve ser um espaço “estriado”, feito de frestas e passagens para outros planos e modos de percepção, deslocando-nos do cotidiano e projetando-nos num drama cósmico. O participante Artaud é convocado a participar da ação de várias formas. Senta-se num tronco perto do círculo, é levado até as cruzes onde é aspergido com água, e recebe ao final reduzidas porções de Peyotl. Tudo que se passa “exteriormente”, seja o desempenho dos gestos e dos passos, seja a entonação dos cantos e os deslocamentos do espaço, parecem ter como propósito a mobilização de uma profunda experiência interior que ressoe por todo o organismo.

Mesmo submerso na intensidade do acontecimento, Artaud luta para tentar compreender os modos de articulação dos diversos planos de expressão. Por exemplo, os gestos dos dançarinos muitas vezes parecem corresponder aos toques que o sacerdote faz no próprio fígado e baço. Fígado e baço seriam as expressões orgânicas dos mesmo princípios, masculino e feminino, encarnados pelos dançarinos. Dos sacerdotes-feiticeiros parecem também provir comandos dos ritmos e das fases de desenvolvimento das ações. Através das batidas de bastões contra o chão, eles marcam as passagens de uma etapa para outra, na evolução da dança. Artaud tenta ainda apreender as relações numéricas e geométricas

presentes nos passos, nos gestos, na disposição dos objetos, nos desenhos que os sacerdotes traçam no ar. São triângulos, círculos, sinais de infinito traçados pelos pés dos dançarinos e pelos bastões dos feiticeiros. São dez cruzeiros postadas simetricamente no canto leste do círculo, nas quais são amarrados dez espelhos. São doze os tempos que dividem essa travessia entre os dois sóis. Insinua-se uma matemática e uma geometria imanente à organização do rito, que Artaud pressente mas não consegue explicitar totalmente. Talvez a imagem mais eloquente dessa profusão de signos seja uma visão provocada em Artaud pelo próprio Peyotl:

O que me saía do baço e do fígado vinha em forma de letras de um antiquíssimo e misterioso alfabeto mastigado por uma boca enorme mas assustadoramente pressionada, orgulhosa, *ilegível* coisa de sua invisibilidade; sinais varridos em todos os sentidos do espaço, ao mesmo tempo em que eu tinha a sensação de subir através dele (...)
(OC:IX, 26; grifo do autor).

Uma linguagem murmurante que se desentranha do próprio corpo, feita de partículas de signos, mal saídos do invisível, que se propagam no espaço como um enxame. O rito parece conduzir Artaud para algo que foi motivo de intensas buscas, desde seu período surrealista até as diversas tentativas no campo teatral: o vislumbre da linguagem em estado nascente, a visão da língua “mítica” que ainda não se separou completamente da vida para tornar-se a “palavra soprada” (como nos diz Demida), essa palavra que nos aparta de uma experiência primeira, nos desapossa do pensamento como força que ainda não se formalizou. Manter-se nesse interstício, nessa zona em que se dá a passagem do informe para as figurações iniciais do pensamento e da linguagem, seria recuperar uma espécie de integridade. Depois de tal experiência, pode-se voltar de um modo mais livre ao mundo dos hábitos e costumes cotidianos, mundo das formas estáveis e sedimentadas, pois teríamos aprendido a transitar sem medo nos limbos onde tais formações são geradas. O rito de Ciguri ajudaria a “fixar” a consciência nesses interstícios, tomando-nos capazes de habitá-los, suportando a dissolução de nossos apoios habituais.

Essa operação singular de “fixação” da consciência no seu ponto de origem, que nos fazia recobrar o sentido profundo do “si mesmo”, opoe-se frontalmente às experiências subsequentes de Artaud nos hospitais psiquiátricos:

Cada aplicação de eletrochoques me mergulhava num terror que durava um número cada vez maior de horas. E sempre que eu via aproximar-se outra sessão não podia furtar-me ao desespero, por não ignorar que iria uma vez mais perder a consciência e ver-me um dia inteiro sufocado no meio de mim próprio sem conseguir reconhecer-me, sabendo muito bem que estava em alguma parte mas só o diabo poderia dizer onde, como se eu estivesse *iiiiii* (OC:IX, 30; grifo do autor).

Os asilos e o mundo dos ritos são os dois extremos do drama da cura de Artaud. Não por acaso, ao sair de Rodez, ele compara os manicômios a “centros de magia negra”, colocando-os no polo oposto ao que os feiticeiros tarahumaras representam. Se certos ramos da psiquiatria, “nisso cúmplices da mais sinistra e crapulosa magia”, aplicam terapias de eletrochoque para tomarem seus pacientes “esvaziados e disponíveis”, os ritos representariam a possibilidade contrária, da restituição de poderes originários do homem. A eloquência e a violência desses discursos realçam as disposições políticas da atuação de Artaud. No final de sua vida, talvez mais do que nunca, ele invectivará contra os modos de escravização da consciência desenvolvidos pelo mundo contemporâneo. A denúncia dos hospitais psiquiátricos e da violência contra os “loucos”, acrescenta-se o alerta contra os procedimentos laboratoriais de controle da vida, que aparece na sua última emissão radiofônica. Pode-se dizer que, no final dos anos 40, Artaud já antevia com muita perspicácia o desenvolvimento das novas estratégias de dominação das consciências e daquilo que Deleuze chamará de “sociedade do controle”. Por isso ele se tomou uma referência tão importante para os pensadores contemporâneos preocupados em discutir os processos de produção das subjetividades no capitalismo pós-moderno.

Ao mesmo tempo, o teatro nunca deixou de ser para Artaud um instrumento privilegiado de “guerra”. O abandono dos palcos tradicionais representou uma radicalização da procura de um modo de ação suficientemente eficaz, capaz de atingir múltiplos níveis de experiência e de liberar forças transformadoras do homem. Se os ritos indígenas não podem ser simplesmente transpostos para o palco ou para cultura ocidental, muitas coisas deles podem ser apreendidas. Em relação a eles, Artaud parecia primeiramente interessado em encontrar uma “cura” para si próprio. Não num sentido individualista, mas como conquista de

um novo ponto de partida, que possibilitasse um aprofundamento de sua atuação no mundo. Se são ingênuas e ineficazes as tentativas de transposição desses ritos para um palco, visto que as condições que eles demandam são radicalmente distintas, resta o testemunho desse artista que sentiu ser necessário o aprofundamento de um trabalho interior de uma certa natureza, a princípio descompromissado com o mundo do espetáculo, para que se possa renovar o próprio sentido do teatro no ocidente. Outros depois dele puderam levar a cabo algo desse projeto, de um modo talvez menos sofrido.



A. Artaud – 1927 (Foto: Armand Salacron)
(Catálogo Museu Cantini –1995)

Considerações Finais

Artaud pertence a uma geração de artistas que elaborou novas respostas ao que Bernard Dort¹⁶⁴ chamou de questão obsessiva do teatro moderno e contemporâneo: a dúvida sobre sua capacidade de representar o mundo em que vivemos e jogar nele um papel importante. Sabemos da posição relativamente marginal das artes cênicas diante da espantosa diversificação das formas de produção cultural na sociedade industrial. O teatro já não ocupa um lugar privilegiado na produção em larga escala do imaginário social. Para chegar a essa conclusão basta pensar, como Ortega y Gasset (1978), nas “grandes épocas” do drama, da tragédia grega do século V a.C., do período elizabetano na Inglaterra, do Século de Ouro espanhol, da obra de Molière, Racine e Corneille, da comédia delfarte italiana, do teatro alemão de Schiller e Goethe, dentre outros. Ao falarmos aqui em “grandeza”, não estamos emitindo nenhum juízo de valor sobre a qualidade do teatro posterior. Referimo-nos apenas ao lugar social central ocupado pelo teatro em outros momentos históricos. A metáfora do “*theatrum mundi*” pôde assim vigorar por muitos séculos no Ocidente: a vida era freqüentemente descrita como um palco em que os homens encenam seus destinos, suas relações, seus conflitos¹⁶⁵. Tanto a evocação religiosa como a representação da existência social tinham no teatro um “locus” privilegiado de realização.

164. No capítulo “Uma Propedêutica da Realidade”, Dort (1977:15-36) comenta três perspectivas de lidar com a questão da importância do teatro no mundo moderno e contemporâneo: a naturalista, a épica e a do teatro do “absurdo”. Tentamos mostrar como Artaud anuncia uma outra via, com diversos desdobramentos contemporâneos.

165. Richard Sennett em *O Declínio do Homem Público* analisa o esvaziamento da metáfora do “*theatrum mundi*” na cultura contemporânea, marcada pelo “narcisismo” (Sennett, 1988).

Além da extrema complexidade que as relações sociais adquiriram num mundo cada vez mais interligado do ponto de vista econômico, político e cultural, o século XX lançou outros desafios ao teatro entendido como “representação” do mundo, entre eles o aparecimento de diversas formas de arte e entretenimento que se apoiam em novos suportes tecnológicos. Além das evidentes vantagens financeiras, persuasivas e portanto “políticas” dos novos meios, sua ação sobre os modos de percepção e sobre a subjetividade ajudaram a criar um novo tipo de espectador.

Walter Benjamin (1985) já apontava para a perda do significado “cultural” da obra artística, diante do aparecimento das primeiras técnicas de reprodução, como a fotografia. No mundo pré-moderno, a arte sempre esteve vinculada ao universo do sagrado, desempenhando, muitas vezes, funções ritualísticas e mágicas. Esse sentido religioso original lentamente se “secularizou”, transformando-se na “mística” da criação e do artista, encarnada na valorização da “autenticidade” da obra, no século XIX. Diferentemente dos objetos cotidianos, a obra artística se vê dotada de certa “aura”, relacionada aos seus processos de criação, distintos das outras formas de trabalho que se expandiram com o capitalismo. O mesmo sentimento de reverência diante dos fenômenos religiosos transfere-se assim para a arte, traduzindo-se numa espécie de culto ao belo. Essa mística da arte pode ser identificada ainda nos simbolistas. Uma ruptura mais radical com tal atmosfera só se daria com o surgimento das técnicas de reprodução, que multiplicaram as possibilidades de exposição dos produtos artísticos, tomando-os mais próximos da vida cotidiana, e destruindo algo de sua antiga “magia”.

Para Benjamin, assim como para Brecht, o processo de dessacralização da arte, que se intensifica com as novas tecnologias, pode ser positivo. A autonomia adquirida em relação ao contexto ritual abriria novas possibilidades de significação para a arte. A quebra da atitude reverencial em torno da obra poderia, em tese, facilitar os processos de apropriação dos meios artísticos de expressão pelo grande público. Esses autores entendiam o entretenimento produzido em escala industrial de um ponto de vista crítico, mas não “apocalíptico”¹⁶⁶. Estavam interessados

166. Referimos-nos aqui à conhecida divisão entre “apocalípticos” e “integrados” estabelecida por Eco (1976) em relação às abordagens dos meios de comunicação de massa.

nas possibilidades estéticas e políticas abertas pelos novos meios. Ao mesmo tempo, especialmente em Brecht, qualquer intuito de sacralização do artístico adquire um sentido estritamente negativo. O “sagrado” seria apenas uma atmosfera com a qual o poder se reveste, para suscitar respeito e reverência. Ele recobria de segredos e tabus uma atividade que deveria ser desfrutada e apropriada pela maioria, tomando-se um meio de emancipação do homem.

Benjamin enxergará no teatro épico de Brecht enormes potencialidades para a recuperação do poder do drama na cultura moderna. Num texto escrito em 1931, o filósofo saudava os procedimentos de “desmitificação” da cena, em curso nos palcos europeus. A eliminação do espaço da “orquestra” (que separava o público dos atores) era lida como um sinal das transformações iminentes do papel social do teatro:

O abismo que separa os atores do público, como os mortos são separados dos vivos, o abismo que, quando silencioso, no drama, provoca emoções sublimes e, quando sonoro, na ópera, provoca o êxtase, esse abismo que de todos os elementos do palco conserva mais indelevelmente os vestígios de sua origem sagrada perdeu sua função. O palco ainda ocupa na sala uma posição elevada, mas não é mais uma elevação a partir de profundidades insondáveis: ele transformou-se em tribuna (Benjamin, 1985:78)

A eliminação dos últimos vestígios da função sagrada do teatro abria um novo horizonte: a possibilidade da politização da arte, preconizada sobretudo pelo teatro de Brecht. O teatro épico encarnaria, mais do que qualquer outro, a idéia do palco como “tribuna”, locus político de confrontação de idéias e de posicionamentos. A grande tarefa seria justamente a de transformar o espaço dessacralizado do entretenimento numa oportunidade de discussão e aguçamento do espírito crítico da platéia¹⁶⁷. O entretenimento não precisa ser necessariamente uma espécie de narcótico que anestesia o público, devolvendo-o pacificado ao convívio social. Ele pode se tomar uma ocasião na qual podemos nos

167. Brecht e Benjamin retomam, em certo sentido, a temática grega, platônica, da relação entre saber e prazer, eros e impulso para o conhecimento filosófico.

distanciar do fluxo da vida cotidiana, observando o mundo com certa dose de assombro. Benjamin já havia sublinhado o sentido “socrático” do teatro brechtiano: “com esse assombro, o teatro épico presta homenagem a uma prática socrática. É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta...” (Benjamin, 1985: 81).

Assombro é uma outra expressão para o “efeito de estranhamento”, o célebre efeito V (*Verfremdungseffekt*), palavra chave da poética brechtiana. Como se sabe, esse efeito deveria substituir o poder “catártico” que Aristóteles atribuía à tragédia, impedindo o puro envolvimento emocional e as relações de identificação do espectador com o espetáculo. O estranhamento seria a condição primeira da reflexão. A construção da percepção distanciada do cotidiano é proposta como forma de se opor à atmosfera religiosa e mítica do teatro antigo. A crítica de Brecht à tradição teatral aristotélica visa justamente aprofundar a ruptura com o sentido mítico e “sagrado” da arte antiga. A relação mítica é aqui entendida basicamente como um processo de identificação emocional com modelos idealizados, que impedem o espectador de pensar sobre o que está vendo. O mito seria um fator de inibição do pensamento.

Como nos mostra Jameson (Jameson, 1999: 66-69), o teatro político brechtiano herda e transforma os procedimentos de crítica ideológica presentes no Iluminismo. Mesmo as técnicas de distanciamento já possuiriam antecedentes nos clássicos burgueses¹⁶⁸. A diferença é que o alvo específico dos iluministas sempre foi o poder da religião, encarnado nas instituições do *ancien régime*. Em Brecht, o sentido do “mítico”, do “mágico”, do “sagrado” ultrapassa a esfera da religião formal. Esses termos passam a nomear não só fenômenos concretos e específicos, mas um certo “modo de significar”, se quisermos aproximar Brecht das reflexões de Roland Barthes sobre as “mitologias” na cultura de massa¹⁶⁹. A “mitificação” nos seduz porque nos lança numa temporalidade “não histórica”, na qual não temos de assumir posições e responsabilidades. Os acontecimentos aparecem como “naturais” ou dependentes de um destino que não está ao alcance dos homens. O mito transforma-se, assim, no modelo de qualquer ideologia, entendida aqui como “falsa

168. O próprio Brecht aponta esses antecedentes em seu ensaio sobre a “arte dramática chinesa”.

169. Essa aproximação é desenvolvida em Jameson (1999: 57-69).

consciência". Ao investir na quebra dessa suposta "naturalidade", Brecht pretende romper com a passividade do espectador; que assiste "encantado" ao desenrolar dos acontecimentos em cena.

A via "épica" aberta por Brecht foi uma das vigorosas respostas das artes cênicas da primeira metade do século XX à crise do teatro na modernidade. Nossas observações gerais a esse respeito servirão aqui para realçar certas singularidades da "via artaudiana". O que chamamos neste trabalho de "teatro ritual" apóia-se num diagnóstico distinto da sociedade moderna, mas ao mesmo tempo compartilha de um certo "pathos revolucionário" comum a Brecht, ou seja, de um sentimento de urgência e radicalidade que opera como fermento da atividade artística. No entanto, um dos nódulos de suas diferenças reside justamente na questão da "sacralidade" da arte.

Como vimos, o teatro artaudiano não pretende reeditar o "culto" simbolista, nem a busca do "homem novo" dos expressionistas. Ele colocará em jogo outras formas de resignificação da experiência do sagrado. Ao mesmo tempo, seu pensamento dialoga com as correntes que afirmaram de modo mais veemente a ruptura com o projeto iluminista¹⁷⁰. A despeito das diferenças significativas que separam essas correntes, será útil aqui identificar um campo comum de inquietações:

- 1 - A identificação entre Ocidente e processos de "racionalização" deixa de ser localizada (como em Max Webber) no início da Idade Moderna, com a emergência do "humanismo", da renascença e da reforma protestante. Busca-se as raízes mais profundas destas tendências na antiguidade clássica, especialmente na filosofia de Sócrates e Platão. A modernidade passa a ser vista como culminação de um processo que se inicia muito antes. Daí a necessidade de se explorar as "franjas bárbaras" da própria civilização ocidental.
- 2 - A Grécia dos pré-socráticos (Heidegger), os cultos dionísiaos e os trágicos (Nietzsche), as civilizações primitivas e pré-colombianas (Bataille) tomam-se referências para se pensar o que o Ocidente rechaçou do processo civilizatório. A experiência do "sagrado" é reinterpretada fora do quadro de referências do cristianismo.

170. Sobre as correntes filosóficas que estabeleceram uma ruptura com o projeto iluminista, ver Habermas (1990).

Nietzsche já havia buscado na experiência dionisíaca arcaica um ponto de ruptura com a visão de mundo cristã, desgarrando-se de Wagner e das influências românticas. O retorno às fontes da tragédia aparece como possibilidade de superação do princípio de identidade, personificado na divindade transcendente do cristianismo que se subtrai ao mundo. A aceitação radical da transitoriedade e da tragicidade da existência através da afirmação da “vontade de potência” é a resposta nietzscheana à transcendência cristã.

- 3 - Bataille, inspirado em Nietzsche, elabora sua própria “teoria da religião”¹⁷¹, na qual a experiência primitiva do sagrado ocupa um lugar central. As sociedades primitivas permitiriam uma espécie de trânsito entre a ordem humana, regida por interdições e “tabus”, pautada no princípio de diferenciação de funções e papéis, e processos ritualizados de submersão e “intimidade” com a “violência elementar” da natureza, que estaria na base de todas as manifestações vitais. Na fusão com as forças elementares, opera-se a dissolução dos limites entre o sujeito e o mundo, devolvendo o homem à experiência da imanência e da indiferenciação. O sagrado implicaria também na negação de todo sentido utilitário e teleológico para as ações humanas, colocando-se à parte de qualquer tipo de funcionalidade, e revelando assim seu caráter essencialmente “anti-social”. A exaltação do instante e da imediaticidade, vivida na intensidade das festas e ritos em que se celebra o sagrado, instaura uma temporalidade radicalmente distinta da dos projetos e planificações. A afirmação do desperdício, o consumo improdutivo e generoso nas cerimônias e cultos, o esbarjamento da energia vital em meio à destruição sacrificial contradizem não só o sentido da produtividade como o de auto-preservação. “O homem arcaico não participava continuamente da violência contagiosa da intimidade, mas, quando dela estava distanciado, os ritos sempre conservavam, no prazo desejado, o acesso a ela” (Bataille, 1993:59).
- 4 — A questão do sagrado também aparecerá em Heidegger, mas numa perspectiva distinta do “dionisismo” nietzscheano. Para o pensador alemão, o dionisíaco não se opõe ao projeto ocidental de planificação generalizada da existência, mas o justifica:

171. Referimo-nos ao livro *Teoria da Religião*, Bataille(1993).

De onde vem o fato de que a metafísica de Nietzsche tenha levado ao menosprezo do pensar, reclamando pela “vida”? Vem disto, que não se viu que o reasseguramento do consistente pela planificação e pela representação(...) é tão essencial para a vida quanto a “intensificação” e a elevação. Estas, foram tomadas só pelo lado da embriedade (psicologicamente), e não do ponto de vista decisivo, que vê na elevação aquilo que dá o impulso próprio ao asseguramento da existência e a justificação de sua intensificação. Daí que o próprio da vontade de poder seja o domínio incondicionado da razão calculadora e não as brumas e a confusão de um turvo submergir na vida. (Heidegger, 1996:73)

Se os estados dionisíacos podem dissolver a individualidade no jogo das pulsões mais primitivas, ainda assim busca-se nesse processo o “asseguramento da existência”, na continuidade do próprio fluxo vital. As identidades individuais se desmancham para que surja a “embriaguês” e o “êxtase”, as experiências impessoais das “intensidades”. Mas para Heidegger a intensidade do instintivo e do primitivo não é contrária à “razão calculadora” que hoje pretende exercer o completo domínio da “vida”, mas seu polo complementar. É sobre os processos vitais que as técnicas cada vez mais se debruçam, ambicionando o controle e a produção da existência. Essa seria apenas a última etapa de desenvolvimento de um modo de compreensão do “ser”, já prefigurada na definição que a metafísica clássica fez do homem como “animal racional”. Animalidade e racionalidade encontram-se acopladas, não como forças opostas, mas “para que uma corresponda a outra”. Assim, no mundo contemporâneo, convivem os mais complexos processos de racionalização das atividades com a superestimulação dos sentidos e dos desejos promovida pelas tecnologias do lazer e da comunicação¹⁷². A exaltação do dionisíaco como poder subversivo que rompe com o racionalismo hegemônico é, desse modo, contestado.

Como alternativa, Heidegger propõe a possibilidade de um pensar “não representacional”, uma “prática meditante” que se avizinha do dizer poético. Esse pensar se caracterizaria por uma disposição inicial de

172. A respeito da superexcitação dos sentidos e das tecnologias aplicadas ao corpo, ver o ensaio “Do Superhomem ao Homem Superexcitado”, em Virílio (1996).

acolhimento e receptividade ao “ser”, e pelo despojamento da vontade de domínio e controle através do cálculo e da planificação. A dimensão do sagrado não emerge aqui de uma subjetividade que se descentra e multiplica, mas por uma espécie de esvaziamento, entendido como abertura ao gratuito, àquilo que se oferece ao homem como pura doação.

Na obra artaudiana não encontraremos uma discussão filosófica explícita dessas questões e desses autores, mas, muitas vezes, Artaud parece gravitar em torno de problemas comuns a eles. Nas formulações sobre o “teatro da crueldade”, na afirmação do poder do teatro, nas invectivas contra o ocidente cristão, na atitude trágica e afirmativa, são evidentes os ecos nietzscheanos¹⁷³. Já nas investigações dos estados de angústia como base de uma poética e na forma de tematização da experiência da morte, não deixa de ser possível estabelecer algumas relações com o pensamento heideggeriano¹⁷⁴. Ao mesmo tempo, sua constante problematização metafísica da arte o coloca em diálogo com autores que exercerão forte influência na pós-modernidade. Pois, se por um lado não é difícil encontrar marcas típicas modernistas, como o “pathos” revolucionário a que nos referimos, alguns aspectos de sua obra, garantiram seu “bilhete de ingresso na pós-modernidade”, como nos diz Teixeira Coelho¹⁷⁵: a ruptura com o projeto iluminista, a percepção da cultura como simulacro (a separação entre cultura e vida), o ataque às “instituições” culturais (universidade, literatura, teatro etc).

Coelho ainda sublinhará um aspecto da postura artaudiana não-assimilável pela cultura predominante nos dias de hoje: sua busca do absoluto. Em Artaud, o embate radical com as bases metafísicas do cristianismo e do racionalismo não desemboca no “relativismo” tão comum em nossa época, que assume feições por vezes “cínicas” ou “irônicas”. Se sua atuação cultural é quase sempre movida por uma fúria iconoclasta, esta não faz anefecer sua paixão pelo “impossível”, sua aspiração por uma espécie de “pureza”, cujas fontes estão na sua profunda ligação com a mística.

173. Sobre as relações entre Nietzsche e Artaud, ver o capítulo “A Crítica ao Nihilismo Cristão-Nietzsche e Artaud”, em Felício (1996:61-70).

174. O artigo já citado, “J’ai toujours su que j’étais Artaud le mort”, de Jacob Rogozinsky, fornece interessantes indicações nesse sentido.

175. Referimos-nos ao artigo, “A busca do absoluto”, publicado na Folha de São Paulo, 1/9/96, caderno Mais, p.5.

Mas cabe ainda ressaltar outras singularidades das contribuições artaudianas. Talvez mais do que o “conteúdo” de suas proposições, freqüentemente “inconsistentes” de um ponto de vista estritamente racional, interessa sobretudo como elas são “dramatizadas” no corpo da própria linguagem e na língua do corpo. Como vimos, isso já acontece nos escritos dos anos vinte, dedicados a sondar os “limbos”, onde surgem e desaparecem palavras e pensamentos. A investigação microscópica de estados “psico-físicos” que nunca se estabilizam desdobra-se numa escrita fragmentária, sensível às mínimas oscilações da carne e do espírito, em que a ideia de obra é desfeita e substituída pela crua exposição do sofrimento. Não se trata portanto de “tematizar” problemas, mas de abrir fendas na linguagem para que uma outra “vida” possa emergir.

No campo do teatro, esse processo de fratura e transbordamento da linguagem conduz ao confronto com a própria ideia de “representação”. Artaud não é apenas aquele que contribuiu para que adquiríssemos uma nova consciência sobre os múltiplos códigos que compõem a cena, libertando-nos da “tirania” do texto. Ele não nos propõe exatamente a substituição da “representação de um texto” pela construção de uma nova estrutura semiótica, baseada em múltiplos códigos. É a própria ideia de “estrutura” que está em jogo. Se há uma “angústia que está na base de toda a verdadeira poesia”, é necessário lidar com as desestabilizações. Se entendemos a expressão “representação teatral” numa acepção restrita, de fixação de um sistema de signos mais ou menos fechado e estável, não poderemos aplicá-la ao teatro de Artaud.

Mesmo as diversas conceituações estabelecidas pela teoria teatral para dar conta das formas mais abertas e fragmentárias do teatro contemporâneo devem ser usadas com cuidado na discussão do teatro artaudiano. Noções semiológicas como as de “texto da representação” (Ubersfeld, 1981), “escritura cênica” (Dort, 1988), “texto espetacular” (Issacharof, 1985) são de certo modo tributárias dos questionamentos da posição central do texto dramático na construção cênica. Elas nos ajudam a investigar os diferentes modos de organização dos sistemas significantes que constituem a “encenação”, estabelecendo uma nítida distinção entre o texto dramático e a linguagem cênica. Ao mesmo tempo, o processo de encenação tende a ser encarado como trabalho

de elaboração de um “discurso”, composto de elementos verbais e não-verbais, que será interpretado pelo espectador¹⁷⁶.

Se em Artaud há também a clara consciência de que a cena se constitui como uma linguagem específica, distinta do texto dramático, é difícil dizer que o que se propõe ao espectador seja exatamente uma operação de “interpretação” da cena vista e ouvida, mesmo que esta seja permeada de hesitações e incertezas, em face às lacunas de sentido deixadas pela obra. Não que essas tentativas de decodificação sejam desincentivadas. Vimos nas próprias descrições que Artaud faz dos espetáculos balineses suas tentativas de “pegar o fio da meada” (como ele mesmo disse), em parte frustradas pela força do “caos” sempre latejante nas cenas. Mas a tônica principal de Artaud é a da experiência dos “afetos”, do jogo de forças que o teatro deve desencadear, desestabilizando a própria noção de um “sujeito-espectador” que interpretará o “objeto-cena”. É para a dissolução da dualidade sujeito-objeto que o teatro de Artaud aponta. Não há uma obra para ser contemplada, mas uma experiência a ser compartilhada.

Por isso mesmo, a noção de “ritual” é tão pertinente quando referida às suas propostas. Os ritos não operam com a divisão palco-plateia, mas com diferentes níveis de participação num acontecimento. Se há aqueles que conduzem o desencadeamento das ações, em função de um saber que os diferencia, os demais não estarão ali apenas para ver, ouvir ou “ler” o que lhes será apresentado. Deverá haver uma predisposição outra de “coparticipação”, uma mobilização corporal mais intensa, uma predisposição ao risco. Portanto, se quisermos usar a palavra “leitura” para designar os modos de recepção da cena, ela terá de ter um sentido suficientemente abrangente, incluindo processos de decodificação muito sutis, que se dão no plano das sensações e das qualidades de sentimento.

Já a viagem de Artaud ao México traz problematizações interessantes do que hoje se chama de “multiculturalismo”. Se, como nos mostra Roubine (1998), tanto “naturalismo” como “simbolismo” já eram movimentos “europeus”, abrangendo vários países do continente, com as vanguardas históricas a Europa abre-se para referências mais distantes.

176. A distinção feita por Pavis (1990) entre a “representação”, que é a construção cênica feita pelos artistas, e a “encenação”, que se dá com a coparticipação da plateia, enfatiza a importância do processo de recepção no evento teatral.

A arte primitiva (africana, pré-colombiana etc.) ganha um lugar de destaque no imaginário artístico. Artaud não se contentou com as informações que chegavam à Europa sobre essas culturas. Enfrenta diversas dificuldades para embrenhar-se nas terras e nos ritos dos tarahumaras, mantendo-se coerente com suas proposições de fusão entre arte e vida. Não se trata de uma viagem de estudos, mas de uma ação cultural e política, e também de uma peregrinação mítica. O que ele espera de sua viagem é nada menos do que uma “cura” para si e para a Europa, uma transformação existencial profunda e o estabelecimento de uma aliança “revolucionária” entre a “juventude francesa” e os povos primitivos ainda existentes na Terra.

Seria pouco constatar simplesmente a presença do fantasma do “bom selvagem” nos seus escritos dessa época. Se é possível “enquadrá-lo”, de maneira geral, na perspectiva romântica em relação ao primitivo, isso não nos ajudaria a apreciar a força e os desdobramentos de sua experiência entre os índios, que se fez presente até o final de sua vida, nos poemas que compõe para sua famosa emissão radiofônica. Depois de tantas crenças e desilusões (Oriente, cristianismo, cabala, bardo thodol etc.), ele ainda afirma que “os povos anteriores a Colombo eram estranhamente civilizados, e isso pelo fato de conhecerem uma forma de civilização baseada exclusivamente no princípio da crueldade”. O primitivo aparece como última expressão de uma “diferença” radical, ainda não assimilada pelo movimento geral do mundo. A terra tarahumara é o lugar em que ainda existia um conhecimento primordial, corporificado nos ritos, que reconhece a existência como “crueldade”, liberando o homem da crucificação no “ser”, tomando-o capaz de transitar entre o vazio e as formas.

Se a aventura mexicana de Artaud de certo modo prenuncia o interesse antropológico de diversos criadores contemporâneos¹⁷⁷, ela guarda certas singularidades que devem ser ressaltadas. Não há nos seus relatos nenhum interesse no estudo sistemático das “técnicas” implicadas nos rituais. Se de um certo ponto de vista isso pode ser considerado uma limitação de sua abordagem, muito mais metafórica e alusiva do que

177. Referimos-nos inclusive a diversidade de iniciativas “multiculturais” voltadas à pesquisa e intercâmbio entre artistas de vários continentes, como o “Teatro das Nações” de Jean Louis Barrault, as pesquisas de Jerzy Grotowsky, o grupo internacional de Peter Brook, o “Instituto de Antropologia Teatral” de Eugênio Barba, dentre outros.

analítica, ela também o preservou de alguns perigos. A “ciência” buscada por Artaud está vinculada a uma aspiração existencial que transcende o palco. A técnica não pode ser encarada simplesmente como um instrumental que serve para enriquecer o “acervo” ou o repertório do ator. A discussão artaudiana nunca se restringe ao artesanato teatral. Para ele, o fazer teatral é semelhante a uma obra alquímica na qual se dá a reconstrução do próprio artista. A técnica perde assim seu caráter exclusivamente “instrumental”, pois não há um sujeito que a “manipula” para conseguir certos objetivos. O que está em jogo é o próprio sujeito e sua transformação.

Assim, a força da sua experiência mexicana é indissociável de todo o contexto existencial e cultural em que ocorreu. Não se trata, portanto, de transportar elementos dos rituais para um outro contexto tendo em vista reproduzir os seus efeitos. Mesmo de um ponto de vista estritamente antropológico, pode-se dizer que as técnicas só alcançam sua plena eficácia dentro de um sistema cultural em que adquirem significação. O transporte para outros contextos implica num processo de ressignificação e transformação. Artistas como Grotowsky ou Peter Brook, também interessados em formas arcaicas do teatro, têm plena consciência desses problemas. Mas o fascínio pelo poder das “técnicas” que marca o imaginário contemporâneo, também se faz presente numa certa “avidez antropológica” do teatro contemporâneo, fascinado pelos “segredos” das artes cênicas e rituais não-ocidentais.

A conexão “Artaud-México-Tarahumaras” nos inspira a criação de estratégias em relação à cultura brasileira. A ênfase que damos a questão do teatro ritual pretende também estimular reflexões e ações nesta direção. A auto-crítica que esse artista europeu fez de sua própria cultura, serve também de questionamento ao fascínio que o pensamento colonizado nutre pelos modelos estrangeiros, mesmo os vanguardistas. Ao mesmo tempo, por vezes esquecemos da nossa proximidade de “modos de ser” que ainda representam uma alteridade radical em relação aos modelos dominantes. Longe de qualquer nostalgia de um mundo “primitivo” puro e intocado pela civilização, trata-se de reconhecer as matrizes e forças atuantes que nos ajudem a reinventar as formas de vida que se espalharam pelo planeta. Talvez seja preciso aproximarmo-nos dos “sertanejos”, “índios”, “mulatos”, “negros”, “orientais”, para ouvir a língua estranha que fala em nós, reivindicando um outro modo de existir.

Apêndice "O Corpo sem Órgãos ou A Dança às Avessas"¹

Vou começar citando algumas palavras do próprio Artaud, proferidas na sua última aparição pública, uma conferência chamada "Tête à tête", que ocorreu em 1947.

"O Corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro toda a realidade. Querendo isto dizer que cada indivíduo existente é tão grande como a imensidão inteira, e pode ver-se na imensidão inteira."

São imagens paradoxais do corpo e do seu interior. Em primeiro lugar, estamos diante de um corpo que apreende seu próprio interior, desdobrando-o imageticamente. O interior desse corpo não se assemelha às conhecidas descrições anatômicas, que podemos visualizar, por exemplo, nas gravuras e estampas dos livros da medicina ocidental. Este "interior" não foi aberto, dissecado e trazido para fora, para ser estudado, tomando-se assim "objetivo". É um interior que permanece de certa forma vedado ao órgão da visão. O acesso a ele se dá por outras vias, diríamos que por uma faculdade de "sentir" que foi exercitada e refinada. Pois não basta fechar os olhos para que sensações e imagens como estas brotem espontaneamente. O que é encontrado dentro desse corpo não é um território já conhecido e já mapeado. Estamos diante de imagens incomuns geradas por estados singulares de percepção. Desde a década de 20, Artaud empenhava-se em construir uma prosa escrita baseada em descrições minuciosas de estados físicos e mentais, muitos deles de intenso sofrimento. Sua capacidade de apreender e traduzir tais estados, revela

1. Palestra proferida no evento internacional "Vestígios do Butoh", em homenagem ao artista Takao Kusuno. Sesc/Consolação, 2/09/2003.

uma habilidade singular. Uma arte da penetração em camadas sucessivas de profundidade, que possibilitaria, por exemplo, vivenciar o corpo como uma caixa com um “fundo falso”.

Importante notar também que esse “fundo falso”, este espaço infinito que se abre para dentro não é chamado aqui de “alma” mas de corpo. (A “alma é um novelo de vibrações” dirá Artaud em outro texto célebre, chamado “Um Atletismo Afetivo”). É uma determinada experiência do corpo que nos abriria para este espaço vertiginoso, este “dentro” sentido como um abismo. A idéia do interior do corpo vivenciado como um espaço fechado é posta em questão. O corpo é invólucro, mas invólucro de um espaço infinito.

Ao mesmo tempo, o mergulho nesse espaço não se confunde com uma queda no nada. Pelo menos no “nada”, entendido como esterilidade ou estagnação. Pois desse espaço interior vazio emerge um movimento infinito de revelação. Esse espaço interno é ao mesmo tempo abismo “sem fundo”, e fonte de todas as possibilidades de manifestação, de toda a realidade. Um vazio — fonte. Um espaço que contém em si, todas as virtualidades. Um corpo reabilitado como microcosmos, como nas cosmologias arcaicas que Artaud gostava de estudar.

Um corpo assim vivido ultrapassa também os contornos que normalmente atribuímos a um corpo individual. O indivíduo que carrega a “imensidão inteira dentro de si” como diz o texto, não é mais uma entidade destacada do ambiente, uma mônada fechada e indivisível. Ele descobre-se “vazado”, atravessado pelo infinito de fora, e por isso mesmo, pode se ver na imensidão inteira. Um indivíduo que não é mais um indivíduo, mas um lugar, habitado por uma “multidão”. Multidão de impulsos, sensações, excitações, pensamentos, num movimento veloz e perpétuo de aparição e dissolução. Um corpo-multidão, onde circulam uma miríade de experiências, impossíveis de serem completamente catalogadas e fixadas.

Como Artaud chegou a isso? Nos seus últimos escritos, ele encontrava-se obcecado pelo tema da “reconstrução do corpo”, ou pela reconquista de uma certa experiência do corpo, da qual a cultura ocidental teria se afastado. Destacamos aqui apenas uma imagem que nos pareceu sugerir com peculiar intensidade, o alvo de suas preocupações. Importa sublinhar também que ele perseguia um processo meticuloso de construção de um novo estado, de uma nova forma de existir, e não uma

experiência momentânea, provinda de uma inspiração ou de um delírio. A confusão entre arte e loucura, tão comum em se tratando do “assunto Artaud” não deve aqui nos enganar. Artaud aspirava a reinvenção de um saber, de uma “ciência” para utilizar suas palavras, (o que não quer dizer que ele a tenha obtido plenamente) “Ciência”, no sentido que ele dá a esta palavra, significa o domínio dos procedimentos que nos liberariam de certas formas sedimentadas de apreensão do corpo, através de processos de sutilização da percepção e da consciência. Um “saber” que deve ser rigorosamente construído, uma “desorganização programada”, e que não se confunde portanto com a posse passiva por um estado, ou por um surto, que embaralha as referências habituais, mas que, ao mesmo tempo nos toma prisioneiros de um estado caótico, (o que também não quer dizer que Artaud não tenha tido surtos)

Esta “ciência” ou esta “arte” tem o próprio artista como foco. Se há produção de obras ou formas de expressão, elas são rastros, vestígios, “secreções” do processo vivido pelo artista, (“toda a escrita é porcaria” dirá Artaud em o “Pesa-Nervos”). Há um grande incômodo em Artaud, com a transformação do processo artístico em produto. O produto mercadoria, o produto espetáculo são vistos como cristalizações que podem matar a arte, que seria fundamentalmente um ato, um modo de ação. Arte como operação de “refazer-se”, através de uma experimentação rigorosa e às vezes cruel. Cruel porque o artista deve cultivar uma determinação sem limites, uma entrega absoluta, alcançar a mobilização total de si, colocando-se em jogo sem subterfúgios, (trata-se de uma idéia semelhante ao “ato total”, de que fala Grotowsky). A arte não se confunde aqui com uma profissão que pode ser colocada mais ou menos a parte do resto da existência, mas se constitui como um “caminho”, que absorve todas as energias dispersas e as canaliza.

Cruel também porque o processo de criação deste “outro corpo” é inseparável de uma destruição, de uma decomposição dos obstáculos. É necessário abrir espaço, para que este “verdadeiro ato de gênese” possa se dar: “Senti (...) que se fazia o vazio que me permitia avançar. (...) Somos nesta época poucos os empenhados em atentar contra as coisas, em criar em nós mesmos espaços para a vida.” (Artaud em o “Pesa-Nervos”)

Criar espaços para a vida, eis o que evoca a idéia do “corpo sem órgãos”. Espaços que implicam no esvaziamento de certas representações

do interior do corpo. A expressão “corpo sem orgaos” aparece tardiamente na obra de Artaud, e uma de suas formulações mais conhecidas encontra-se na sua emissão radiofônica, *Para por fim ao Juízo de Deus*, proibida pela Rádio difusão francesa, em 1948:

“Se quiserem podem me meter numa camisa de força
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.
Quando tiverem conseguido um corpo sem orgaos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido a sua verdadeira liberdade.
Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas” (tradução de Cláudio
Willer)

Seria preciso despovoar o espaço interior do corpo para liberá-lo de seus automatismos. Um espaço que pode ser experimentado como infinito, como vimos na imagem inicial. Mas, na forma de vivemos habitualmente este interior, estariam já presentes e instalados uma série de automatismos. Os automatismos corporais não se manifestariam apenas nos movimentos externos do corpo, nos seus gestos mecânicos e estereotipados. Eles atuariam num nível micro-físico, por exemplo, no nascer de uma sensação e no modo com que ela é rapidamente nomeada, classificada, interpretada, trazidas para o campo do já conhecido. O modo como a consciência reflexiva representa uma sensação muitas vezes a “empobrece”. A sensação pode, por exemplo, ser “catalogada” em relação a experiências similares anteriores, e não ser percebida na sua singularidade. Pode ser precocemente submetida a juízos de valor ou pode ser “fixada” numa representação, perdendo-se a apreensão de suas contínuas metamorfoses. A construção do corpo sem órgãos implicaria, portanto, em lidar com essas representações sedimentadas e cristalizadas das nossas experiências primeiras, das sensações, dos afetos, dos impulsos, dos desejos. Significa também viver o corpo como uma realidade só parcialmente conhecida, ainda não estabilizada e mapeada. Experimentar o corpo como um espaço onde possam circular intensidades ainda não nomeadas. A dificuldade de conexão com este “corpo instável” advém também do fato de que ele coloca em cheque também às nossas representações de um “eu” unitário e solidamente constituído. Se o corpo é uma “multidão” é a própria figuração do “eu” que pode perder seus contornos rígidos.

Mas a experiência corporal precisa ser também continuamente “organizada”. Esta “organização” é necessária porque nos dá uma certa estabilidade e previsibilidade. Seria impossível viver apenas na profundidade obscura do corpo. É necessária também a vivência da sua superfície, a superfície de contato que se exterioriza para o mundo. É necessário uma mediação entre esse espaço de dentro e o espaço de fora, uma “pele” que regule as trocas entre esses dois ambientes. O grau de desorganização corporal na esquizofrenia pode ser tão intenso, que esta superfície fica seriamente comprometida. O corpo fica esburacado, um corpo “coado” no dizer de Deleuze, bastante vulnerável aos estímulos externos e internos. Mas, talvez haja na esquizofrenia de Artaud também um clamor. Um clamor contra a perda de contato com a profundidade do corpo. Contra uma forma de organização que acaba achatando a experiência humana, desligando a consciência dos fenômenos profundos do corpo.

Pois a organização corporal tem também outras funções. O corpo é “organizado” de uma certa forma, em função de uma ordem maior a que ele está ligado: a ordem social. Ele deve se tomar e se manter engrenado no organismo social. Na poética artaudiana a palavra “organismo” não designa propriamente uma estrutura biológica, mas essa operação social que se faz sobre o corpo, essa operação de canalização de suas forças e de seus apetites, de recorte e ligação de seus fluxos, de mapeamentos de seus fenômenos. Constroi-se um corpo organizado, em função de certos imperativos sociais. Uma operação de fabricação que, no nosso caso, torna o corpo funcional, dócil, produtivo, adaptado. E há algo no corpo que sempre se rebela contra estes enquadramentos. Algo que não quer simplesmente “funcionar”, algo improdutivo, algo que quer “dançar às avessas”.

É aqui que o sentido político das proposições de Artaud se revela. Antecipando-se a autores como Foucault, Deleuze e Guattari, ele compreendeu muito cedo como a ordem social baseia-se fortemente em formas de intervenção sobre o corpo. E como essas formas de intervenção são muitas vezes violentas. E como esta violência nem sempre é tão explícita e tão evidente. Nem sempre é a violência direta da repressão que coíbe, que impede. Mas também a violência daquilo que formata e mantém o corpo dentro de suas possibilidades mais restritas e utilitárias.

“Fizeram o corpo humano comer,
fizeram-no beber,
para evitar de fazê-lo dançar.” (...)

“E não haverá revolução política ou moral possível enquanto o homem permanecer magneticamente preso nas suas mais elementares e mais simples reações nervosas e orgânicas.”

A sociedade em que Artaud viveu era ainda fortemente apoiada no que Foucault chamou de instituições disciplinares (a fábrica, a prisão, o manicômio). Instituições que intervêm sobre o corpo do homem, a partir de seu confinamento em espaços rigidamente controlados. Sua revolta se dirigiu muitas vezes contra este tipo de poder. Tomaram-se célebres suas denúncias às violências cometidas em hospitais psiquiátricos: “O meu corpo é meu e não quero que disponham dele. Não quero que o agarrem e o metam numa cela, o encamsolem, lhe amarem os pés a cama, o fechem num asilo, o proibam de sair, o envenenem, o encham de pancada, o obriguem a fazer jejum, o deixem sem comer, o adomeçam com eletricidade. Mas sua sensibilidade o fez entrever formas muito mais sutis de controle social, as quais ele costumava chamar de “enfeitamentos”. Em 1948, um pouco antes de morrer, ele tematizará uma questão absolutamente contemporânea: a da utilização política das biotecnologias, chamando a atenção para a formação dos “barcos de espinha” nos Estados Unidos. Em meio ao tom exacerbado e delirante de seu discurso percebe-se a lúcida intuição sobre os perigos implicados na ampliação das capacidades de intervenção técnica sobre o corpo.

Desta perspectiva, o corpo sem órgãos pode ser entendido como proposição de uma “descolonização” do corpo. Há em Artaud um grito contra um processo de intervenção crescente, de invasão dos corpos, de controle sutil e de agenciamento dos seus impulsos, dos seus desejos. Ele revela uma sensibilidade peculiar em relação aos mecanismos difusos de poder, que parecem hoje se estender em redes, não se apoiando mais tanto nos espaços de confinamento da escola, da fábrica, do manicômio. Por isso, a eloquência paranoica do discurso de Artaud às vezes soa estranhamente pertinente e contemporânea, afinando-se com o pensamento de diversos intelectuais contemporâneos.

Mas, por fim, é necessário sublinhar também um outro aspecto: o sentido afirmativo de seu pensamento e de sua linguagem. A saúde vigorosa

que emerge de uma auto-investigação tão impiedosa. Desfazer o "organismo", encontrar o seu fundo decomposto, é experimentar a vida de uma nova forma. É trabalhar com a angústia da morte. É dissolver a carcaça de indivíduo para abrir-se aos outros seres, para poder "respirar com a vida do mundo". Artaud entendia que outros povos e outras épocas conheceram mais de perto essa experiência, compreendendo o homem como ponte, elemento de ligação entre a terra e o céu, trânsito entre a forma e o não-manifesto. Por isso viajou para América para encontrar as culturas pré-colombianas, por isso interessou-se por várias civilizações do Oriente. Disse ele numa conferência proferida no México:

"Trinta raios convergem para o meio - diz o Tao Te King de Lao Tsé, mas é o vazio entre eles que faz a roda andar (...).

A cultura é um movimento do espírito que vai do vazio às formas, e que das formas regressa ao vazio, ao vazio como para a morte. Ser culto é queimar formas, queimá-las afim de se atingir a vida. É aprender a manter-se reto dentro do incessante movimento das formas que vão sendo sucessivamente destruídas".

Nesta citação de Lao Tsé, Artaud expressa sua simpatia pelo pensamento oriental. Reafirma a inegável convergência das suas preocupações com um pensamento não só presente na China, mas que estaria disperso, segundo ele, entre vários povos e culturas do mundo. Um pensamento que não deve ser simplesmente apreendido nas suas "formas", mas compreendido e vivenciado nos seus princípios. Eis porque a aproximação entre as culturas se tornaria tão necessária. Aproximação capaz de evocar a memória de uma experiência possível ao homem. Possibilidade de abrir-se às ressonâncias que nos fortalecem. Revelar nossas angústias e buscas comuns. Criar laços de amizade entre aqueles que vislumbram caminhos semelhantes. Eis porque falar de Artaud num evento sobre o butô. Artaud, Hijikata, Ohno. Artaud e os índios tarahumaras.. Takao Kusuno e o Butô no Brasil. Takao Kusuno e os índios brasileiros. Conexões possíveis, laços de amizade, confluências de forças. Corpo sem órgãos, corpo multidão, corpo que acolhe o vazio.

Bibliografia

- ALLEAU, René - *Aspects de l'Alchimie traditionnelle* Paris, Les Éditions de Minuit, 1953.
- ARANTES, Urias Corrêa - *Artaud Teatro e Cultura* Campinas, Ed. Unicamp, 1988.
- ARTAUD, Antonin - *Oeuvres Complètes* tomo I a XXV, Paris, Gallimard, 1976-1984.
- _____. *Oeuvres sur Papier* Marseille catálogo da exposição promovido pelo Musée Cantini, 1995.
- _____. *Escritos de Antonin Artaud* (seleção e notas de Cláudio Willer), Porto Alegre, L&PM, 1983.
- _____. *Carta a la Vidente* (seleção de Hector Manjarrez), Barcelona, Tusquets, 1980.
- _____. *Helicóptero ou O Arcaísmo Coroadado* Lisboa, Assírio Alvim, 1991.
- _____. *Letras d'Antonin Artaud à Jean Louis Bancel* Paris, Bordas, 1985.
- _____. *Linguagem Viciada* (org. J. Guinsburg, Silvia Fernandes Telesi, Antonio Mercado), São Paulo, Perspectiva, 1995.
- _____. *Mensagens Revolucionárias* Lisboa, Engrenagem, 1975.
- _____. *Nouveaux Écrits de Rodé* Gallimard, Paris, 1977.
- _____. *O Teatro e seu Duplo* São Paulo, Max Limonad, 1984.
- _____. *Os Taralhamas* Lisboa, Relógio d'água, 1985.
- AUGÉ, Marc - Por *uma Antropologia do Mundo Contemporâneo*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.
- BAKHTIN, Michail - *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, Hucitec, São Paulo, 1993.
- BARBER, Stephen - *Antonin Artaud: Blow and Bomb* London, Faber and Faber, 1992.
- BARTHES, Roland - *Essais Critiques* Paris, Editions du Seuil, 1964.
- _____. *Mythologies* Paris, Editions du Seuil, 1957.
- BATESON, Gregory - *Passos para uma ecologia da mente*, Buenos Aires, Carlos Lohle, 1976.
- BATAILLE, Georges - *A Experiência Interior*, São Paulo, Ática, 1992.
- _____. *Oeuvres Complètes* Paris, Gallimard, T. 1, 1970.
- _____. *Técnica da Religião*, São Paulo, Ática, 1993.
- BENJAMIN, Walter** — *Mágica Técnica, Arte e Política*, São Paulo, Ática, 1985.

- BHARUSHA, Rustom - *Theatre and the World: Performance and Politics of Culture*, New York, Routledge, 1993.
- BLANCHOT, Maurice - *Le Livre à Venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- _____. *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BLAU, Herbert - " *Universals of Performance: or, Antoinette's Play em By Means of Performance (edited by Richard Schechner and Wella Appel)*, New York, Cambridge University Press, 1995.
- BORIE, Monique - *Antonin Artaud: Le Théâtre et le Retour aux Sources*, Paris, Gallimard, 1989.
- BOURDIEU, Pierre - *O Poder Simbólico*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.
- BORNHEIM, Gerd - *Brecht: A Estética do Teatro*, São Paulo, Graal, 1992.
- BRAU, Jean Louis - *Antonin Artaud*, Ed. de la Table Ronde, 1971.
- BRETON, André - *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1973.
- BROOK, Peter - *The Empty Space*, London, Mc Gibbon and Kee, 1968.
- BURKHARDT, Titus - *Aktemis*, Paris, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de - *Idogramas: Lógica, Poesia, Linguagem*, São Paulo, Cultrix, 1977.
- CARLSON, Marvin — *Theories of Theatre*, Ithaca, Corneil University Press, 1984.
- CALLOIS, Roger - *L'Homme et le Sacré*, Paris, Flammarion, 1970.
- CASSIRER, Ernest - *A Filosofia do Iluminismo*, Campinas, Ed. Unicamp, 1994.
- CHARBONIER, Georges - *Antonin Artaud*, Seghers, 1959.
- _____. *Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevistas com Claude Lévi-Strauss*, Campinas, Papyrus, 1989.
- COELHO, Teixeira - "A Busca do Absoluto", em jornal Folha de São Paulo, caderno Mais, p. 5, 1/9/1996.
- _____. "A Imaginação Estupefata", em *O Teatro e seu Duplo* (posfácio), São Paulo, Max Limonad, 1984.
- _____. *A Posição da Carne*, São Paulo, Brasiliense, 1982.
- CORRÊA, José Celso Martinez - *Primeiro Ator: Cadernos Depoimentos Entrevistas* (org: Ana Helena Camargo de Staal), São Paulo, Ed. 34, 1998.
- CRAIG, Edward Gordon - *Da Arte do Teatro*, Lisboa, Arcádia, 1963.
- D'AQUI LI, Eugene; LAUGHLIN, Charles D.; MACMANUS, John - *The Spectrums Ritual*, New York, Columbia University Press, 1979.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix : *Mil Platôs v2*, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.
- _____. *Mil Platôs v3*, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1997.
- _____. *Mil Platôs v4*, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1997
- _____. *Foucault*, Lisboa, Veja, 1987.
- DERRIDA, Jacques - *A Escrita e a Diferença*, São Paulo, Perspectiva, 1971.
- _____. *Enquanto o Sujeito*, São Paulo, Unesp, 1998.
- _____. "Artaud ou.", em *Europe*, n. 873-874, jan-fév 2002.
- DOMINGUES, Diana (org) - *A Arte do Século XXI*, São Paulo, Unesp, 1997.

- DORT, Bernard - *O Teatro e sua Realidade*, São Paulo, Perspectiva, 1977.
La Représentation Émancipée, Paris, Actes Suds, 1988.
- DURKHEIM, Émile - "As Formas Elementares da Vida Religiosa", em *Durkheim (Os Pensadores)*, São Paulo, Abril, 1973.
 _____. *Textes 2 (Religion, Morale, Anomie)*, Paris, Ed. Minuits, 1973.
- ELIADE, Mircea - *Fogares e Alkemistas*, Paris, Flammarion, 1977.
 _____. *Le Chamanisme et les Techniques Archaïques de l'Extase*, Paris, Payot, 1983.
 _____. *Le Yoga, Immortalité et Liberté*, Paris, Payot, 1972.
- ESSLIN, Martin - *Artaud*, São Paulo, Cultrix, 1978.
- ECO, Umberto - *Apocalípticos e Integrados*, São Paulo, Perspectiva, 1976.
- EVOLA, Julius - *La Tradición Hermética*, Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1973.
FAIVRE, Antoine - Accès à l'Ésotérisme Occidental, Paris, Gallimard, 1986
- FELÍCIO, Vera Lúcia - *A Procura da Lucidez em Artaud*, São Paulo, Perspectiva, 1996.
- FOUCAULT, Michel - *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro, Graal, 1979.
História da Loucura, São Paulo, Perspectiva, 1978.
- FRAZER, James - *La Raza Durand, México, Fondo de Cultura Económica, 1965*
- FREUD, Sigmund - "O Futuro de uma Ilusão", em *Freud (Os Pensadores)*, São Paulo, Abril, 1978.
- GARCIA, Silvana-Ay - *Tronbetas de Jericó: Teatro das Vanguardas Históricas*, São Paulo, Hucitec, 1997.
- GENNEPP, Arnold van - *Ritos de Passagem*, Petrópolis, Vozes, 1978.
- GILSON, Etienne - *A Filosofia de São Tomás de Aquino*, São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- GIRARD, René - *La Violence et le Sacré*, Paris, Ed. Grasset & Fasquelle, 1972.
- GROETHUYSEN, Bernard - *Anthropologie Philosophique*, Paris, Gallimard, 1953.
- GOFFMAN, Erving - *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, New York, 1959.
- GOUIER, Henri - *Antonin Artaud et l'Essence du Théâtre*, Paris, Librairie Philosophique, 1974.
- GUEERTZ, Clifford - *Negara: O Estado Teatro no século XIX*, Rio de Janeiro, Bertrand, 1991.
- GUINSBURG, Jacob - *Stanislavsky, Meyerhold & Cia*, São Paulo, Perspectiva, 2001.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely - *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, Petrópolis, Vozes, 1996.
- GUÉNON, René - *Apogeu sobre a Trinitação*, Paris, Ed. Traditionnelles, 1992.
 _____. *El Símbolo de la Cruz*, Barcelona, Obelisco, 1987.
 _____. *La Grande Triade*, Paris, Gallimard, 1957.
- GREINER, Christine - *O Teatro Noe o Ocidente*, São Paulo, Annablume, 2000.
- GROSSMAN, Évelyne - "L'Homme-acteur", *culbrique*, Paris, n. 873-874, jan-fév, 2002.
- GROTOWSKY, Jerzy - "Ele não era completamente ele próprio", em *Para um Teatro Puro*, Lisboa, Forja, 1975.

- HABERMAS, Jurguen - *Os Discursos Filosóficos da Modernidade*, São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio - *Império* Rio de Janeiro, Record, 2001.
- HARTSHORNE, Charles; WEISS, Paul; BURKS, Arthur (editores) - *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1958.
- HEIDEGGER, Martin - *Letras sobre Humanismo*, Paris, Aubier Editions, 1983.
- _____. *El Origen de la Obra de Arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- _____. *Conferencias y Artículos, Barcelona, Ediciones de Setial, 1994*
- _____. *Sere Tempo, 1 e 2*, Petrópolis, Vozes, 1989.
- IBRI, Ivo Assad - *Kosmos Nocturno*, São Paulo, Perspectiva, 1992.
- INNES, Christopher - *El Teatro Sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- ISSACHAROF, Michael - *Le Spectre du Discours*, Paris, José Corti, 1985.
- JUNG, Carl G. - *Psicología e Alquimia*, Petrópolis, Vozes, 1994.
- KLEIST, Heinrich von - *Sobre o Teatro de Marionetas*, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1997.
- KRISTEVA, Julia - *"Le Sujet en Procès" em Artaud* Paris, Union Generale d'Éditions, 1973.
- KURYAMA, Shigehisa - *The Expressiveness of the Body*, New York, Zone Books, 1999.
- KRICKBERG, Walter - *Las Antiguas Culturas Mexicanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude — "A Eficácia Simbólica" e "O Feiticeiro e sua Magia" em *Antropologia Estrutural*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1996.
- O Pensamento Selvagem*, São Paulo, Editora Nacional, 1976.
- LOUREIRO, Ines - *O Carvalho e o Pinheiro: Freud e o estilo romântico*, São Paulo, Escuta, 2002.
- LYOTARD, Jean François - *Des Dispositifs Pulsionnels*, Paris, UGE, 1973.
- _____. *O Humano*, Lisboa, Estampa, 1997.
- LINS, Daniel - *Antonin Artaud: O Ateísmo do Corpo sem Órgãos*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000.
- MALINOWSKY, Bronislaw - *Magia, Ciência e Religião*, Lisboa, Ed. 70, 1988.
- MAUSS, Mareei - *"Le techniques du corps" em Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1950.
- MERTON, Thomas - *A Via de Chang-Tai*, Petrópolis, Vozes, 1989.
- MIELETINSKY, E. M. - *A Prática do Mito*, Rio de Janeiro, Forense, 1987.
- NASR, Seyyed Hossein - *Man and Nature*, London, Mandala Books, 1968.
- NESTROVSKY, Arthur - *Ícones da Modernidade*, São Paulo, Ática, 1996.
- OIDA, Yoshi - *O Ator Invisível*, São Paulo, Beca, 2001.
- OTTO, Rudolf - *O Sagrado*, Lisboa, Ed. 70, 1992.

- OSINSKY, Zbigniew - " *Grotowsky Blazes the Trails: From Objective Drama to Ritual Art*", em *Drama Review* 35, no. 1, Spring 1991.
- PASI, Carlo - " *Humor Destructeur: Artaud Vainc*" em *Europe*, Paris, jan-fev, 2002.
- PAVIS, Patrice - *Dicionário de Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1999.
- Le Théâtre au Croisement des Cultures*, J. Corti, Paris, 1990.
- PERNIOLA, Mario - *Pensando Ritual: Sexualidade, Monte, Mundo*, São Paulo, Studio Nobel, 2000.
- PRITCHARD, E. E. EVANS - *Las Teorías de la Religión Primitiva*, Madri, Siglo Veinteuno, 1984.
- PLEYNET, Marcelin - " *La Matière-Pense*", em *Artaud*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973.
- PENOT-LACASSAGNE, Olivier - " *Singularité d'Antonin Artaud*", em *Europe* n. 873-874, jan-fév 2002.
- PRONKO, Leonard C. - *Theatre East and West: Perspectives Towards Total Theatre*, Regents of the University of California, 1967.
- ROGOZINSKY, Jacob - " *T'ai toujours su que j'étais Artaud*" em *Europe* n.873-874, jan-fév 2002.
- ROUBINE, Jean-Jacques - *A Linguagem e a Encenação Teatral*, Rio de Janeiro, Zahar, 1998.
- SANTAELLA, Lucia - *A Assinatura das Coisas: Poética e Literatura*, R de Janeiro, Imago, 1992.
- _____. *A Percepção: Uma Teoria Semiótica*, S. Paulo, Experimento, 1993.
- _____. *Teoria Geral dos Signos*, São Paulo, Pioneira, 2000.
- SANTIAGO, Silvano - *Vigência: México*, Rio de Janeiro, Rocco, 1995.
- SCARPETTA, Guy - *Brecht et Artaud*, La Nouvelle Critique, Juin, 1969.
- SCHECHNER, Richard - *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.
- _____. (org) *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, New York, Cambridge University, 1995.
- _____. "Restauração do Comportamento", em *Acte Secreté do Actor*, (org. BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola), Campinas, ed. Unicamp, 1995.
- SIEFFERT, René-Z./,* *Tradition Secreté du Nô*, Paris, Gallimard, 1995.
- SOLLERS, Philippe - " *L'Etat Artaud*", em *Artaud*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973.
- SONTAG, Susan - *Sob o Sinal de Saturno*, São Paulo, LPM, 1986.
- SZONDI, Peter - *Teoria do Drama Moderno*, São Paulo, Cosac Naif, 2001.
- THÉVENIN, Paule - *Antonin Artaud dans la Vie*, Tel Quel, n.20, 1965.
- TURNER, Victor - *The Ritual Process*, Chicago, Aldine, 1969.
- _____. *Dramas, Fields and Metaphors*, Ithaca, Cornell University, 1974.
- _____. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Press, 1982.
- _____. *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1986.

- TURNER, Victor - *Are There Universals of Performance in Myth, Ritual and Drama?* em *By Means of Performance*, New York, Cambridge University Press, 1995.
- UBERSFELD, Ane - *L'école de l'Espectateur*, Paris, Ed. Sociales, 1981.
- _____. *Live Theatre*, Paris, Éditions Sociales, 1982.
- WISNICK, José Miguel - *O Som e o Sentido*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- WILLIAMS, Raymond - *A Trágica Moderna*, São Paulo, Cosac & Naif, 2002.
- VERNANT, Jean Pierre ; VIDAL-NAQUET, Pierre - *Mito e Trágica na Grécia Antiga*, São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- VIRMAUX, Alan — *Artaud e o Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1978.

Palavras como “teatro” e “ação”, tão utilizadas por Artaud, adquirem em sua obra um significado cada vez mais amplo. Deixam de se referir pura e simplesmente ao campo dos espetáculos ou mesmo ao das artes. Passam a designar processos de recriação da vida humana que guardam importantes relações com o universo dos ritos, instigando-nos a repensar o lugar da arte no mundo contemporâneo. Mesmo a leitura intensiva de seus textos é capaz de mobilizar afetos, desestruturar esquemas rígidos de compreensão, abrir horizontes de percepção. Sua linguagem, forjada a partir da investigação de seus próprios estados físicos e mentais, possui um alto poder de contaminação, colocando em xeque nossas atitudes e formas de ver o mundo.

ISBN 978-989-26-0256-1



9 789892 602561 >

• U • C •



antares