ARTÍCULOS
Utopía y Praxis Latinoamericana **Año 7. Nº 18 (Septiembre, 2002). Pp. 69-79**

Antonin Artaud: ¿Tratamento cruel ou cirugia ontológica?

Antonin Artaud: Cruel Treatment or Ontological Surgury?

Wilson COÊLHO PINTO

Professor de Filosofia e Ética e Ciência Política
Faculdade Novo Milênio, Brasil.

RESUMEN

El artículo tiene como objetivo –a pesar de su modestia– contribuir a una mejor comprensión de la relación de parentesco de Antonin Artaud, con muchos de sus conrtemporáneos considerados como "vanguardistas". Al mismo tiempo, se pretende desmitificar la idea que se tiene de Artaud sólo como un hombre de teatro, si tenemos en cuenta su actuación en otras áreas. Sobretodo, su contribución al pensamiento y su constante necesidad de comunicarse con el mundo; principalmente, cuando afirma que "Europa se cristaliza, se momifica lentamente bajo las ataduras de sus fronteras, sus fábricas, sus tribunales, sus universidades". Por otro lado, se tiene la pretensión de propiciar una discusión capaz de liberarlo de la condición de mero objeto de análisis para los estudios psiquiátricos.

Palabras clave: Lenguaje, comunicación, arte, cuerpo.

ABSTRACT

The purpose of this article –in spite of its modesty– is to contribute to a better understanding of kindred relations in Antonin Artaud, who along with many of his contemporaries is considered "vanguard". At the same time it intends to oppose the idea that one perveives of Artaud as only doing theater works. He also participates in several other areas, above all, he contributes to thought. He also needs to communicate with the world, mainly, when he affirms that "Europe crystallizes itself, mummifying slowly under the binding of its borders, its factories, its court, its universities". On the other hand, there is also the pretension of proposing a discussion capable of liberating himself from the condition of a mere object of analysis for psychiatric studies.

Key words: Language, communication, art, body.

Recibido: 27-04-2002 • Aceptado: 14-06-2002

"Na cisterna estreita em que vocês chamam pensamento, os raios espirituais apodrecem como a palha"

Antonin Artaud: ***Cartas aos Reitores Universitários.***

Se por um lado o próprio Artaud afirma que "aqueles que vivem, vivem dos mortos"[1], convém levarmos em conta a observação de Alain Virmaux de que Artaud não era um morto qualquer, mas com o devido cuidado para que a possibilidade de conhecer o homem de forma crítica não se confunda num mero processo de mitificação, ou seja, não correr o risco de constitui-lo a partir do "fim último dos mitos e sua forma perfeita" que sustenta "a veneração unânime de um nome e a ignorância unânime do que ele recobre"[2]. O surgimento do "mito" Artaud se deu principalmente em virtude do teatro, onde ele é considerado o homem-teatro e supostamente o espaço em que é mais conhecido, mas torna-se uma tarefa um tanto quanto difícil dissociá-lo de suas outras atividades. Podemos, inclusive, indagar se o Viajante, o Momo, o Peregrino, o Poeta e tantos outros não sejam apenas mais alguns papéis interpretados pelo ator Antonin Artaud. E as suas loucuras não poderiam ser para ele uma forma de viver o teatro tal e qual o concebia? Se suas obras literárias *Heliogábalo*[3] e *Viagem ao País dos Tarahumaras*[4] podem ser consideradas as mais distanciadas do teatro, ou "não-teatrais", é importante salientar que o próprio Artaud afirmava que a vida de Heliogábalo era extremamente teatral e, ademais, ali já estão contidas as mesmas lutas metafísicas contra os Princípios, as violências sanguinárias e a ruptura de tabus sexuais como o incesto que –mais tarde– seria um elemento preponderante na composição do personagem central de sua polêmica peça *Os Cenci*[5]. Quanto a *Viagem ao País dos Tarahumaras*, não estão ali, também representadas, as visões de Artaud sobre o teatro que –conforme Alain Virmaux– pudesse curar o homem através de seus "ritos sagrados, de sublimação do Mal pelo excesso, de cerimônias que pudessem recorrer a todos os sentidos"[6], etc? Assim, sua vida e sua obra são um todo intrinsecamente ligado mas, trespassando esse limite da quase impossibilidade de falar de Artaud apenas no que se refere ao teatro propriamente dito sem mutilá-lo, tentaremos dizer de sua relação estabelecida com o teatro, não como um gênero limitado, porém a partir de sua idéia de um teatro que reivindica a poesia, uma lin-

1 Artaud, Antonin: "Alienação e Magia", em *Artaud, o Momo*, Bordon, 1947, p.56.

2 Virmaux, Alain: "Artaud e o Teatro", *Perspectiva,* coleção Estudos, 2ª ed., São Paulo, 1990, p. 4.

3 "Heliogábalo ou o Anarquista Coroado", escrito em 1932/34 a partir de uma pesquisa de Artaud, recorrendo a uma bibliografia de aproximadamente 50 títulos sobre História da Antiguidade, foi publicado em 1934 pelo editor Denoël.

4 Os textos que compõem a *Viagem ao País dos Tarahumaras* foram escritos entre outubro de 1936, começando com *A Montanha dos Signos*, quando Artaud ainda estava no México, até 12 de fevereiro de 1948, com o *Rito do Tutuguri*, um mês antes de sua morte na França. No entanto, sua publicação somente se deu aos 20 de novembro de 1955.

5 Peça polêmica de Artaud, inspirada em Shelley e Stendhal, a partir de um caso verídico de assassinatos, estupro e morte do Conde Francesco Cenci, apresentada pela primeira vez aos 6 de maio de 1935, no Teatro Folies-Wagram, com música de Roger Désormière, cenografia e trajes de Balthus.

6 Virmaux, Alain: *Op. cit.*, p. 18.

guagem original e outro espaço de representação capaz de superar o palco formal e que –de certa forma– faz-se presença marcante na sua tentativa de comunicar o mundo, ao mundo e pelo mundo:

> A vida é queimar perguntas.
> Não concebo uma obra isolada da vida. Não amo a criação isolada. Também não concebo o espírito isolado de si mesmo. Cada uma de minha obras, cada um dos planos de mim próprio, cada uma das florações glaciares de minha alma interior goteja sobre mim.
> Reconheço-me tanto numa carta escrita para explicar o estreitamento íntimo do meu ser e a castração insensata da minha vida, como num ensaio exterior a mim próprio, que me surja como uma gestação indiferente do meu espírito (...).
> Todas estas páginas se arrastam como pedaços de gelo no espírito. Perdoe-se-me a minha liberdade absoluta. Recuso-me a estabelecer diferenças entre qualquer um dos momentos de mim mesmo. Não reconheço no espírito nenhum plano[7].

Apesar do engajamento de Artaud no teatro estar datado de 1920, em Paris, há testemunhas que afirmam a existência de um projeto anterior, quando –com 20 anos de idade e ainda em Marselha– ele preparava um "teatro espontâneo" com a intenção de apresentá-lo nos pátios das fábricas. Esta proposta é uma espécie de presságio se considerarmos a perspectiva de Antonin Artaud tanto na vida quanto na obra de explodir a pirâmide social, ou seja, romper radicalmente com as idéias de evolução e hierarquia.

Existem muitas especulações em torno dos motivos que realmente puderam fazer do teatro o objeto de interesse de Artaud. Primeiramente, pelo ponto em comum, levando em conta o conflito, tanto como elemento constante na vida de Artaud quanto como elemento básico e imprescindível na ação dramática, ou seja, uma espécie de identificação e reconhecimento através do outro, o espelho. Não se trata do espelho dos narcisos adoentados e asfixiados pela subjetividade, mas o espelho dos que se atrevem ao terrível e cruel encontro do homem consigo mesmo, o homem diante da angústia que é a sua humanidade, a sua mundaneidade. Noutro momento, o teatro se lhe apresenta como a necessidade de comunicar-se com o mundo e fazer-se aceito pelos homens, onde poderia manifestar seus diversos talentos de poeta, cenógrafo, ator e diretor ou –como disse Armand-Laroche– o teatro poderia "tornar-se, enfim, esse cavalo de Tróia que o introduziria na cidadela dos vivos"[8]. Uma imprescindível necessidade de ser reconhecido pelos outros homens, reunir uma multidão e apresentar-se a ela para recolher seus aplausos. Depois – numa fase que consideramos mais "madura" ou objetivamente numa perspectiva mais criadora, Artaud reivindicava o teatro da recriação e terapêutica do homem. O teatro como instrumento e meio de ação sobre o mundo e sobre o homem, mas uma ação que pudesse transcender ao autor, ao ator e ao público comum das salas tradicionais:

> (...) o teatro não é essa parada cênica onde se desenvolve
> virtual e simbolicamente um mito

7 Artaud, Antonin: *O Pesa-Nervos*, tradução de Joaquim Afonso, Hiena Editora, Lisboa, 1991.

8 Armand-La Roche: *Antonin Artaud et son Double*. Ed. Pierre Faulac, Périgueux, 1964, p. 135.

mas esse cadinho de fogo e de verdadeira carne onde
anatomicamente
pela trituração de ossos, de membros e de sílabas
os corpos se refundem,
e se apresenta fisicamente e ao natural o ato mítico
de fazer um corpo[9].

Defendia o teatro como um ente onde o Ser pudesse se re-velar, um teatro capaz de propiciar o des-velamento exercendo ao mesmo tempo um papel terapêutico e de recriação. Terapêutico pela crueldade, a cura pela destruição que, por um lado, o ator representa a sua vida e, por outro, o espectador deve ter os seus nervos triturados. Na recriação, o homem deveria submeter-se a uma cirurgia e mudar o corpo para mudar o mundo, mas não se trata de uma cirurgia medicinal e –sim– de uma operação ontológica. Essa nova fase é a que perdurou até o fim de sua vida, pois acabou por impregnar todos os seus escritos, onde já não mais podia conceber a palavra não-dramatizada ou o texto sem conflito. Seus textos estão repletos de vozes, gritos, sussurros e explosões que não obedecem as exigências comuns da forma escrita, mas as da respiração dramática, onde a fala do homem não é um mero conjunto tipográfico e, tampouco, um simples valor discursivo, mas –sim– um elemento que o homem utiliza para se comunicar com todo o corpo, no corpo e mesmo para negar este corpo. A dramaticidade é tão marcante nos textos de Artaud que, mesmo numa simples leitura, podemos perceber a presença de um interlocutor, ora surdo e silencioso, ora violento e acusador, com quem estabelece uma parceria ou um antagonismo, como é o exemplo de "Van Gogh", "Artaud, o Momo", "Aqui Jaz" e também nas suas cartas públicas ou particulares e tantos outros escritos. Outro aspecto interessante e particularmente referente ao teatro é a tendência de Artaud à dualidade, freqüente na maior parte de seus escritos: *O Teatro e seu Duplo (O Teatro e a Cultur, O Teatro e a Peste, A Encenação e a Metafísica, Teatro Oriental e Teatro Ocidental), O Teatro e os Deuses, O Teatro e a Anatomia, O Teatro e a Ciência, O Teatro e a Psicologia, O Teatro Alfred Jarry e a Hostilidade Pública, O Teatro e a Crueldade*, etc. Como se pode observar, esse dualismo varia entre o conflito, a aliança ou a identificação, mas em qualquer dos casos é uma oposição no diálogo que se estabelece frente a frente: Artaud diante do outro ou dos outros.

Falar do teatro preconizado por Artaud significa distingui-lo em suas duas vertentes: a destruição do teatro existente e a edificação de um novo teatro. É claro que são dois caminhos para um mesmo destino, mas não se chega a esse destino por nenhum deles em separado, porque estes não estão isolados e somente podem propiciar a representação de sua unidade se utilizados de forma dinâmica, ou seja, através do constante e permanente ir e vir de um ao outro. Assim, pela destruição do teatro existente, se faz necessário rejeitar o teatro como divertimento, recusar a "representação" e o teatro como mimetismo, desprezar a psicologia, a intriga e o repertório, não se sujeitar à encenação tradicional, verista ou ilusionista e, por fim, relegar o verbo. Em contrapartida, pela edificação de um novo teatro que seja capaz de transformar a vida, é preciso apelar a um espetáculo total, invocar uma linguagem teatral fundada no corpo e na inspiração, buscar a ressurgência do teatro como cerimônia

9 Fragmento do poema *O Teatro e a Ciência*, publicado em *L'Arbalète* (Marc Barbezat), nº 13, verão de 1948, pp. 15-24.

mágica ou mística, trabalhar por um teatro de comunicação e de "cura cruel" e ir de encontro a uma renovação da vida através do teatro. Desta forma, Artaud se diferencia dos outros homens de teatro de sua geração que fazem do teatro um fim em si mesmo. Para Artaud, "o teatro destina-se a todos os que enxergam no teatro não um fim, mas um meio" e interessa a "todos que se inquietam com uma realidade da qual o teatro é apenas um signo", porque "é preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro no qual o homem, impavidamente, torna-se o senhor daquilo que ainda não existe, e o faz nascer". Para melhor definir o projeto de Artaud seria necessário que a palavra "drama" substituísse o termo "teatro", levando em conta que o termo teatro pode ser confundido com uma série de atividades, usos e limitações do palco tradicional dos quais –talvez pelo fracasso em suas tentativas de concretizar suas visões– ele propôs uma espécie de renúncia.

Em prol de uma abordagem mais próxima do dinamismo das propostas de Artaud, tentaremos demonstrar algumas pequenas fragmentações analíticas de seu pensamento a partir do "Teatro da Crueldade". A maioria dos dramaturgos e teatrólogos tem se equivocado ao limitar a crueldade ao significado imediatista de um teatro de sangue e terror, pois não se trata de compreender ou atribuir a esse teatro uma crueldade pura e absolutamente física ou moral, mas de uma crueldade relacionada ao sofrimento da existência e à miséria do corpo humano, ou seja, trata-se de uma crueldade ontológica. Essa mesma crueldade pode se socorrer do sangue e do terror, mas apenas como um meio provisório, pois sua essência reside na metafísica e está na base da condição humana. Este pensamento reforça a idéia de destruição, mas –ao mesmo tempo– prepara o terreno da possibilidade e abre um espaço para a reconstrução, onde "o teatro é na realidade a gênese da criação". Mas a característica fundamental e que sustenta a distinção da crueldade é o "rigor quase científico que visa a eficácia terapêutica por meio de um *tratamento cruel*; a procura das contradições destruidoras através de recurso sistemático à dissonância":

> Tudo que está no amor, no crime, na guerra ou na loucura, deve ser devolvido pelo teatro para que este recupere sua necessidade.
> O amor cotidiano, a ambição pessoal, as intrigas do dia-a-dia, só têm valor quando ligados a essa espécie de horrendo lirismo que existe nos Mitos aos quais coletividades inteiras deram seu consentimento[10].

Quando se refere ao *Teatro e seu Duplo*, assim como em relação à crueldade, Artaud se torna vítima da visão simplificadora e redutiva do entendimento de sua proposta. Há três tipos de interpretação. A primeira, pelo não entendimento claro do conflito artaudiano, Artaud é colocado como um esquizofrênico dividido em si mesmo e, assim, justifica-se a utilização que faz dos manequins representando os duplos dos personagens. A segunda interpretação o limita a importância dada às doutrinas ocultistas pela sua referência à magia, onde estabelece a relação entre o teatro e a alquimia. Na terceira e mais comum interpretação, é dito que Artaud define o teatro através da expressão poética, o que o torna mais poeta que teórico de teatro. O que parece equivocado é estabelecer esse antagonismo, quando –na verdade– para Artaud, o teatro é o duplo da vida e a vida é o duplo do verdadeiro teatro. É

10 Artaud, Antonin: *Escritos de Antonin Artaud*, col. Rebeldes e Malditos, tradução, seleção e notas de Cláudio Willer, L&PM, Porto Alegre, 2ª ed., 1983.

claro que Artaud é um apaixonado pelas metáforas e pela linguagem de um encanto especial, mas isso não nos credencia a interpretá-lo reduzido à contemplação platônica de uma realidade transcendente e invisível. Para melhor exemplificar as visões poético-teatrais de Artaud em *O Teatro e seu Duplo*, podemos citar o transe, mas não se trata do transe de uma histeria tresloucada e tampouco na cegueira de um organismo descontrolado, porém trata-se de resgatar um dionisismo menos idealizado, onde entrar em transe seja possível a partir de métodos calculados, como o estudo de sociedades primitivas pode provar, que se realizam por intermédio de ritos religiosos precisos, onde nada é deixado ao acaso das improvisações, conforme observação de Artaud sobre os balinenses. Algo bastante distinto e livre daquilo que nos dias que correm pretendem os neo-asfixiados pelo pó da pós-modernidade do "performático demais" (*sic*).

Mais em busca de uma solidariedade espiritual que de uma pesquisa estética, Artaud citou diversas vezes em seus últimos escritos: Villon, Baudelaire, Poe, Nerval, Rimbaud, Kierkegaard, Van Gogh, Hölderlin... mas foi em Sófocles, Ésquilo, Eurípedes e, mais precisamente, em Sêneca é que encontrou certos elementos de sua visão de teatro. Quanto aos elizabetanos, Artaud diz que "se em Shakespeare o homem, às vezes, se preocupa com aquilo que o ultrapassa, trata-se sempre, em definitivo, das conseqüências dessa preocupação do homem, quer dizer, da psicologia" e, ainda mais, acusa o próprio Shakespeare como "responsável por essa aberração, por essa degradação" do teatro. Num certo sentido, Artaud comunga com a idéia do escritor irlandês Oscar Wilde quando afirmou que a mediocridade dos ingleses se devia ao fato de lerem apenas dois livros: Shakespeare e a *Bíblia.* Mas, noutro momento, Artaud também admitia que na falta de coisa melhor, alguma coisa dos elizabetanos fosse possível, tanto que pensou em fazer um papel em *Macbeth*, dirigida por Baty, tentou produzir *Ricardo II* e planejou encenar *Arden de Feversham*, também de Shakespeare, porém apócrifa e adaptada pelo contemporâneo francês André Gide.

No entanto, alguns dramaturgos e poetas alemães lhe pareciam mais próximos e interessantes para a sua crueldade e, em especial, Büchner, Kleist e Hölderlin. Büchner (1813-1837), considerado o seu irmão de sangue, o impressionou bastante com *Woyzeck* "por seu espírito de reação contra os nossos princípios". A afinidade de Artaud com Kleist (1777-1811) estava em sua obra carregada mais de ação que de literatura, a exemplo das peças *Família Schroffenstein* e *Robert Guiskard* colocadas em destaque no programa do *Teatro da Crueldade*, pois considerava o autor um "homem de teatro, homem teatral no duplo sentido da palavra". Hölderlin (1770-1843), por sua vez, era reconhecido e reivindicado por Artaud como um irmão de maldição. Hölderlin, antes mesmo de Artaud, havia recusado a poesia como um jogo ou uma mera distração e reivindicava a criação como uma operação mágica, afirmando que "é em vão que, tanto num estado demasiadamente subjetivo como num estado demasiadamente o objetivo, o homem busca alcançar sua determinação, que consiste em conhecer a si como uma unidade contida no divino, harmonicamente oposto, bem como o divino, o próprio, harmonicamente oposto como a unidade contida dentro de si mesmo. *Pois isso só é possível mediante uma sensação bela, sagrada, divina*"[11].

Juntamente com Roger Vitrac (1899-1952) e Robert Aron, Artaud criou o *Teatro Alfred Jarry.* A princípio, pode-se imaginar que o nome Alfred Jarry não passe de uma referência honorífica, considerando que os dadaístas e os surrealistas o tinham como um de

11 Hölderlin, Friedriech: *Reflexões*. Relume Dumará, São Paulo, 1994, p. 46.

seus precursores. Se os dadaístas e os surrealistas são atraídos por Alfred Jarry (1873-1907) pela sua "expressão de um inconsciente em estado selvagem", para Artaud, parece também de grande importância a invasão do irracional em *Ubu-Rei*, bem como, "a agressão do público e o escândalo da representação, a destruição das principais convenções teatrais, sendo a linguagem nobre substituída por um estilo vulgar, gaiato e estúpido" e, principalmente, por recusar ao mesmo tempo o naturalismo e o ilusionismo que está na base do pensamento artaudiano. O *Teatro Alfred Jarry* existiu de 1926 a 1930, tendo montado apenas quatro espetáculos. Uma das montagens, com somente duas apresentações, foi *O Sonho* de Strindberg. Curiosamente, o *Teatro Alfred Jarry* não encenou nenhuma peça de Alfred Jarry.

Poder-se-ia dizer que –numa primeira fase– entre os dramaturgos que puderam "incitar" Artaud, está Pirandello (1867-1936). Artaud havia interpretado dois pequenos papéis nas duas primeiras peças de Pirandello representadas na França: *A Volúpia da Honra*, montada por Dullin (1885-1949) em 1922 e, *Seis Personagens à Procura de um Autor*, encenada por Pitoëff (1884-1939), em 1923. Artaud se impressiona por Pirandello, principalmente, em *Seis Personagens*, onde percebe a aventura pirandelliana do ir e vir da vida ao teatro, da máscara ao rosto, do personagem ao autor, o que –de forma bem mais complexa– mais tarde se torna a idéia do duplo e até a utilização dos manequins do teatro artaudiano. Talvez influenciado por Roger Vitrac que considerava Pirandello apenas um mero "sucesso de teatro", Artaud renuncia a sua admiração e, inclusive, passa a acusar este teatro por se utilizar de uma certa concepção psicanalítica ou, conforme ele mesmo, "esta concepção do homem mergulhado no êxtase diante de seus monstros pessoais".

Se se pretende estabelecer uma relação entre Artaud e os futuristas, é importante avaliar até que ponto a afirmação é verdadeira. Por exemplo, em 1910, o pré-futurista ou precursor do futurismo, D'Annunzio, propõe um gigantesco *Teatro de Festa*, com palco hemisférico, envolvendo parcialmente o público. Depois, já em 1916, o futurista Pierre Albert-Birot funda a revista *SIC*, onde publica um manifesto do *Teatro Núnico* (do grego nûn = agora) que queria ser a doutrina do presente, do atual e, portanto, do "moderno". Albert-Birot, em seu manifesto, prevê uma sala circular com o público no centro e os atores espalhados no recinto sobre uma plataforma giratória. Albert-Birot relata o desejo de "comunicar uma vida intensa e inebriante aos espectadores" e, ainda se diz recusar a psicologia, a intriga, o realismo e a imitação. Enfim, Albert-Birot descreve uma série de elementos que definem um culto aos processos de discordância e ruptura. Como se pode ver, há uma proximidade de Artaud com os futuristas, ou seja, pontos em comum onde se diz respeito a estabelecer um novo espaço teatral e um novo relacionamento entre espetáculo e espectadores, mas –ao mesmo tempo– é criado um abismo. Porque onde os futuristas pensam um novo homem, eles o pretendem através de um agradável delírio, num jogo de prazer quase infantil de exploração e da descoberta e lidam com o homem em plena saúde, ao passo que Artaud quer a invenção de uma forma dolorosa de expressão para construir este novo homem por si mesmo e diante de si mesmo.

Para se tirar uma certa "originalidade" de Artaud, muitos teóricos têm estabelecido um parentesco entre ele, o inglês Edward Gordon Craig (1872-1966) e o suiço Adolph Appia (1862-1928). Do que eles têm em comum, uma coisa é indiscutível: o fracasso. É claro que todos eles lutaram insistentemente para concretizar suas intenções, mas na realidade pouco ou quase nada conseguiram. Assim como Artaud, Appia e Craig também rejeitaram a tradição do realismo histórico na cenografia. Outro ponto de convergência é a rejeição que todos eles têm pelos nossos dramaturgos limitados a escritores de palavras e que

somente assimilaram o teatro a um gênero de palavras, ou –conforme Artaud– que condenava o teatro ocidental submisso à ditadura exclusiva da palavra, a vida passa além e está antes da palavra da representação fixa e imóvel. Craig e Appia, assim como Artaud, também criticavam a separação entre o dramaturgo e o encenador, pois acreditava ser impossível fazer nascer uma arte viva sem acumular as duas funções, a de autor e criador ao mesmo tempo incumbidos da manipulação direta da cena. Outra analogia se dá na medida em que Appia e Craig têm uma visão "totalitária" do espaço cênico, na expressão corporal do ator-bailarino, no poder sugestivo da iluminação, no valor sonoro da palavra e, enfim, a tentativa de uma linguagem cênica para uma eficácia sobre o espectador. Até ai, tudo bem, mas os caminhos se bifurcam quando podemos perceber que Appia e Craig tomam a estrada para uma espécie de "reteatralização" do teatro pelo surgimento de uma nova Arte de ordem estética, ao passo que Artaud se envereda em direção ao seu objetivo de ordem espiritual, enfim, o teatro ligado à "metafísica". Afora essa diferença, o que pesa sobre Artaud para muitos teóricos é o seu tom "messiânico" e o não reconhecimento da anterioridade de Appia e Craig. Por soberba ou ignorância? Por ignorância é quase impossível, considerando que tendo trabalhado com Lugné-Poe, Dullin e Pitoëff não poderia desconhecer Appia, Craig e tantos outros, inclusive, escrevera em 1922 que "as conquistas de Gordon Craig, de Appia, de todos esses libertadores do teatro, vão finalmente encontrar na França um lugar para se manifestar".

Atento a todo movimento que entende como uma possibilidade renovadora do teatro, Artaud faz elogios aos balés russos que acreditava "terem devolvido à cena o sentido de cor". Quanto aos teatros russo e alemão, enfatiza a substituição de um teatro psicológico por um teatro de ação e de massas, inclusive, revela seu desejo de dispensar atores profissionais, pois "na Rússia são os operários que representam milagrosamente o Rei Lear". Levando em conta os grandes reformadores russos e alemães do teatro, convém pelo menos resumir em que sentido conseguiram impressionar Artaud. O valor de Stanislavski (1863-1938) está para Artaud por ele ter se preocupado, além das improvisações, em "levar o irreal à cena" e encontrar formas para atuar "inconscientemente sobre o espectador". A admiração por Meyerhold (1874-1940) se dá pelo seu trabalho realizado junto a Stanislavski, pela sua recusa à literatura e a divisão entre palco e platéia, bem como, pela importância atribuída ao corpo do ator, assim como Appia, na mesma utilização arquitetônica e dinâmica do cenário. Piscator (1893-1966) o impressiona por ter buscado uma modificação técnica do aparelho cênico em prol de conferir ao espetáculo um valor de rito e comunhão. E Reinhardt que –apesar de ter introduzido o palco na platéia– não se contentou por acreditar que o teatro devia transformar a vida. Enfim, há muitos outros que não se sabe ao certo se Artaud os conheceu, mas é fato que muito têm em comum, não na totalidade, porém na tentativa de transformar o teatro a partir de um projeto de novos valores para utilização do texto, a ocupação de espaços, etc. Como exemplo, podemos citar Bertolt Brecht (1898-1956). Há aqueles que o colocam em confronto com Artaud, entendendo de uma forma limitada que este buscava simplesmente um teatro de participação, frenesi e irrealismo, enquanto Brecht seria resumido a um teatro do "distanciamento", didático e ligado à história. Seria equivocado colocá-los em universos irreconciliáveis, principalmente, se levarmos em conta o roteiro de *A Conquista do Méxi*co, onde Artaud persiste na concepção de um teatro mágico, ao mesmo tempo em que se insere no teatro político denunciando "a questão terrivelmente atual da colonização". Há um estudo de 1969 –por Guy Scarpetta–, intitulado "Brecht e Artaud" e publicado em *La Nouvelle Critique*, onde –conforme Alain Virmaux– o "autor tenta demonstrar que na elaboração de um teatro materialista, a contribuição de Artaud é pelo menos tão decisiva quanto a de Brecht e provoca uma destruição mais radical

do que todo teatro anterior". Quanto aos franceses, apesar de ter trabalhado com muito deles, Artaud os relega para não ser confundido com a "obscura vanguarda da época".

Mesmo não admitindo a tal "originalidade" de Artaud, o que não se pode negar é a sua contribuição e influências deixadas aos dramaturgos e encenadores atuais. Têm-se afirmado que o teatro de Eugène Ionesco e Samuel Beckett devem a Artaud, sobretudo, no que diz respeito à linguagem. Façamos uma analogia a partir das palavras do próprio Ionesco, reivindicando a "deslocação, a desarticulação da linguagem", com o objetivo de "conduzir o teatro para além dessa zona intermediária que não é nem teatro, nem literatura", mas "fazer um teatro de violência, retornar ao insustentável". Nestas palavras, podemos reconhecer um certo toque artaudiano se levarmos em conta que no texto *A Encenação e a Metafísica,* Artaud diz que "trata-se de substituir uma linguagem de natureza diferente. Uma linguagem concreta e física de um homem que blasfema e vê subitamente materializar-se diante de si, em traços reais, a imagem de sua blasfêmia", bem como, noutro momento deste mesmo texto, insiste pelo "aparecimento de um Ser inventado, feito de madeira e de tecidos, inteiramente recriado, não respondendo a nada, e no entanto, inquietante por natureza, capaz de reintroduzir no palco um pequeno sopro desse grande medo metafísico que está na base de todo teatro antigo". Num estudo mais aprofundado, *Os Sepultados no Teatro de Eugène Ionesco,* Simone Benmussa constata diversos outros elementos que podem confirmar essa influência e, inclusive, cita que Ionesco conseguiu a "linguagem física" tão almejada por Artaud, bem como, a utilização de "objetos verdadeiros" e manequins. Quanto ao parentesco de Samuel Beckett, apesar da dupla Pozzo-Lucky e sua "agonia da linguagem", vai muito além das semelhanças técnicas. Conforme Morvan Lebesque, Artaud e Beckett são os representantes mais autênticos do Teatro do Inferno. Só que um deles (Artaud) era um viajante intrépido, enquanto que o outro (Beckett) hesita ainda no limiar. O primeiro simboliza o precursor surpreendente, aquele que viu o segundo sol (Paulhan), o morto-vivo no século, testemunho de uma raça ignota. O segundo, em pé diante do portal da morte, ainda não passa de um guardião, impiedoso e lúcido, registrando nossa decomposição". Enfim, a tragédia do homem-teatro-Artaud parece ter exercido maior influência em Beckett que propriamente *O Teatro e seu Duplo*.

Não somente Ionesco e Beckett, mas todos os autores de teatro dos anos 40 e 50, chamados "vanguarda", pode-se dizer que trazem essa influência de Artaud. É claro que, com exceção de Arthur Adamov, nenhum desses dramaturgos reconhece essa influência. Às vezes, um ou outro admite, mas somente do ponto de vista técnico do teatro. Henry Pichette, por exemplo, cujo teatro é chamado de *Teatro de Ruptura*, está caindo na mesma linha do *Teatro da Crueldade* (teatro do Incêndio, teatro da Virulência), onde busca a ruptura com a antiga linguagem, desintegração da palavra e até mesmo o lirismo violento de seus brados de revolta. Mas esses brados de revolta que por muitas vezes lhe renderam a comparação, não chegam a atingir a pura selvageria dos de Artaud. Arthur Adamov sempre se declarou abertamente em sua ligação com Artaud, de quem era amigo. Seu teatro recusa o puro diálogo, contém uma atmosfera de violência e terror, presença de objetos e imagens concretas, além dos ritmos e progressões da encenação já previstos nos textos de suas peças. Uma das primeiras peças de Adamov, "A Invasão", é considerada em parte inspirada na morte de Artaud. E, se Arthur Adamov ficou mais conhecido por seu teatro político, não se trata de um abandono a Artaud, mas –sim– de uma evolução dentro do universo do teatro artaudiano. Bem, existem muitos outros, como Michel de Ghelderode, Jean Tardieu, Jean Genêt, Armand Gatti, Jean Vauthier, Romain Weingarten, etc., que direta ou indiretamente são considerados por terem sofrido uma clara influência, mas –ao mesmo tempo– seria impro-

dutivo citá-los aqui, pois mereceriam um estudo mais aprofundado e específico para detectarmos o que eles têm realmente em comum com Artaud, bem como, o que os separa.

Em 1966, Sartre declarou que "se o teatro, como diz Artaud, não é uma arte, se ele libera como um ato as forças terríveis que dormem em nós, se o espectador não é senão um ator em potencial, que sem demora vai entrar na dança com toda a violência que será desencadeada nele, então Artaud parou no meio do caminho. Efetivamente, é preciso colocar o espectador, caso queiramos ser lógicos como Artaud, na presença de um acontecimento verdadeiro: isso quer dizer que desta vez a crença dever ser total. Nesse sentido, a realização contemporânea do Teatro da Crueldade é o que denominaremos Happening"[12]. Primeiramente, é interessante observar que Sartre se equivoca por ter manifestado uma opinião sobre o *Teatro da Crueldade* baseando-se quase que unicamente nos manifestos do Teatro Alfred Jarry. Depois, quando se refere ao *Teatro e seu Duplo*, parece não ter entendido muito bem que a intenção de Artaud em subverter a relação palco-platéia não significa necessariamente a preocupação com o espectador em primeiro plano. Outro deslize de Sartre é ignorar algumas das exigências de um teatro artaudiano, ou seja, para além da não repetição não se deve omitir o rigor quase científico do espetáculo, o imprevisto objetivo, etc. Se é que podemos afirmar a existência de semelhanças entre o happening e o *Teatro da Crueldade*, acertadamente, tais semelhanças são insignificantes e não passam de fenômenos exteriores.

Entre os chamados "herdeiros" de Artaud, está Peter Brook, considerado um dos poucos homens que, conscientemente, mais se aprofundaram nos escritos cênicos do autor de *O Teatro e seu Duplo*. Brook, numa primeira fase, tentou dar vida aos textos de *O Teatro e seu Duplo*, treinou atores metodicamente nas técnicas do teatro oriental, bem como, se utilizando de um processo de ruptura na formação psicológica tradicional. Este trabalho era desenvolvido em espaços privados, considerando que objetivava apenas "um exercício de reconstituição histórica" e não se tratava de mostrar um sentimento sobre Artaud. Noutra fase, Peter Brook e sua equipe resolveram aplicar os ensinamentos de Artaud a partir de textos contemporâneos, como *Os Biombos*, de Jean Genêt, e *Marat Sade*, de Peter Weiss. Esta última foi a peça que mais o aproximou das propostas de Artaud, tendo em vista que a mesma lhe oferecia mais possibilidades de explorar a loucura, o crime e um jogo físico dos atores em prol de uma angústia propriamente metafísica, além do jogo de espelhos que de certa forma induzia o espectador. Depois, Brook partiu para o Happening e –mesmo tendo aberto muitas portas para uma renovação do teatro em profundidade, como no caso de *Édipo*, de Sêneca– Artaud já estava em outros planos.

O Living-Theatre, conforme Jean-Jacques Lebel, foi o "único grupo que até aqui teve coragem de aplicar as idéias de Artaud"[13]. Apesar do Living-Theatre, através de seus fundadores Julian Beck e Judith Malina, já desenvolverem um trabalho desde 1946 e, somente em 1958 terem conhecido *O Teatro e seu Duplo*, afirmam que o "espectro de Artaud" havia se tornado seu mestre, passando a ser a musa jamais ausente em seus sonhos. Nesta pesquisa em Artaud, montaram diversos espetáculos, mas foi em *Frankenstei*", adaptado do romance de Mary Shelley é que puderam explorar e englobar mais artaudianamente a dança, o ritual religioso e o psicodrama. Buscaram, como queria Artaud, renunciar à superstição teatral em relação ao texto. Fizeram uma "colagem" da *Bíblia* à *Cabala*, passando por Ezra

12 Sarte, J-P: *Le Point.* Mensário nacional de estudantes. nº. 7, janeiro, Bruxelas, 1967.

13 Lebel, J.J: *Le Happening*. Dossier des *Lettres Nouvelles*, Denöel, 1966.

Pound, Walt Whitman, etc., onde as palavras tinham por necessidade extrapolar o sentido meramente gramatical em prol de sua sonoridade e incidências. Por outro lado, Julian Beck utiliza a droga como meio de investigação, ao passo que Artaud tenha se relacionado com a mesma apenas por uma necessidade individual de sobrevivência psicológica e psíquica. Numa perspectiva mais aprofundada –levando em conta o fenômeno-*happening* como "reflexo do mal-estar da sociedade industrial capitalista" ou, ainda, ligado a outras manifestações de sensibilidade americana como "as angústias psicomísticas da Beat Generation"[14]– o Living-Theatre está bem mais próximo da influência dadaísta que de *O Teatro e seu Duplo* e, no mais, ainda está outra vez distanciado por se propagar como um teatro libertário, pacifista e de vida comunitária, como uma espécie de sociedade alternativa muito em voga nos anos 60 e 70.

Quanto a Jerzy Grotowski, é interessante observar que –apesar de grandes coincidências de seu trabalho com os preceitos de *O Teatro e seu Duplo*– somente veio a conhecer os textos de Artaud em 1964, ou seja, quando já tinha formado suas próprias concepções técnicas através de suas experiências no *Theatre Laboratorium*. A coincidência de Grotowski e Artaud também se dá pelo abandono do "trampolim que era o texto", a investigação de uma linguagem física sobre o corpo do ator, o transe, o rigor, etc. No entanto, também vão se distanciar as propostas quando Grotowski, mesmo se dizendo incrédulo, está repleto de ressonâncias cristãs. Depois, enquanto para Artaud "o ator é ao mesmo tempo um elemento de primeira importância (...) e uma espécie de elemento passivo e neutro", ou seja, não mais que um elemento entre tantos outros que compõem o espetáculo, para Grotowski, o ator é o centro de tudo. E se Grotowski submete o ator às meras técnicas de domesticação de músculos e nervos, práticas de hata-ioga, ioga chinesa, psicanálise, etc., Artaud –por sua vez– detesta a ioga, a psicanálise e preza "uma vontade desesperada e trágica de forjar um corpo finalmente puro e regenerado".

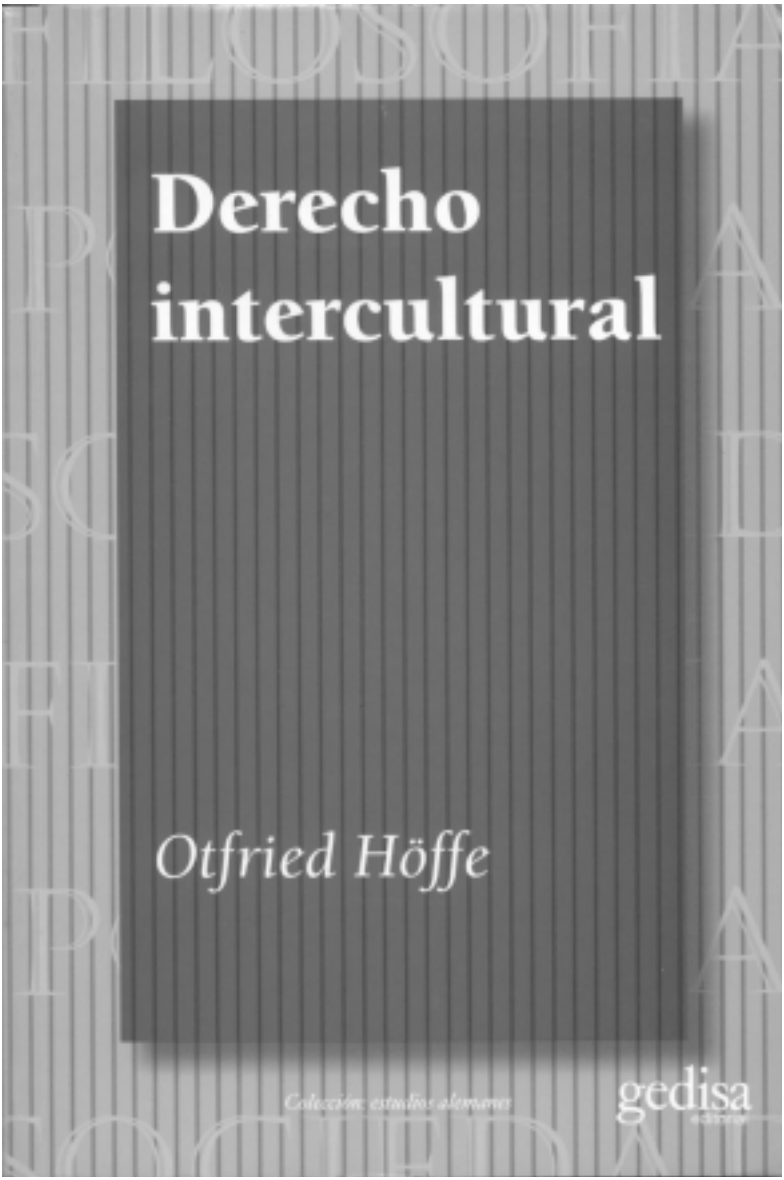
Enfim, todo o empreendimento teatral de Artaud passa pelo empreendimento poético, ou seja, a reinvenção do teatro passa antes de mais nada por uma reinvenção da linguagem, porque para ele o teatro deve ser igualado à vida, não a vida individual, considerando que a individualidade humana não passa de um simples reflexo, pois

> O interessante nos acontecimentos atuais não são os acontecimentos em si mesmos, mas o estado de ebulição no qual eles mergulham os espíritos, o grau de tensão extrema. É o estado de caos consciente no qual não cessam de nos envolver (...). Pois bem, é dessa atualidade patética e mítica que o teatro se desviou, e é com justa razão que o público se desinteressa de um teatro que ignora a realidade a esse ponto[15].

É dizer que a contribuição de Antonin Artaud não se dá pela mera sistematização de um novo teatro pronto e acabado para responder às inquietudes daqueles que não mais se contentam com o caduco teatro tradicional, mas –sim– pela provocação aos que necessitam assumir a si mesmos como um instrumento de ação sobre o mundo para mudá-lo, recriando o homem e curando-o, sim, pela destruição.

14 Kourilsky, François: *Le Théâtre aux États-Unis*. La Renaissance du Livre, col. Dionysos, 1967.

15 Virmaux, Alain: "Da Condenação do Teatro Ocidental", *Op. cit.*



Ver reseña en la sección Librarius, página 127.