

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO
MESTRADO EM TEATRO

NATHÁLIA DE SÁ BRITO

**ESTUDO SOBRE O MITO NO TEATRO DA CRUELDADE DE
ANTONIN ARTAUD**

Rio de Janeiro
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

NATHÁLIA DE SÁ BRITO

ESTUDO SOBRE O MITO NO TEATRO DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Teatro. Linha de Pesquisa: Processos Formativos e Atuação Cênica. Aprovada em março de 2009.

Rio de Janeiro
2009

B862 Brito, Nathália de Sá.
Estudo sobre o mito no teatro da crueldade de Antonin Artaud /
Nathália de Sá Brito, 2009.
201f.

Orientador: Maria Cristina Souza Brito.
Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

1. Artaud, Antonin, 1896-1948 – Crítica e interpretação. 2. Mito.
3. Teatro de crueldade. I. Brito, Maria Cristina Souza. II. Univer-
sidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de
Letras e Artes. Curso de Mestrado em Teatro. III. Título.

CDD – 291.13



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

“Estudos Sobre o Mito no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud”


por

Nathália De Sá Brito

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA


Profa Dra – Maria Cristina Brito - Orientadora


Profa Dra Elza de Andrade


Profa Dra Maria do Amparo Tavares Maleval

Rio de Janeiro, RJ, em 27 de março de 2009

Dedico esse trabalho a Maria Cristina Souza Brito, por seu importante papel iniciatório em minha trajetória em direção ao conhecimento da profundidade da vida e por me ensinar a ler Artaud com a consciência de aprendiz, com o alimento da vontade e com a chama da curiosidade da primeira vez.

AGRADECIMENTOS

À Professora Dra. Maria Cristina Brito, pela confiança.

A UNIRIO e à Pós-Graduação em Teatro, pela oportunidade.

Aos professores da Pós-Graduação em Teatro, pela qualidade das contribuições.

Aos meus colegas da turma de Mestrado, pela troca de conhecimento.

A Simone e Analu, pela presença indispensável.

À prima Dyla, pelo apoio inesquecível.

A Carmela, pelo impulso norteador.

A Eliana, pelo companheirismo.

Aos meus amigos, pelo afeto.

A Nadja, pelo bem-estar.

A Gyata, pelas lições de vida.

A Sylvia, pelo aprendizado proporcionado.

À irmã Thaís, pelo incentivo.

À família, pela compreensão das ausências.

À prima Fernanda, pelas conversas salutares.

À avó Lucy, pela expectativa.

Aos meus tios Carlos e Márcia, pelo estímulo.

Aos meus pais, Isis e Ricardo, pelo amor incondicional.

A todos aqueles que não tenho como listar, meu reconhecimento.

E ao Diogo, pela dedicação dispensada e por tudo o que eu não tenho como mensurar.

“O teatro é terra do fogo, lagunas do Céu, batalha dos Sonhos. Teatro é Solenidade (...)
Dêem lugar para o teatro, senhores, lugar para o teatro daqueles a quem basta o campo ilimitado do espírito.”
(ARTAUD, 2006:132)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é investigar a presença e a função do Mito na concepção teatral de Antonin Artaud.

Para a abordagem do Mito, optou-se pela fundamentação oriunda de contribuições de Mircea Eliade sobre a perspectiva mítica em sociedades que o consideram como base para a existência. Com a fundamentação sobre o Mito segundo Mircea Eliade, desenvolvemos um estudo que busca identificá-lo no Teatro da Crueldade.

Palavras-chave: Mito - Teatro da Crueldade - Artaud

ABSTRACT

The objective of this work is to investigate the presence and the function of the Myth in Antonin Artaud's theatrical conception.

To talk about Myth, we opted to be based on the contributions of Mircea Eliade about the mythical perspective in societies that consider it as base for the existence. Based on the conception of Myth brought by Mircea Eliade, we developed a study that intends to identify it in the Theater of the Cruelty.

Keywords: Myth - Theater of Cruelty - Artaud

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1- A pedra calêndrica dos astecas.

Retirada de CAMPBELL, Joseph. *A Imagem Mítica*. São Paulo: Papirus, 1999.....p.17

Imagem 2- Antonin Artaud- auto-retrato

Retirada de VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. 2ª Edição. 2ª Tiragem. São Paulo: Perspectiva, 2000.....p. 65

Imagem 3- As Filhas de Loth

Retirada de QUILICI, Sydow Cassiano. *Antonin Artaud. Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2004.....p.122

Imagem 4- Sans Titre.

Retirada de THEVÉNIN, Paule. *Antonin Artaud. Dessins et Portrait*. Paris: Gallimard, 1986
.....p.133

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 12
1 - O Mito Como Consciência Metafísica do Homem	p. 20
1.1 - O Mundo Aberto ao Mistério	p. 24
1.1.1 – O Desvelar do Mistério.....	p. 25
1.1.2 - O Sagrado, o Profano e o Limiar: Sob o Olhar de Quem Vive o Mistério	p. 31
1.2 - A Criação: Do Indiferenciado à Forma	p. 37
1.2.1 - O Sobrenatural Sobre o Natural	p. 37
1.2.2 - O Poder das Narrativas Míticas.....	p. 40
1.3 - O Mundo como um Organismo	p. 45
1.3.1 - O Nascimento do Organismo do Mundo.....	p. 45
1.3.2 - A Morte do Organismo do Mundo.....	p. 49
1.4 - O Funcionamento Orgânico do Mundo	p. 53
1.4.1 – O Centro como o Núcleo Celular do Organismo do Mundo.....	p. 53
1.4.2 - Do Centro ao Corpo do Mundo.....	p. 56
1.5 – O Rito e a Visibilidade do Invisível	p. 59
1.5.1 – Do Divino ao Humano: Rito e Jogo	p. 59
1.5.2 - Prática Ritualística: O Mito em Ação	p. 63
2 - O Teatro da Crueldade de Antonin Artaud	p. 68
2.1 - A Proposta do Teatro da Crueldade	p. 71
2.1.1 - Da Gestação ao Nascimento do Teatro da Crueldade	p. 73
2.1.2 - O Teatro como Duplo da Vida	p. 77
2.2 - Desenvolvimento e Proposta de um Teatro Originário	p. 82
2.2.1 - O Teatro que Reencontra a sua Origem	p. 82
2.2.2 - Princípios e Elementos do Teatro da Crueldade	p. 92
2.3 - O Hieróglifo do Gesto e o Encantamento da Palavra	p. 97
2.3.1 - Hieróglifos no Espaço: Uma Linguagem Cifrada	p. 98
2.3.2 - A Palavra como Matéria Sonora	p. 103
2.4 - Peste, Crueldade e Metafísica no Teatro da Crueldade	p. 111
2.4.1 - Virulência Avassaladora e Crueldade Existencial	p. 112
2.4.2 - Metafísica: Fonte Nutritiva do Organismo do Espetáculo.....	p. 121
2.5 - Em Busca de um Teatro Essencial	p. 128
2.5.1 - O Teatro da Crueldade e sua Perspectiva Sagrada.....	p. 128

2.5.2 - O Ator e a Presentificação do Mistério	p. 132
3 - O Mito no Teatro da Crueldade	p. 136
3.1 – A Presença do Mito no Teatro da Crueldade	p. 137
3.1.1 – Indícios Míticos em Artaud	p. 137
3.1.2 – Princípios Originários do Teatro da Crueldade	p. 146
3.2 – Mundo Aberto e Fechado do Mistério Vivo.....	p. 154
3.2.1 – Teatro como Revelação do Humano	p. 155
3.2.2 – Corpo da Encenação: A Completude como Consciência e Mistério.....	p. 159
3.3 – Conteúdos Arquetípicos no Espaço da Cena	p. 164
3.3.1 – A Presença do Mito através do Ator-Sacerdote.....	p. 165
3.3.2 – O Poder do Conhecimento das Origens e a Potencialidade da Peste	p. 169
3.4- O Espetáculo como um Organismo	p. 173
3.4.1 – Morte e Vida no Organismo do Espetáculo: Ordem Cósmica da Encenação	p. 174
3.4.2 – A Consciência Metafísica como Alimento para a Cena	p. 177
3.5 – O Mito através do Ritual no Teatro da Crueldade	p. 181
3.5.1 – O Mistério Vivo como Duplo da Vida no Espaço da Cena.....	p. 182
3.5.2 – Teatro da Crueldade e Ritual: O Nascimento da Poesia através das Imagens	p. 185
CONCLUSÃO.....	p. 190
BIBLIOGRAFIA	p. 198

INTRODUÇÃO

Ariadne era filha do rei cretense Minos e da rainha Pasífae. O rei havia solicitado ao deus Poseidon um sinal, que foi devolvido pelo mar em forma de um belo touro branco. O combinado no acordo divino era que o touro deveria ser oferecido ao deus em sacrifício, mas Minos não cumpriu o prometido, encantado com a beleza do animal e decidiu mantê-lo vivo sob sua posse. O acordo divino não fora cumprido e diante do ocorrido, a consequência da infração iniciou o seu percurso.

Furioso, Poseidon decidiu pregar uma peça no rei: provocou a paixão da rainha pelo touro branco. Esta recorreu a Dédalo, habilidoso artesão, para a construção de uma vaca de madeira em que ela entrou para encantar o touro e viver com ele uma experiência amorosa. Da estranha união nasceu um monstro, o Minotauro, metade superior touro e metade inferior homem.

O rei desconcertado recorreu ao mesmo Dédalo para a construção de um labirinto onde pudesse habitar o monstro, labirinto este que Dédalo construiu com habilidade e precisão. Em um intervalo de nove anos, como um tributo aos atenienses pelo labirinto, o rei escolhia sete rapazes e sete moças para que percorressem o caminho e fossem oferecidos ao Minotauro. Em uma dessas vezes Teseu participa do processo e Ariadne se apaixona por ele.

Ariadne pede a Dédalo um novelo de fios para guiar Teseu no caminho do labirinto. Com esse auxílio, Teseu consegue chegar ao monstro vencendo não somente a dificuldade do espaço físico, mas o desafio de matá-lo. Heroicamente, Teseu destrói o monstro. Mas isso só foi possível porque ele tinha o fio em suas mãos.

Teseu e Ariadne se unem e mais tarde, em Naxos, ele a abandona enquanto dormia. Dionísio se apaixona por Ariadne e a desposa. Posteriormente, ela origina uma constelação: a constelação de Ariadne. Primeiro, ofereceu o fio a Teseu como a grande condutora do herói. Depois, passou pela experiência do infortúnio do abandono até se casar com o deus do caos e da criação. Mais tarde se transformou em uma estrela. Esta é a história de Ariadne.

O Mito grego do Minotauro presente nas referências míticas da Grécia Antiga e lembrado por estudiosos do Mito, como Campbell (2007), pode ilustrar de forma eficaz o caminho que a pesquisa se dispõe a seguir.

Para enfrentar o labirinto, Teseu contou com o auxílio de um fio em suas mãos, mas antes de encontrar o fio ele sabia o que procurava. Para entrar no labirinto não podemos prever o que o caminho nos oferece, mas é fundamental que saibamos o que move a nossa jornada. Sua configuração geográfica é um universo de possibilidades e escolher um caminho

é um desafio. A pesquisa “Estudo Sobre o Mito no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud” parte de uma questão norteadora que mobiliza a busca: Qual a função do Mito no Teatro da Crueldade? E de que forma podemos identificar a sua presença?

No labirinto da tarefa da pesquisa precisamos de um fio para guiar sua jornada. O fio acende as luzes da trilha, revela as sinuosidades do caminho e, principalmente, nos direciona ao destino final: a vitória sobre o Minotauro. O fio também é capaz de fornecer a segurança de que possuímos nas mãos um elo com um lugar de onde partimos e com isso poderemos retornar em alguns pontos, quando necessário. Na presente pesquisa é enfrentado o desafio de encontrar o fio, reforçar o seu poder de guiar a jornada e enfrentar o monstro do desconhecido. O estudo se fundamenta em uma metodologia bibliográfica e objetiva investigar e identificar o significado e a função do Mito na perspectiva do Teatro da Crueldade, partindo da hipótese de que o Mito pode assumir o papel de elemento fundador dessa proposta teatral.

O fio condutor do labirinto das possibilidades será o Mito no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud. Com essa afirmação, surge a pergunta: Por que estudar o Mito no Teatro da Crueldade? Partindo da concepção artaudiana de teatro, abrimos a trilha em sua proposta de trazer à tona a força primordial capaz de tocar efetivamente a sensibilidade através de recursos ritualísticos na encenação. Mobilizados pelo desafio da pergunta, caminharemos para o amadurecimento da pesquisa das relações entre o conceito de Teatro segundo Artaud e Mito segundo Mircea Eliade, que se apropriou em seus estudos de um ponto de vista sobre o assunto a partir das concepções das sociedades arcaicas. A contribuição de Mircea Eliade em seu estudo desenvolvido sobre o tema será a oferta de Dédalo a esse processo. O primeiro capítulo se destina à abordagem do Mito seguindo o percurso do fio de Eliade.

Eliade aborda o Mito com base em estudos desenvolvidos com sociedades nas quais encontra um comportamento religioso de base mítica. Essa base permite um olhar paradigmático sobre o mundo, que se coloca em subjugação ao olhar sagrado de uma superioridade divina. A consciência dessa superioridade divina que está além do domínio humano é a consciência metafísica que o conhecimento do Mito e seu comprometimento vivencial proporcionam. Como história que narra o sentido e o princípio da existência, o Mito coloca o homem em contato com uma realidade extra-humana que permite, organiza e origina a realidade humana. O fio de Eliade guia o estudo ao interior do Mito através do olhar de sociedades que são capazes de encontrar no Mito a explicação e o alimento para todos os elementos necessários à vida natural, sob a qualidade da ação do sobrenatural. O fio de Eliade conduzirá a rota que levará à compreensão do Mito como história sagrada. Eliade nos traz o

ponto de vista do Mito vivo, atuante na reverberação de suas histórias e na capacidade de guiar a ação humana na natureza.

Nas sociedades estudadas por Eliade, o Mito não está presente para fornecer explicações factuais sobre os acontecimentos do mundo natural. Está para lembrar o homem de que existe uma história sagrada por trás de todos esses acontecimentos, que deve ser acolhida, respeitada e recontada em circunstâncias especiais, em um tempo e um espaço específicos. Nessa condição, essas histórias esclarecem o homem sobre a sua função no mundo habitado a partir das referências das ações assumidas por seres superiores, que atuaram em um tempo singular na criação das formas existentes. As histórias míticas funcionam como referências existenciais e orientação para o homem. São também o principal elo entre o homem e a realidade sobrenatural com a qual está ligado a partir do exercício concreto de sua consciência metafísica. O Mito, através da ação ritualística, vem a ser a consciência metafísica aplicada na vida. A vinculação proporcionada pelo Mito do homem com a realidade divina que serve de base para a sua realidade existencial é possível através da retomada das ações das divindades. O Mito consiste em uma história sagrada, uma vez que narra não fatos do cotidiano da vida humana, mas situações singulares ocorridas em um tempo único, que pode ser acessado através do ritual. O Mito narra as histórias referentes à obra criadora divina, que serve de fundamento para todas as criações posteriores. No seu interior, no seu conteúdo narrado, reside uma poderosa potência de transformação dos elementos do mundo.

O fio de Eliade continuará seguindo o seu percurso no Estudo Sobre o Mito e passará por uma visão do mundo como um organismo, em que a coletividade em conjunto assume a responsabilidade pela vitalidade harmônica do todo. Para mobilizar a força criativa em benefício de todos, é necessária a localização de um espaço central, um ponto fixado no espaço que adquire a função de ser um marco do elo entre o natural e o sobrenatural, o concreto e o poder de ação criadora das formas. Eliade, para explicar a importância do espaço central delimitado como componente simbólico da localização espacial da união com a realidade divina, cita a fala de um neófito Kwakiutl: “Estou no Centro do Mundo!” (ELIADE, 2001:38). O centro do mundo sob o olhar do Mito, que pode estar em muitos lugares, é o canal de acesso à comunicação com o mundo capaz de gerir o poder da criação. O centro consiste em uma demarcação territorial que pode também ser adaptada a novos territórios conquistados, como nos acrescenta Campbell: “A montanha central está em *todo lugar*. Está em todo lugar. Não *vai* estar. Está aqui, *agora*. Essa é a verdadeira mensagem do mito.” (CAMPBELL, 2004:101).

O fio de Eliade seguirá pelo rito, que realiza a *encarnação* do Mito. Como narrativa, já está presente na vida mítica, mas para ser realmente experienciado, a cerimônia ritualística está ao seu serviço. Não basta conhecer os Mitos, é necessário vivê-los novamente com a mesma qualidade de força do tempo sagrado que possibilitou as criações. Os homens reproduzem no rito ações consideradas sagradas para que o Mito seja assimilado em todo o ser e seu interior possa ser vivido tal como no tempo singular das criações divinas. O rito vincula homens e deuses para que o conhecimento do Mito seja conscientemente apropriado e para que sejam abençoadas as novas possibilidades criativas do universo. Quando o fio de Eliade se aproxima do rito, aproximamo-nos do Teatro da Crueldade e enveredamos pelas trilhas que nos conduzem a Artaud, que propôs para a cena recursos que aproximavam a linguagem do teatro da linguagem do rito.

O fio de Eliade encontra, em seguida, o caminho que nos guia em busca do conhecimento sobre o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud. O segundo capítulo aborda essa proposta teatral de Artaud com a inclusão da leitura de alguns estudiosos que se dispuseram a analisá-lo posteriormente. Artaud propôs um teatro que pudesse estar conectado ao seu sentido original, que pudesse traduzir na linguagem da cena a poesia de uma arte que expressa na fisicalidade do gesto, a sua potencialidade de significações. O teatro sagrado que Artaud propôs será exposto para que em seguida seja possível a abordagem do Mito na concepção teatral em estudo.

Artaud propõe um teatro que resgate seu sentido original, que seja capaz de traduzir na linguagem da cena, os afetos que são expressão profunda do humano para além de tempos e espaços. Combate a idéia de um teatro subjugado à superioridade hierárquica da palavra em detrimento de seus atributos essenciais. Deseja que a cena seja capaz de se apropriar da linguagem que lhe é própria e valoriza a importância da encenação no contexto teatral. Passaremos pelo caminho do Teatro da Crueldade e pelos elementos que o caracterizam como concepção teatral. A pesquisa se encaminha para a proposta teatral artaudiana extraindo de seus elementos constituintes e de suas características principais, informações que possam auxiliar na identificação da presença e da função do Mito no Teatro da Crueldade.

Investigaremos a linguagem da cena do Teatro da Crueldade a partir da leitura de sua Poética em *O Teatro e Seu Duplo*. A cena artaudiana valoriza a dimensão física do teatro e propõe uma linguagem cifrada para estruturar essa poética do gesto. A proposta da cena artaudiana é composta de hieróglifos para organizar e expressar uma linguagem física do teatro e deve expressar, através de recursos da atuação e da encenação, um conteúdo poético capaz de mobilizar, efetivamente, a sensibilidade. Investigaremos, em seguida, o papel da

palavra que amplia as suas possibilidades de significação, que passa a ser utilizada não somente como expressão de uma linguagem articulada capaz de conter significados lingüísticos e semânticos, mas como materialidade sonora que se dirige aos sentidos. Analisaremos o olhar artaudiano a respeito de um teatro capaz de mobilizar a sensibilidade, sua vinculação à vida e sua função como duplo do que a vida levanta de mais urgente e essencial no que se refere às nossas peculiaridades humanas. Investigaremos a palavra e o gesto na construção da cena mítica do Teatro da Crueldade, seu caráter simbólico e o processo de encantamento que, juntos, estruturam um espaço ritualístico na cena da Crueldade. Dessa maneira, vamos investigar a função do gesto e da palavra no sentido da construção de um espaço sagrado onde o Mito desempenha papel fundamental. Teceremos considerações sobre as características originárias do Teatro da Crueldade, seus conceitos importantes como Peste, Metafísica, Crueldade e também o papel do ator no espetáculo como um organismo e sua busca pela essência do teatro e pela essência do humano.

O terceiro capítulo será o grande encontro com o Minotauro, o Mito no Teatro da Crueldade. Mas qual é o Minotauro que precisamos vencer heroicamente, com a mesma vontade de Teseu? Ele se chama *Lethes*, que é o esquecimento. O Teatro da Crueldade será abordado, lembrado e relembrado em suas características que se relacionam com o olhar do Mito abordado por Eliade. Esse teatro que deseja beber na fonte de sua natureza e se reencontrar com a sua origem não pode beber na fonte do esquecimento. Ele precisa estar vivo, assim como uma corrente d'água em fluxo. Para que ele continue vivo é necessário lembrá-lo. Nesse capítulo nos ocuparemos mais especificamente dos aspectos do Teatro da Crueldade que caracterizam sua natureza mítica e visam a expressar na cena a consciência metafísica do homem com base na Poética da Crueldade, estudada no segundo capítulo, e nas especificidades do Mito esclarecidas por Eliade no primeiro capítulo. Nesse ponto estamos nos deparando com a possibilidade de sustentação da hipótese norteadora, investigando, a partir do embasamento dos capítulos estruturados anteriormente, a função do Mito no Teatro da Crueldade. Nesse sentido, observaremos os conceitos de Mito e Teatro a partir das referências conceituais de Eliade e Artaud. O fio no labirinto se encaminha para a proximidade do monstro, a ansiedade e o desafio diante de suas respirações cada vez mais próximas. Estaremos diante da heróica tarefa de domar os desafios para sustentar a pesquisa do caráter ritualístico do Teatro da Crueldade.

Serão abordados os pressupostos fundamentais do Teatro da Crueldade na perspectiva do Mito. O fio de Eliade passará com mais consistência pelos caminhos abertos pelo fio percorrido na trilha do pensamento do teatro de Artaud. Passaremos pelo conceito artaudiano

de Metafísica, que para Eliade se manifestava no Mito como consciência, para enveredarmos no espaço do invisível que está na base das formas, que deve atingir a sua visibilidade na cena. Na perspectiva de um teatro cuja poética se baseia na Metafísica, investigaremos como o Mito atua e exerce o seu papel na encenação da Crueldade. Encontraremos no espetáculo como um organismo a mobilização da Peste e da Crueldade com o alimento da Metafísica. Atingiremos o ponto da investigação que aborda os princípios e as características do Teatro da Crueldade levantados no capítulo anterior em relação às informações sobre o olhar do Mito. A ação ontológica da Crueldade, os princípios originários do teatro artaudiano, seu poder de mobilização e revelação do humano em imagens hieroglíficas, o poder da Peste e do ritual são caminhos optados para direcionar o encontro do Mito com o Teatro de Artaud, que se propõe a ser o duplo da vida, assim como o rito, que é capaz de tornar vivas situações sagradas através da seleção e retomada de ações que podem traduzir a metafísica no espaço. Passaremos também pela função do ator como atleta afetivo, que se disponibilizava à cena na expressão de afetos e se colocava como instrumento, veículo, da expressão de uma força qualitativamente diferenciada, assim como um xamã, sacerdote ou curandeiro. Podemos aproximar os passos em direção ao nosso Minotauro com mais segurança entendendo o espetáculo como um organismo, em que todos os seus elementos trabalham para a vitalidade de um todo e se orientam através do eixo de um espaço central. Passaremos em seguida para o espetáculo como cerimônia que presentifica os impulsos afetivos do homem no rito do teatro. A função do ator no espetáculo artaudiano transcende a interpretação de um personagem fictício para trazer à tona a expressão afetiva humana em seu caráter visceral, revelando à sensibilidade do espectador a potencialidade poética viva, pulsante, dos aspectos primordiais da vida. O ator nessa proposta teatral coloca-se como veículo de expressão poética para mobilizar os sentidos do espectador e revelar a vida em seu conteúdo essencial.

As idéias do Teatro da Crueldade renderam frutos para o teatro contemporâneo. Um olhar mais atento sobre a possibilidade de um teatro mais comprometido com o seu direcionamento afetivo a partir de conteúdos humanos essenciais foi despertado por Artaud. O chamado da linguagem da encenação que deveria beber na fonte do sagrado e resgatar a importância de seu espaço no teatro havia sido realizado por Artaud. A proposta de um ator como “Atleta Afetivo” possibilitou uma revisão por Artaud do papel do ator no teatro que deveria encontrar a sua real necessidade. A trajetória teórica artaudiana é um convite à investigação da teatralidade em seus princípios de sustentação, em uma poética que traduz visceralmente a vida. Por fim, após o encontro com o Minotauro, com uma possível vitória sobre o desconhecido, seguiremos rumo a uma possibilidade de constelação. Caminharemos

para a Conclusão, deixando viva a fonte do teatro artaudiano que flui até os dias de hoje como uma fonte fértil de abundância e conhecimento a partir do olhar sobre o Mito, que pode nutrir o seu fluxo. O brilho da estrela será proporcional às conquistas do caminho percorrido e será mais brilhante com a consciência de que a estrela oriunda do percurso será apenas uma, mas também única, em um universo de possíveis constelações.



(imagem 1)

Ulisses

O mito é o nada que é tudo
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo

Este aqui que aportou
Foi por não ser existindo
Sem existir nos bastou
Por não ter vindo foi vindo

E nos criou

Assim a lenda se escorre

A entrar na realidade

E a fecundá-la decorre

Embaixo, a vida, a metade

De nada, morre.

- **Fernando Pessoa-**

1- O Mito Como Consciência Metafísica do Homem

“No começo”, disse o índio omaha, “todas as coisas estavam na mente de Wakonda. Todas as criaturas, o homem inclusive, eram espíritos. Locomoviam-se no espaço entre a terra e as estrelas (os céus). Estavam à procura de um lugar onde pudessem ter existência corpórea. Ascenderam ao sol, mas o sol não era apropriado à sua morada. Deslocaram-se à lua e perceberam que também a lua não lhes servia de lar. Desceram então à terra e notaram que era coberta de água. Vagando pelo ar foram ao norte, ao leste, ao sul e ao oeste, sem descobrir terra firme. Ficaram muito angustiados. Subitamente, do meio das águas ergueu-se uma grande rocha. Irrompeu em chamas e as águas flutuaram para o alto, em forma de nuvens. A terra firme apareceu e as ervas e as árvores cresceram. As legiões de espíritos desceram e tornaram-se carne e osso. Alimentaram-se das sementes das ervas e dos frutos das árvores, e a terra vibrou com suas expressões de rejúbilo e gratidão para com *Wakonda*, o criador de todas as coisas”. (ELIADE, 1995:68)

Mircea Eliade, importante pesquisador romeno que realizou contribuições significativas a respeito do tema dos Mitos, encaminhou seus estudos para uma compreensão profunda sobre o fenômeno mítico a partir do olhar das sociedades que se orientam por essas narrativas singulares. Singulares, pois não consistem simplesmente em histórias com objetivos de registros de acontecimentos, ou mesmo como criação fantasiosa com base nas experiências do homem primitivo. Segundo Eliade (2002b), os Mitos consistem em histórias que fazem referência a fatos que podem ter sua existência provada na natureza. Os Mitos, dentre possíveis definições desse fenômeno complexo, consistem em histórias que explicam a aparição e a existência de fenômenos naturais a partir de uma ação original sobrenatural,

fenômenos esses que são tratadas com solenidade por sua origem divina. Eliade nos esclarece sua concepção de Mito e a relação do mundo sobrenatural com o mundo natural:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. (...) O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. (...) o mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma “história verdadeira”, porque sempre se refere a *realidades*. O mito cosmogônico é “verdadeiro” porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente “verdadeiro” porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante. (ELIADE, 2002 b:11-12)

Comprovada a existência dos componentes da narrativa mítica, o Mito pode ser visto como um olhar sagrado sobre o mundo e a natureza. Suas bases são fundamentadas na crença em um paradigma, diferente do modelo racional de descobertas formuladas, a partir de questionamentos sobre o funcionamento do que existe no mundo. Trata-se de uma história, mas não de uma história comum. É uma história singular que se baseia na crença de acontecimentos a partir dos dados de realidade oferecidos pela natureza. Maria Lúcia Aranha e Maria Helena Pires Martins nos trazem uma definição do Mito com um olhar sobre sua base na crença e a sua concepção como *verdade intuída* a partir dos elementos que fazem parte da vida humana:

Enquanto processo vivo de compreensão da realidade, o mito surge como *verdade*. Quando pensamos em verdade, é comum nos referirmos às explicações racionais em que a coerência lógica é garantida pelo rigor da argumentação e da exigência de provas. Mas não é essa a verdade do mito, que é *verdade intuída*, isto é, percebida de maneira espontânea, sem exigência de comprovações. O critério de adesão do mito é a crença, e não a evidência racional. O mito é portanto uma intuição compreensiva da realidade, é uma forma espontânea de o homem situar-se no mundo. E as raízes do mito não se acham nas explicações exclusivamente racionais, mas na realidade vivida, portanto pré-reflexiva, das emoções e da afetividade (ARANHA e MARTINS,1993:55)

A partir da crença em um acontecimento, as histórias míticas concebem um mundo em que as origens são explicadas por um poder externo que atua e governa o mundo natural. Karen Armstrong (2005) desenvolve a idéia de que a verdade do Mito está em sua eficácia,

por fornecer esclarecimentos sobre o mundo e o modo de viver no mesmo e não por apresentar comprovações factuais tais como são exigidas no pensamento científico. O conceito de *Mito* diz respeito a um elemento contado, a uma história construída, a uma narrativa. Essa história é singular, pois fornece um caminho de ligação com o poder divino e o potencial sagrado de suas ações. Como um guia, fornece uma referência singular para o modo de viver no mundo. Os Mitos narram os aspectos fundamentais capazes de orientar a existência e sua manifestação ocorre em circunstâncias específicas que os legitimam como história consagrada no tempo presente compartilhado pela coletividade.

Com a força de uma narrativa especial, a palavra do Mito atinge uma condição de desnudamento do mistério, pois traz em si a referência do conhecimento da única memória que realmente importa às sociedades arcaicas: a memória do ato criador divino, que sustenta as criações posteriores e permite a manutenção da vida existente através do esforço continuado de conservação de sua vitalidade. A memória dos atos humanos não é tão importante nessa perspectiva, já que os mesmos são simplesmente a restituição do ato inaugural das ações divinas, que deve ser reinserido no presente. A consciência mítica valoriza o guia sobrenatural para as ações humanas e se propõe a mantê-lo atuante na constância de sua mensagem aplicada.

Eliade (2000) trouxe-nos um dado fundamental para a compreensão da consciência mítica com base em seus estudos desenvolvidos a partir de sociedades apresentadas por ele como religiosas: o Mito representa a consciência metafísica do homem, uma concepção de vida que esclarece o mundo para além do registro da natureza, o conhecimento de uma dimensão para além da experiência imediata em relação ao constatado pelos sentidos, que alimenta a vida e é responsável pelo nascimento das formas visíveis. Augusto Novaski nos acrescenta a respeito da vinculação do Mito à palavra:

Mythos quer dizer Palavra. “No princípio era o Verbo...” diz lá o maior livro clássico de todos os tempos. Há uma “palavra” no começo de tudo, algo que pronuncia o mundo, tornando-o mundo humano. (NOVASKI In: MORAIS (org), 1988:27)

Eliade (2008) nos alerta que é preciso dissociar a idéia de Mito da noção imediata de fábula para chamar a atenção para o que está além do discurso, que pode se expressar em

gestos e ações qualitativamente diferenciadas. Palavra singular, reveladora, narrativa sagrada, o Mito torna vivo o mundo sobrenatural em forma de história, e também em idéias sugestivas para que a história tome forma, pois do ponto de vista do Mito, as criações efetivadas provêm de uma força geratriz que supera a condição humana. Adolpho Crippa destaca o problema da impossibilidade de sua definição para quem vive imerso em sua realidade, já que se configura como um fenômeno complexo que abrange a totalidade existencial:

Manifestação primordial de uma determinada concepção do Mundo, o mito é, para quem o vive como forma de realidade e para o mundo inteligível que dele nasce, uma totalidade indefinível. Configura o mundo em seus momentos primordiais; relata uma história sagrada, propõe modelos e paradigmas de comportamento; projeta o homem num tempo que precede o tempo; situa a história e os empreendimentos humanos num espaço indimensionável, define os limites intransponíveis da consciência e as significações que instalam a existência humana no mundo. (CRIPPA,1975:15)

O Mito adquire, portanto, a responsabilidade de narrar uma totalidade cósmica especial, por ser de origem sobrenatural e se configurar como paradigma que orienta o comportamento humano. Seu conteúdo abrange ao mesmo tempo a totalidade cósmica em que o homem está inserido e também as expressões menores dessa totalidade. Os Mitos tratam de temas amplos, que abordam passagens da vida humana e criações que interferem no mundo como um todo. Adquirem também peculiaridades que variam entre os diferentes grupos humanos, no formato específico da linguagem de determinadas sociedades. Joseph Campbell realiza uma contribuição significativa a respeito de uma possível definição do Mito e dos dois aspectos mencionados:

Agora, o que é um mito? A definição de dicionário seria: História sobre Deuses. Isso obriga a fazer a pergunta seguinte: Que é um Deus? Um deus é a personificação de um poder motivador ou de um sistema de valores que funciona para a vida humana e para o universo- os poderes do seu próprio corpo e da natureza. Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida no mundo. Mas há também mitos e deuses que têm a ver com sociedades específicas ou com as deidades tutelares das sociedades. Em outras palavras, há duas espécies totalmente diferentes de mitologia. Há a mitologia que relaciona você com sua própria natureza e com o mundo natural, de que você é parte. E há a mitologia estritamente sociológica, que liga você a uma sociedade particular. Você não é apenas um homem natural, é membro de um grupo particular. (CAMPBELL,1990:23-24)

O Mito se apresenta como história que é capaz de narrar conteúdos reconhecíveis por todo ser humano, mas que trazem também uma “roupagem” específica de acordo com a linguagem mais familiar dos homens de determinada sociedade. É ao mesmo tempo um convite ao mistério da existência humana em um sentido pleno, a partir da concepção de uma origem divina, e uma história singular que assume a “vestimenta” própria de determinados grupos e contextos. Se por um lado se apresentam conteúdos no Mito que dizem respeito à experiência humana em um sentido amplo, por outro temos símbolos específicos, uma linguagem cifrada que assume a forma que se dá a na ótica de quem o vivencia a partir das referências de que se parte para ouvi-lo e compreendê-lo. Nesse sentido, Eliade (2002 a) aponta a existência dos *estilos culturais* que se caracterizam pelo resultado simbólico-imagético oriundo das múltiplas atualizações do Mito dentro de uma determinada cultura. Se por um lado a produção simbólica da consciência mítica adquire formatos próprios que caracterizam as especificidades, por outro, mantêm um vínculo em sua origem que permite o estudo da mitologia comparada. Essa dupla dimensão da produção simbólica oriunda das referências míticas permite a sua abrangência ampla, que se coloca para além da sua “roupagem” e se volta para seu núcleo comum, que garante às imagens simbólicas o reconhecimento amplo de suas possibilidades significativas. Dessa forma, o Mito, segundo Jean Claude Carrière (2003), confere aos povos que vivem sob sua perspectiva um modo de viver e ao mesmo tempo uma razão para a existência. O formato que esse modo de viver e a produção simbólica decorrente da assimilação desse formato e do conhecimento do sentido existencial que o Mito oferece vão assumir traços específicos, “vestimentas” peculiares, conforme a contribuição de cada grupo humano em que possam ganhar expressão.

Eliade, em seus estudos sobre o Mito se concentra na abordagem do tema a partir do olhar de sociedades que ele considera como religiosas, pautadas na visão mítica para organizar a existência em coletividade. Nesse sentido, pretendemos analisar o Mito na perspectiva de Mircea Eliade como uma narrativa singular, capaz de traduzir em sua linguagem o mistério existencial, como também as delimitações que organizam a existência na dimensão física e metafísica do homem fundamentado pelo ponto de vista mítico.

1.1-O Mundo Aberto ao Mistério:

Segundo Eliade (2002b), o modelo mítico fornece paradigmas para todas as atividades humanas na perspectiva do homem arcaico. Como história singular que conta os feitos dos seres divinos, o Mito abre a percepção humana para uma consciência de realidade para além da vida imediata, pois incorpora em suas narrativas referências que ultrapassam o domínio humano e abrem as portas para o mistério da existência. Essa consciência fornece uma base explicativa para o mundo natural, e dessa forma pode organizar o homem em sua dimensão humana, à medida que propicia explicações e preenchimento significativo para sua realidade existencial. O desconhecido torna-se conhecido para aqueles que podem ouvir as narrativas singulares, que abordam o mistério em uma linguagem própria para que a crença se estruture em elementos concretos, representados em forma de símbolos seja na composição da própria narrativa, seja pela elevação qualitativa de elementos externos.

O mundo na perspectiva mítica pode ser decifrado, condição que o torna aberto, mas é ao mesmo tempo a abertura para o mistério, que permanece um desafio, pois é inesgotável em suas possibilidades simbólicas. Eliade nos esclarece a respeito dessa dupla dimensão do mundo acessível e restrito no ponto de vista do Mito:

O homem das sociedades nas quais o mito é uma coisa vivente, vive num mundo “aberto”, embora “cifrado” e misterioso. O Mundo “fala” ao homem e, para compreender essa linguagem, basta-lhe conhecer os mitos e decifrar os símbolos. (...) O Mundo não é mais uma massa opaca de objetos arbitrariamente reunidos, mas um Cosmo vivente, articulado e significativo. Em última análise, *o Mundo se revela enquanto linguagem*. Ele fala ao homem através de seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos. (ELIADE, 2002b:125)

Cabe à narrativa mítica fornecer caminhos de abertura à dimensão do mistério, que narra os nascimentos, que se dispõe a buscar explicações para situar o homem na dinâmica da natureza e ordenar sua interferência no mundo natural habitado. O mundo pode ser conhecido e reconhecido através dos símbolos utilizados na linguagem mítica que traduzem poeticamente aspectos do mistério existencial humano para aqueles que se dispõem a compreendê-lo sobre esse viés. A linguagem do mistério abre aos olhos do homem sob o olhar do Mito uma possível compreensão do funcionamento do mundo e dos fenômenos próprios da existência e ao mesmo tempo preserva o seu poder de inacessibilidade. O mistério

se mantém impregnado de elementos simbólicos que expressam a realidade divina com a solenidade necessária diante do domínio que escapa ao conhecimento humano, embora o movimento da busca permaneça.

A abertura ao sagrado destacada por Eliade permite a sustentação do elo entre o mundo humano que se volta para as referências sobrenaturais e o mundo divino. A vida do homem religioso regido pelo olhar do Mito é inundada por essa dimensão para que possa ser constantemente legitimada pelo poder criador que lhe conferiu a vida. A abertura ao Mistério vem a ser a possibilidade de que o mundo uma vez criado e instituído possa ser constantemente nutrido pela dimensão divina responsável pela sua criação. Para garantir materialidade a essa abertura, o homem reconhece o mundo criado mantendo a sua disponibilidade em relação à ação divina pela sustentação do Mito e elege um determinado espaço nesse mundo, que adquire a função de vinculação direta com os deuses, seja um templo ou um Centro codificado que atinge uma importância espacial diferenciada no cosmos, justamente pela função de intermediar os mundos humano e divino.

O Mito, como narrativa das ações pioneiras dos deuses, fornece ao homem o conhecimento de sua aparição, permite o contato profundo com o sentido de sua existência com base no conhecimento da atitude sobrenatural a ser seguida, que realizou em circunstâncias especiais a atividade geratriz. Esse conhecimento, entretanto, é restrito a determinados homens em determinadas circunstâncias, para que a sua singularidade possa ser rigorosamente respeitada e preservada. Por ser de ordem sobrenatural e sagrada é assimilado como um paradigma, é fundamentado na crença e preserva sua condição misteriosa, seu poder destacado que o mantém fechado, ao mesmo tempo intocável e acessível sob condições específicas. Mais adiante veremos a sua condição que apresenta de seu próprio desvelamento, que confere esclarecimentos fundamentais para a aceitação da vida, o acesso a um conhecimento especial e as fronteiras que delimitam a sacralidade e constituem a realidade das sociedades estudadas por Eliade: as dimensões sagrada, profana e o limiar, o intermédio que faz a ponte entre essas duas outras dimensões.

1.1.1- O Desvelar do Mistério

Ao estudar os Mitos em determinadas sociedades, Mircea Eliade nos trouxe o olhar sobre o tema com uma preocupação de fidelidade ao seu sentido original. Para estudar os Mitos em um sentido que não pudesse ser maculado por possíveis interferências históricas, Eliade se voltou para o estudo do fenômeno nas sociedades que ele considerou mais fidedignas ao Mito em seu sentido original, em que é capaz de funcionar como guia atuante para o comportamento humano:

Não obstante, é preferível começar por estudar o mito nas sociedades arcaicas e tradicionais, reservando para uma análise ulterior as mitologias dos povos que desempenharam um papel importante na história. Isso porque, apesar das modificações sofridas no decorrer dos tempos, os mitos dos “primitivos” ainda refletem um estado primordial. Trata-se, ademais, de sociedades onde os mitos ainda estão vivos, onde fundamentam e justificam todo o comportamento e toda a atividade do homem. O papel e a função dos mitos ainda podem (ou podiam, até recentemente) ser minuciosamente observados e descritos pelos etnólogos. Interrogando os indígenas a respeito de cada mito, bem como de cada ritual das sociedades arcaicas, foi possível apurar, ao menos em parte, o significado que lhes atribuem. Evidentemente, esses “documentos vivos”, registrados no curso de investigações efetuadas *in loco*, de modo algum solucionarão todas as nossas dificuldades. Mas eles têm a vantagem considerável de nos ajudar a colocar corretamente o problema, ou seja, situar o mito em seu contexto sócio-religioso original. (ELIADE, 2002b:10-11)

Ao captar o sentido atribuído aos Mitos a partir da ótica do homem arcaico, Eliade nos coloca mais próximos do desvelar do mistério. O mistério segundo a sua origem etimológica (HOUAISS, 2007, 2.0 a), do grego *mysterion* (cerimônia religiosa secreta) e do latim *mysterium* (verdade religiosa revelada) se relaciona à idéia de sagrado. A palavra *mistério* diz respeito ao que não é conhecido, ao que permanece em um estado secreto, trazendo em seu conceito etimológico a vinculação com o que é sagrado e religioso, ou seja, com o que atinge uma realidade para além do que pode ser conhecido e dominado. Sobre o alcance dessa realidade, Karen Armstrong observa que: “O mito trata do desconhecido; fala a respeito de algo para o que inicialmente não temos palavras. Portanto, o mito contempla o âmago de um imenso silêncio.”(ARMSTRONG, 2005:9).

Atingindo o imenso silêncio do desconhecido na condição de consciência metafísica do homem, a partir do pensamento desenvolvido por Eliade (2000), o Mito não consiste em uma história comum, pois narra acontecimentos de uma realidade que está além do visível, além do domínio humano. Nesse ponto entramos no mistério. Não se trata de uma leitura da imaginação sobre o mistério da existência, trata-se de uma história que harmoniza o homem

com a experiência concreta de tudo o que existe, a partir da explicação que desvela, de certa forma, o mistério. A dimensão metafísica pode se comunicar com a experiência física e o mistério pode se transformar em narrativa através do Mito que toma corpo, experiência usufruída por aqueles que procuram reduzir a distância entre os mundos dos homens e dos deuses.

O Mito é uma história singular que penetra o mistério existencial. Narra as ações do começo que é consequência da mobilização divina. História que legitima a forma de todas as formas apreciáveis aos olhos humanos, por isso real, pois segundo Eliade (2002b), refere-se a realidades. A linguagem das narrativas míticas explicita um olhar sobre o mundo que vincula a consciência da vida presente a uma consciência metafísica. A linguagem mítica sublinha a diferença qualitativa da história narrada pelos Mitos e coloca o homem não somente em contato com o mistério, mas também em contato com a possibilidade de agir com os recursos que o conhecimento sobre o mesmo oferece. Joseph Campbell desenvolve uma análise a respeito das funções do Mito e de sua vinculação ao mistério:

Os mitos têm basicamente quatro funções. A primeira é a função mística- e é disso que venho falando, dando conta da maravilha que é o universo, da maravilha que é você, e vivenciando o espanto diante do mistério. Os mitos abrem o mundo para a dimensão do mistério, para a consciência do mistério que subjaz a todas as formas. Se isso lhe escapar, você não terá uma mitologia. Se o mistério se manifestar através de todas as coisas, o universo se tornará, por assim dizer, uma pintura sagrada. Você está sempre se dirigindo ao mistério transcendente, através das circunstâncias de sua vida verdadeira. (CAMPBELL,1990:32)

Campbell prossegue sua análise a respeito das funções do Mito, considerando uma segunda: a dimensão cosmológica, que se ocupa das explicações sobre o universo; uma terceira: a dimensão sociológica, que cria um suporte para uma determinada organização social; e uma quarta: a função pedagógica, de aprendizado diante da vida.

Diante do mistério, o Mito traz o símbolo, a alegoria, a linguagem poética para desvelar o segredo existencial, sem trair a sua condição misteriosa, como nos acrescenta Adolpho Crippa: “A origem e a constituição ontológica da realidade permanecerão sempre envoltas no mistério. Sua *verdade* jamais será perfeita. É nesse mistério da verdade das coisas que os mitos procuram penetrar.” (1975:57). Sua linguagem simbólica traz a referência das ações divinas ao mesmo tempo em que mantém o mistério vivo. Veremos mais adiante como

Antonin Artaud, pensador do teatro que fundou o Teatro da Crueldade, presente objeto de estudo da dissertação, se baseia na perspectiva mítica para conceber um teatro capaz de reencontrar sua natureza na expressão simbólica de signos que podem ser apresentados na cena.

A narrativa mítica abre o caminho para o contato com o mistério, fornece explicações a respeito do mundo habitado, permite uma estrutura normatizadora da vida em coletividade e é o principal veículo de passagem significativa para as fases da vida, através das iniciações que inauguram um novo estado do ser, um novo estado de conhecimento sobre o mundo e novas diretrizes para vivê-lo. A respeito da estrutura e função dos Mitos, Eliade (2002b) desenvolve seu pensamento sobre o Mito através de cinco aspectos fundamentais: narrativa das ações divinas; veracidade comprovada pela existência real do conteúdo de suas narrativas na natureza; qualitativamente destacado por sua origem divina, de caráter revelador pelos esclarecimentos que proporciona; e um conhecimento que não é simplesmente *assimilado*, mas adquirido através da participação em atividades especiais de caráter ritualístico.

Já possuímos material que nos permite discutir com mais clareza o desvendamento do mistério. Podemos compreender o Mito como narrativa singular, que nos abre os olhos para uma dimensão metafísica, a partir das referências das sociedades estudadas por Eliade. O Mito permanece misterioso para aqueles que não estão autorizados a entrar em contato com o mundo desvelado por suas narrativas. Somente aqueles que estão preparados podem narrá-lo e ouvi-lo. É uma história que apresenta um grau de importância superior, pois trata de assuntos sagrados.

O Mito apresenta em seu interior elementos que se referem às temáticas fundamentais para a vida humana, como os temas da origem, da morte, da vida, do fim, mas também expressam a leitura de determinadas sociedades sobre a realidade e normatizam a vida em grupo a partir dessa leitura. Trata de temas de vasta amplitude, como já foi mencionado, apresentando-se de formas específicas de acordo com as referências específicas de cada sociedade. Os Mitos traduzem o olhar humano a partir da crença fundamental em uma dimensão transumana, oferecendo lições de conduta necessárias para viver no mundo, através do respaldo de um guia sobrenatural. O mistério desvelado estrutura o homem sob o olhar do Mito na sociedade em que vive e permite a ele a inclusão nos princípios de sua coletividade. A respeito da compreensão do significado dos Mitos, Eliade nos esclarece sobre a vinculação do conhecimento do Mito a um posicionamento metafísico:

Se tentarmos compreender o significado autêntico de um mito ou de um símbolo arcaico, somos forçados a concluir que esse significado revela a tomada de consciência de uma determinada situação no Cosmos e que, por conseqüência, implica uma posição metafísica. É inútil procurar nas línguas arcaicas os termos tão cuidadosamente criados pelas grandes tradições filosóficas: é muito provável que palavras como “ser”, “não-ser”, “real”, “irreal”, “dever”, “ilusório” e outras não existiam na linguagem dos aborígenes australianos ou na dos antigos mesopotâmicos. Mas, se a palavra falta, a coisa existe: só que ela é “dita”- isto é, revelada de modo coerente- por símbolos e mitos. (ELIADE, 2000:17-18)

Fornecendo a possibilidade de desvelar o mistério essencial à vida, o Mito atinge a condição de ser a principal fonte de conhecimento sobre o mundo e de todos os seus aspectos vitais. Somente pode ser narrado em ocasiões especiais, merecedoras da especialidade de seu conteúdo. Como posição metafísica, o conhecimento do Mito permite ao homem arcaico o poder que imanta a sua vida à dimensão divina que não só é capaz de criá-lo e governá-lo, como de conceder a ele a incumbência de perpetuação de novas criações.

A linguagem simbólica dos Mitos permite a revelação dos mistérios da existência a partir de uma visão de mundo que é alimentada pela comunicação com a dimensão metafísica, pela possibilidade de aproximação do homem com a dimensão divina responsável por todos os nascimentos, que está em íntima relação com todas as possibilidades de perpetuação das criações. O Mito aproxima o homem dos deuses, traz em seu interior as atitudes especiais dos mesmos e fornece informações que devem ser reproduzidas e passadas adiante para a inclusão legítima do homem no mundo. Sua linguagem simbólica apresenta-lhe a esse encontro humano e potencializa a sua influência sobre a vida. Suas histórias singulares são oferecidas aos homens para fornecer aos mesmos modos de agir no mundo, mas sua linguagem simbólica garante a inteireza dos elementos que podem ser acessíveis aos que podem manter o poder de fascinação exercido pelo “indizível” e pelo “invisível”.

O nascimento anterior aos nascimentos vem a ser a referência que permite as criações posteriores. Eliade traz um exemplo significativo a respeito da preocupação em demarcar ritualmente os momentos que caracterizam a passagem de ciclos da vida, revelando a singularidade dessas situações:

O facto de o mito cosmogônico ser considerado o modelo exemplar de toda a “criação” está admiravelmente ilustrado num costume dos índios Osage. Quando uma criança nasce, chama-se “um homem que falou com os deuses”. Ao chegar a casa da parturiente, ele recita perante o recém-nascido a história da criação do Universo e dos animais terrestres. Só depois é que se dá de mamar ao bebê. Mais tarde, quando a criança quer beber água, chama-se novamente o mesmo homem, ou um outro. Ele volta a recitar a Criação, completando-a com a história da origem da Água. Quando a criança chega à idade de comer alimentos sólidos, o homem “que falou com os deuses” volta e torna a recitar a Criação, desta vez cantando também a origem dos cereais e dos outros alimentos. (ELIADE,1989:34-35)

Conhecer e manter vivo o nascimento anterior aos nascimentos vem a ser uma atitude de extrema importância para aqueles que vivem sob o olhar do Mito. Esse princípio abrange o poder que permite o surgimento de todas as formas, e fornecer ao ser o conhecimento mítico corresponde a incluí-lo na consciência metafísica compartilhada pela sociedade em que tenha surgido. Quando incluído no conhecimento do Mito, o homem não somente aprende a respeito de todos os nascimentos de seu mundo, como passa a fazer parte do contexto criador que o gerou, podendo assumir a “posse” de sua função colaboradora no poder criativo do mundo habitado.

Para exercer uma experiência efetivamente mitológica o homem precisa penetrar no universo do mistério, preservando seu caráter enigmático na linguagem singular da qual se utiliza para abordar esse olhar sobre o mundo. O mistério do Mito se apresenta como um caminho de ligação com o divino e não como uma curiosidade individual a ser sanada a respeito do funcionamento do mundo. Joseph Campbell nos acrescenta sobre o significado de “viver” o mistério:

O mistério tem sido reduzido a uma série de conceitos e idéias e enfatizá-los pode provocar um curto-circuito no transcendente, na experiência conotada. O que se deve almejar como experiência religiosa final é uma intensa experiência do mistério. (CAMPBELL,1990:219)

Conhecer os Mitos equivale, pois, a viver uma experiência sagrada. A experiência sagrada vem a ser uma qualidade de vivência de difícil definição. Rudolf Otto (2007) encontra no que ele denomina como “numinoso” a proximidade com essa qualidade de vivência que é inerente à experiência religiosa. O “objeto numinoso” permite a manifestação de sentimentos

de medo, adoração e reverência, expressando, dessa forma, sua superioridade e especialidade. O “numinoso” que Rudolf Otto destaca traz o assombro e a veneração, a valorização do transcendente e a possibilidade dessa qualidade de experiência a que estamos nos referindo. Com o contato com o sagrado em uma experiência verdadeira, o mistério é capaz de trazer assombro e reverência e também se aproximar do universo humano, que se alimenta de sua fonte vital. Para abastecer-se na fonte vital que o anima, o homem organiza e garante significação a sua vida: não basta conhecer os Mitos, é necessário viver efetivamente através deles uma experiência sagrada. A dimensão do mistério somente se revela para aquele que se dispõe a viver ritualmente o interior das narrativas míticas. Não basta saber da existência do mundo divino, é necessário vivê-lo para efetivamente fazer parte dessa união entre o natural e o sobrenatural. Mircea Eliade nos esclarece sobre a capacidade de penetração da experiência do sagrado:

É através da experiência do sagrado, do encontro com uma realidade transumana, que nasce a idéia de que alguma coisa *existe realmente*, de que existem valores absolutos, capazes de guiar o homem e de conferir uma significação à existência humana. É através da experiência do sagrado, portanto, que despontam as idéias de *realidade, verdade e significação*, que serão ulteriormente elaboradas e sistematizadas pelas especulações metafísicas. (ELIADE, 2002b:123-124)

Para conhecer a realidade, o homem que vive sob o olhar do Mito necessita fazer parte dela. Partindo do princípio da estreita ligação entre o divino e a realidade, já que ele pressupõe que tudo o que existe de fato parte de uma intervenção divina, fazer parte da realidade significa estar inserido em um campo diferenciado, em uma instância sagrada e vivê-la equivale a não simplesmente conhecê-la, mas experimentá-la. Esse campo diferenciado em que o homem está incluído o organiza e ao mesmo tempo é organizado por ele através da atitude de recapitulação das narrativas míticas e conseqüentemente, da constante revitalização da fonte vital do sagrado.

1.1.2-O Sagrado, o Profano e o Limiar: Sob o Olhar de Quem Vive o Mistério

O homem do mundo mítico vive com base no guia das narrativas míticas, que contam sobre as ações divinas e são referências paradigmáticas para todas as criações que acontecem após a criação primeira dos deuses.

O tempo em que essa criação ocorre consiste em um tempo distinto do que marca a vida humana. Esse tempo não é vivido pelos seres humanos, mas pode ser contado e encarnado através do ritual. Em circunstâncias especiais, que expressam uma ressignificação do espaço e do tempo, o sagrado pode se manifestar e o Mito ganhar vida entre os homens.

O sagrado se manifesta através de uma supressão temporária no tempo cotidiano e pelo ingresso no tempo dos deuses através de recursos ritualísticos. Para que o sagrado esteja presente é necessário “sair” da vida comum e “entrar” em uma qualidade de vivência distinta das ações cotidianas. É importante considerar que até mesmo o cotidiano está submetido à influência sagrada, mas se distingue do tempo e do espaço sagrados na qualidade de sua vivência. O cotidiano, apesar de também estar incluído no mundo reconhecido e consagrado, sendo parte da realidade, é qualitativamente inferior ao tempo do princípio, que somente pode ser trazido de volta em espaço e condições específicas. No tempo do princípio construiu-se o guia para o comportamento humano, fez-se nascer o tempo forte do sagrado. Mircea Eliade explicita o esforço humano em trazer o potencial desse tempo qualitativamente diferenciado para perto do homem:

O homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Essa tendência é compreensível, pois para os “primitivos”, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o *sagrado* equivale ao *poder* e, em última análise, à *realidade* por excelência. (ELIADE,2001:18)

Estar próximo às representações sagradas equivale, para o homem que vive sob o olhar do Mito, a estar mais próximo de um princípio de realidade que o vincula ao poder mágico manifestado em todos os nascimentos, que por sua vez pode manifestar-se em criações subseqüentes e revitalizar criações estabelecidas. Poder agir sobre a realidade é antes de tudo compreender a sua especialidade, isto é, estar adequado à necessidade de ação orientada pelo guia divino presente no Mito. O esforço do homem em manter-se próximo dos deuses

justifica-se pela busca do contato com o seu elemento nutritivo fundamental e abastecimento de todas as formas de vida presente nas origens, como observa Adolpho Crippa:

O mundo e todos os acontecimentos que nele se verificam assumem um aspecto de solenidade, que impressiona e arrebatam. Os acontecimentos originais são paradigmáticos e os mitologemas constituem-se na fonte de todas as inspirações e a pré-definição de tudo o que os homens possam fazer, nos diversos campos nos quais a inteligência, a vontade, a sensibilidade e a habilidade vierem a expressar-se ou a encontrar expressões para sua força criadora.

A sacralidade, desta forma, não é um decoro acrescentado ao mundo feito. É, ao contrário, a própria possibilidade de ser do mundo e do homem. Possibilidade de ser que se aprofunda nos abismos da divindade. Os deuses são origem e, na mitologia, nada acontece que não tenha sua origem diretamente ligada à ação de um ente divino. (CRIPPA,1975:111)

A partir da contribuição de Crippa, podemos compreender a necessidade vital de aproximação do homem com a dimensão divina. Se tudo age em função de sua origem, conhecer a origem dos elementos da vida equivale à possibilidade de agir de forma eficaz sobre eles. O Mito não somente narra os acontecimentos sagrados, como fornece uma referência de conduta para o comportamento humano no mundo habitado de que faz parte e se constitui como obra divina.

Para obter êxito no contato com os deuses, o homem dispõe de recursos que fazem parte da linguagem do Mito. Ele é capaz de estabelecer o contato com os deuses através dos elementos de consagração existentes. Para “sair” do tempo profano, inaugura a instância sagrada também pela consagração do espaço. O homem arcaico busca um eixo, um espaço central que amplie as possibilidades de comunicação entre as dimensões física e metafísica. Ele também dispõe de recursos simbólicos para garantir essa vinculação. Eliade (2001) reconhece que o mundo habitado pode se tornar uma hierofania, pois qualquer elemento da natureza pode revelar-se uma “sacralidade cósmica”:

Nunca será demais insistir no paradoxo que constitui toda hierofania, até a mais elementar. Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se *outra coisa* e, contudo, continua a ser *ele mesmo*, porque continua a participar do meio cósmico envolvente. Uma pedra *sagrada* nem por isso é menos uma *pedra*; aparentemente (para sermos mais exatos, de um ponto de vista profano) nada a distingue das demais pedras. Para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural. Em outras palavras,

para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania. (ELIADE, 2001:18)

Eliade analisa o poder de transformação qualitativa do espaço reconhecendo o seu caráter sagrado a partir de uma hierofania: “Todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente.” (ELIADE, 2001:30). Isso indica que o espaço foi elevado em seu valor, passou a ser significativo e a se distinguir da homogeneidade do indiferenciado, ou seja, de tudo o que é estranho ao mundo reconhecido e dessa forma não se constitui como realidade significativa. Para a proteção, vigilância e consagração do espaço diferenciado, destaca-se em alguns casos a figura do hierofante, sacerdote que detém o conhecimento do mistério e está habilitado a presidir cerimônias em que o Mito está atuante.

A consagração de um espaço que recebe a incumbência de estabelecer uma comunicação com o alto, que apresenta uma abertura para a dimensão celeste é determinada por *teofania* (manifestação divina), pois “a teofania consagra um lugar pelo próprio fato de torná-lo “aberto” para o alto, ou seja, comunicante com o Céu, ponto paradoxal de passagem de um modo de ser a outro” (ELIADE, 2001:30). Há também a possibilidade de consagração de um espaço que não consiste em uma *hierofania* ou em uma *teofania*, mas em um *sinal*:

Inúmeras vezes nem sequer há necessidade de uma teofania ou de uma hierofania propriamente ditas: um *sinal* qualquer basta para indicar a sacralidade do lugar.(...) É que o *sinal* portador de significação religiosa introduz um elemento absoluto e põe fim à relatividade e à confusão. *Qualquer coisa* que não pertence a este mundo manifestou-se de maneira apodítica, traçando desse modo uma orientação ou decidindo uma conduta. (ELIADE, 2001:30-31)

Com o sinal, mesmo que não haja uma interferência direta da divindade no espaço, há uma indicação de sua natureza sagrada e da necessidade de reconhecimento de sua estrutura cósmica.

Segundo Eliade (2001), para o homem arcaico o Cosmos representa uma organização fornecida pelo primeiro movimento criador dos deuses, portanto tudo o que é *cosmicizado*,

isto é, passível de uma organização de acordo com os princípios divinos, adquire uma condição diferenciada. O espaço que não foi *cosmicizado* é estranho, relativo e homogêneo, não constituindo uma *realidade* de fato. O espaço que recebeu uma interferência sagrada é heterogêneo, tem as suas delimitações definidas e é marcado por uma singularidade que o diferencia através de um centro de origem e permite que seja reconhecido em sua sacralidade. Por isso, Eliade (2001) esclarece que uma das primeiras atitudes de tomada de um espaço vem a ser consagrá-lo, para que seja reconhecido como obra divina, e conseqüentemente, como parte da estrutura cósmica. Isso explica, de certa forma, a necessidade de muitos povos realizarem conquistas e invasões, consagrarem o espaço a partir de suas referências míticas e destruírem os vestígios de referências estranhas e não consideradas *cosmicizadas*.

Quando o homem *cosmiciza* um território no ato de sua consagração está, na verdade, agindo como agiram os deuses no instante da criação, que a partir do indiferenciado propuseram uma ordem no ato de inauguração do mundo. Ao se instalar em um espaço após a sua consagração as ações humanas de estruturação da vida estão de acordo com as determinações divinas desempenhadas no princípio. Portanto, a instalação em um espaço está intimamente relacionada com a fundação de um mundo. Ao agir como agiram os deuses pela primeira vez, o homem justifica a consagração do espaço, vincula-se ao poder do princípio e exerce o seu papel colaborador de criação e proteção da vida do mundo habitado.

A heterogeneidade do espaço sagrado se distingue da homogeneidade e neutralidade do espaço profano, que não é reconhecido por não fazer parte da estrutura cósmica. Mas como distinguir as fronteiras que o delimitam? A partir de qual referência pode ser reconhecida a atuação das hierofanias, das teofanias ou dos sinais?

O mundo sagrado tem o limite espacial que se encerra em uma determinada área geográfica. Fora dessa área temos o espaço profano. Porém, entre ambos os territórios temos o *limiar*, o trecho que distingue um do outro e ao mesmo tempo é sua possibilidade de comunicação. O conceito de limiar se relaciona a fronteira, a uma espécie de portal que separa os dois territórios. O limiar possui uma importância simbólica significativa, pois soluciona a continuidade dos espaços. Eliade nos apresenta o conceito de *limiar* no mundo mítico:

O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos- e o lugar paradoxal onde

esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado. (ELIADE,2001:29)

Através da delimitação do limiar, instauram-se os limites do espaço sagrado e as possibilidades de comunicação entre o mundo físico e metafísico. Ao erguer um templo, o homem arcaico constrói um microcosmos dentro de seu espaço cósmico; representa simbolicamente o lugar destinado à comunhão com o divino. Fora desse espaço, ainda está no seu mundo consagrado, mas em uma outra natureza de comunhão, como observa Eliade: “Visto que o Templo é, ao mesmo tempo, o lugar santo por excelência e a imagem do Mundo, ele santifica o Cosmos como um todo e também a vida cósmica.”(ELIADE, 2001:69).

O templo consiste em uma construção que simboliza um dos principais espaços reservados à comunhão com os deuses. Dentro do espaço singularmente delimitado, é uma construção ainda mais sagrada que o todo circundante, já que representa o sagrado por excelência. Mas o que pode ocorrer se diante de um espaço não se constata existência de uma hierofania, uma teofania ou um sinal? É necessário encontrá-los, como analisa Eliade:

Quando não se manifesta sinal algum nas imediações, o homem *provoca-o*, pratica, por exemplo, uma espécie de *evocatio* com a ajuda dos animais: são eles que *mostram* que lugar é suscetível de acolher o santuário ou a aldeia. Trata-se, em resumo, de uma evocação das formas ou figuras sagradas, tendo como objetivo imediato a *orientação* na homogeneidade do espaço. Pede-se um *sinal* para pôr fim à tensão provocada pela relatividade e à ansiedade alimentada pela desorientação, em suma, para encontrar um ponto de apoio absoluto. Um exemplo: persegue-se um animal feroz, e no lugar onde o matam, eleva-se o santuário; ou então põe-se em liberdade um animal doméstico- um touro, por exemplo- procuram-no alguns dias depois e sacrificam-no ali mesmo onde o encontraram. Em seguida levanta-se o altar e ao redor dele constrói-se a aldeia. Em todos esses casos, são os animais que revelam a sacralidade do lugar, o que significa que os homens não são livres de *escolher* o terreno sagrado, que os homens não fazem mais do que *procurá-lo* e *descobri-lo* com a ajuda dos sinais misteriosos. (ELIADE, 2001: 31)

Uma vez que o mundo reconhecido como realidade só se organiza a partir de uma interferência divina, a sacralização de um espaço não pode ser escolhida, mas indicada por um elemento capaz de confirmar a presença do sagrado em uma determinada localização. É necessário algum elemento para legitimar a consagração, efetivar a unidade espacial e dessa forma reconhecer o espaço em sua origem divina. Encontrado esse elemento, o local adquire

uma condição diferenciada, por ganhar forma do ponto de vista do Mito e ser a representação da forma estabelecida pela primeira ação divina.

Para que o sagrado possa se manifestar, o tempo e o espaço devem estar elevados através dos recursos de consagração, da parada temporária das atividades comuns, do encontro de um núcleo para o estabelecimento da comunicação com a realidade metafísica e de uma atitude especial do homem, que garanta o êxito dessa comunicação. O profano consiste em tudo o que foge à realidade conhecida, o desconhecido, o indiferenciado, o espaço não cosmicizado.

O homem que vive o Mito situa a sua vida em um cosmos sacralizado, logo tudo o que faz parte dessa estrutura pode ser considerado sagrado. Mas o tempo cotidiano, ainda que dentro dessa estrutura, se diferencia do tempo do ritual, em que as ações divinas são trazidas ao presente humano. Ou seja, no cosmos, que por ser cosmos já é sagrado, pois é obra dos deuses, existe um momento ainda mais sagrado, em que a ligação entre os homens e as divindades se estabelece de uma forma direta e simbolizada pelos elementos ritualísticos. Se o profano está fora do cosmos e o limiar delimita a sacralidade espacial, tudo o que é realizado no cosmos é sagrado por excelência; porém, para que o sagrado possa continuar se manifestando e os princípios cósmicos possam continuar atuantes, a volta ao tempo das primeiras ações criadoras dos deuses é necessária para vincular constantemente o homem às leis cósmicas que o regem através da prática do ritual. O tempo do princípio, que vem a ser anterior ao tempo da vida humana traz em si a potência criadora, e trazer sua potencialidade à vida humana é trazer, nesse caso, a possibilidade de sequência do ritmo vital de nascimento, crescimento e morte e a sacralização dos elementos que estão incluídos nesse ritmo.

O homem mítico apresenta a necessidade de realmente viver o impulso criador do mistério existencial para que a vida possa se manifestar em todo o seu vigor. Ele não somente necessita conhecer os Mitos, mas também vivê-los na prática, para que o mistério possa continuar se manifestando e desencadeando novas criações, como observa Eliade:

“Viver” os mitos implica, portanto, uma experiência verdadeiramente “religiosa”, visto que se distingue da experiência vulgar da vida quotidiana. A “religiosidade” dessa experiência deve-se ao facto de serem reactualizados acontecimentos fabulosos, exaltantes, significativos, de se assistir de novo às obras criadoras dos Seres Sobrenaturais; deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, auroral, impregnado da presença dos Seres Sobrenaturais. (ELIADE, 1989:23)

Esse mundo auroral que Eliade menciona vem a ser o mundo do mistério, em que as ações criadoras dos deuses no princípio foram determinantes para que o mundo pudesse ganhar forma incluindo todos os seus elementos principais. O homem, nesta perspectiva, vive no esforço de trazer de volta a potencialidade criadora desse mundo à experiência humana, mantendo, assim, a ligação significativa indispensável entre o mundo divino e o mundo humano. A encarnação do Mito é fundamental, uma necessidade para o mundo da consciência mítica.

Será visto mais adiante que assim como para o homem mítico é fundamental a encarnação do Mito, para Artaud o Mito também é essencial ao homem. O teatro, para Artaud, deve extrair dos Mitos a força essencial necessária para expressar os afetos primordiais do ser humano e reencontrar a sua verdadeira natureza.

O olhar do Mito traz o contato com os afetos primordiais que Artaud deseja ver no espaço teatral através da linguagem da cena, expressados por atores capazes de atingir a sensibilidade e mobilizar o espectador por conteúdos próprios à natureza do Mito, para que o teatro possa não somente encená-los, como também recriá-los e reatualizá-los, fazendo do espetáculo, da encenação como ritual, uma cerimônia.

1.2- A Criação: Do Indiferenciado à Forma:

Nosso estudo se ocupa em seguida das especificidades do movimento mobilizador capaz de fundar a criação a partir da perspectiva das sociedades estudadas por Eliade. Abordaremos a criação mítica, o ato sagrado do tempo especial em que atuam os deuses, a necessidade de confirmar periodicamente a sacralidade do mundo, a repercussão do Mito como um guia para a coletividade e a perspectiva da ação significativa de origem divina que serve de fundamento para todas as ações humanas. Em seguida, abordaremos o poder conferido ao homem pelo conhecimento das narrativas míticas, a possibilidade de recriação através da recitação do Mito e a qualidade diferenciada de vida conferida àqueles que recebem a iniciação e são capazes de iniciar alguém em um modo de viver qualitativamente diferente.

O homem que vive sob o olhar do Mito se esforça para se distinguir do indiferenciado, que é ausente de significação. Seu movimento de encontrar o seu significado existencial está em íntima relação com o sentimento de fazer parte da organização de um mundo reconhecível, regido por um poder que o transcende, de origem sobrenatural.

1.2.1- O Sobrenatural Sobre o Natural

Já vimos que o olhar do Mito coloca o homem no mundo como o resultado de uma criação realizada por seres divinos em um tempo sagrado. Esse tempo em que viviam os deuses é anterior à vida humana e jamais pode existir novamente, mas pode ser encarnado na prática ritualística. A ação criadora das origens determinou a existência de todos os elementos da vida. Há também criações posteriores ao tempo das ações primeiras dos deuses, mas até mesmo essas criações só podem se realizar porque um princípio criador atua anteriormente. Tudo o que faz parte do mundo reconhecido só existe em função dessa ação forte, sagrada, divina, realizada pelos autores dos elementos que compõem o mundo natural. Segundo Mircea Eliade, a ligação com essa ação forte se estabelece da seguinte maneira:

Em todos os actos do seu comportamento consciente, o “primitivo”, o homem arcaico, apenas conhece os actos que já foram vividos anteriormente por outro, *um outro que não era um homem*. Tudo o que ele faz já foi feito. A sua vida é uma repetição ininterrupta de gestos inaugurados por outros. (ELIADE,2000:19)

O homem mítico baseia a sua vida em uma linha comportamental paradigmática, pois suas ações representam o seu esforço de se assemelhar aos deuses já que eles oferecem a possibilidade de existência pelo mistério. As ações divinas são assumidas pelos homens para que os tempos do começo possam estar presentes no tempo da vida humana de uma forma concreta. Aos deuses é reservada a tarefa de criar o cosmos com seus elementos e reger a vida movimentada nele. Aos homens, é reservada a tarefa de assumir as ações presentes no guia mítico, mantê-las vivas na sua prática e continuar o processo das *cosmicizações*. Mas por que a força do princípio é tão atraente? Por que a vinculação extrema do tempo presente com o tempo das primeiras ações dos deuses?

No princípio, não há forma. A força geradora da ordem é oriunda da vontade ordenadora dos deuses. Esses seres são responsáveis pela forma no universo, que repercute nas formas que surgem posteriormente. Eliade nos traz a ligação entre o quadro inicial e as criações posteriores:

Um novo estado de coisas implica sempre um estado precedente, e este, em última instância, é o Mundo. É a partir dessa “totalidade” inicial que se desenvolvem as modificações ulteriores. O meio cósmico em que se vive, por mais limitado que possa ser, constitui o “Mundo”; sua “origem” e sua “história” precedem qualquer outra história individual. A idéia mítica da “origem” está imbricada no mistério da “criação”. Uma coisa tem uma “origem” porque foi criada, isto é, porque um poder se manifestou claramente no Mundo, porque um acontecimento se verificou. Em suma, a *origem* de uma coisa corresponde à *criação* dessa coisa. (ELIADE, 2002b:38-39)

Seguindo pelo ponto de vista mítico, se o mundo foi criado e pôde se estabelecer, foi por consequência de uma ação divina. O poder responsável pela manifestação da criação corresponde à capacidade de investimento vital dos deuses no mundo. Estes seres, sob o olhar do Mito, são os responsáveis pela criação da vida. O homem assume uma atitude de devoção diante desses seres quando está em contato com a realidade proporcionada pelos mesmos, recebendo, dessa forma, a proposta narrada nas histórias sagradas, como observa Adolpho Crippa:

Pode-se dizer, por isso, que os mitos constituem uma leitura original do mundo, em seu ser e em seu fazer-se constituída a partir de proposições paradigmáticas originais. Tais proposições não são constituídas pelo homem. São propostas aos homens e nelas os homens se reconhecem como tais, reconhecendo ao mesmo tempo suas vinculações com as demais realidades existentes. (CRIPPA, 1975:73-74)

A partir da contribuição de Crippa, podemos reforçar a idéia do Mito como paradigma que estabelece modelos de conduta e de sua característica como elemento de ligação entre o homem e o divino que o governa. Nesta perspectiva, o homem coloca-se como um ser que é parte de uma forma criada e organizada por um princípio divino que a orienta. Essa forma conta com a sua recriação possibilitada pelas ações humanas. Os deuses assim fizeram no

princípio e os homens devem continuar realizando a lição oferecida para que o ritmo que atua nessa forma não seja interrompido.

As cerimônias assumem um importante papel diante da forma criada. Sua prática representa a perpetuação do ciclo vital a partir do consentimento dos deuses. Essas cerimônias são absolutamente necessárias para a encarnação do Mito, pois consistem em uma construção concreta da segurança de que o homem está vivendo de acordo com os veredictos divinos.

Nas sociedades estudadas por Eliade, os homens estão envolvidos em uma estrutura que cria uma relação de interdependência com os outros membros da tribo. O coletivo responde pelo coletivo e os deslizos ou desvios das leis paradigmáticas podem ser solucionados por um novo processo de cosmicização para que a harmonia seja reconquistada. O Mito não exerce um juízo de valor moral, mas seu conhecimento possibilita a execução de ações que devem reconquistar a harmonia cósmica, quando necessário:

O mito não é em si mesmo uma garantia de “bondade” nem de moral. A sua função é revelar modelos e fornecer, assim, uma justificação do Mundo e da existência humana. Por isso, o seu papel na constituição do homem é tão importante. Graças ao mito, surgem lentamente as idéias de *realidade*, de *valor*, de *transcendência*. Graças ao mito, o Mundo deixa-se apreender enquanto Cosmos perfeitamente articulado, inteligível e significativo. Ao contar como as coisas foram feitas, os mitos desvendam por quem e porquê elas o foram, e em que circunstâncias. Todas essas “revelações” envolvem mais ou menos directamente o homem, pois constituem uma história sagrada. (ELIADE, 1989:123)

No corpo coletivo que compõe a forma criada pelos deuses, o indivíduo é parte de um todo que, como um grande organismo, deve funcionar honrando o propósito de sua vitalidade. Esse organismo é aberto, pois está em constante comunicação com o mundo divino e sua abertura permite o seu funcionamento com base no êxito dessa comunicação. Exercendo uma função humana nesse grande organismo, o homem também sabe que sua função vai além do que pode perceber em seu mundo físico, pois tudo o que faz parte de sua vida obedece a um princípio superior. Desse modo, além de sua condição de indivíduo, eleva-se como parte de um todo que existe em função do sagrado:

Em suma, os mitos recordam constantemente que acontecimentos grandiosos tiveram lugar na Terra, e que esse “passado glorioso” é, em parte, recuperável. A

imitação dos gestos paradigmáticos tem também um aspecto positivo: o rito leva o homem a transcender os seus limites, obriga-o a situar-se ao lado dos Deuses e dos Heróis míticos, a fim de poder realizar os seus actos. Directa ou indirectamente, o mito provoca uma “elevação” do homem. (ELIADE, 1989:123-124)

Em comunhão com as forças sobrenaturais o homem eleva a sua função no grande organismo do qual faz parte encontrando sua função vital em uma atitude de seguir o guia existencial incorporado no Mito. Assim fizeram os deuses no princípio, assim fazem os homens. E, dessa forma, o plantio pode estar seguro, a alimentação abundante, a casa abençoada, a habitação protegida, os ventres férteis e a vida pode seguir o seu curso com o consentimento sobrenatural.

Enquanto isso, os deuses atuam no grande organismo que conceberam, influenciando diretamente todas as possibilidades criativas do homem sobre o mundo uma vez criado no tempo antes do tempo. Concedem a força vital necessária para a vida em sua pulsação e para usufruir dessa concessão, o homem que vive sob o olhar do Mito coloca-se como parte orgânica co-criadora consciente de sua tarefa.

1.2.2- O Poder das Narrativas Míticas

Já podemos constatar, a partir do material apresentado, que o Mito narra histórias sagradas, que se destacam pelo seu carácter singular, apresentando formas de conhecimento para o mistério existencial do homem. A linguagem dos Mitos é capaz de envolver e mobilizar os homens, pois inaugura um espaço e um tempo diferenciados, capazes de produzir encantamento. O homem é mobilizado pelas narrativas míticas a tal ponto que sua vida se organiza a partir dos dados do conteúdo dessas histórias.

Histórias especiais são narradas em circunstâncias especiais e somente pessoas especiais podem ter o domínio de suas narrativas. Os homens incumbidos de tal tarefa são destacados nessas sociedades por adquirirem ou apresentarem faculdades especiais que promovem uma comunicação eficaz com os deuses. Há também o processo de iniciação, que inaugura uma nova condição para os neófitos: sua inserção na vida adulta, a conquista de pertencer conscientemente ao grande organismo.

Conhecer as narrativas míticas confere ao homem um poder sobre si mesmo e sobre a natureza que o circunda. Quanto mais conhece o funcionamento do mundo natural, mais pode manipular seus elementos a seu favor. Esse conhecimento, porém, possui características e necessidades diferenciadas do pensamento racional, como observa Tarcísio Moura:

Para o homem mítico não há cortes a serem feitos na realidade pelo pensamento. Ele vive dentro de um mundo harmônico e fechado. Não necessita de esclarecimentos, nem de ligar os fatos através de idéias coerentes. (...) Mas o primitivo constrói outro tipo de relação e faz dela a razão de ser de um dia ensolarado. Para ele isto ocorre sem a necessidade de investigar as suas causas e os seus porquês.

Somos nós formados sob o signo do pensamento racional, que necessitamos destes porquês. O pensamento mítico atua muito bem sem eles, o que não significa absolutamente uma privação. A falta de interesse pelos porquês não é a prova de ausência total de saber entre os primitivos. Seu comportamento é predominantemente de ordem emocional. E seu pensamento é também desta ordem. Se, por exemplo, algo de novo lhes é apresentado, eles não procuram explicar-lhe objetivamente a causa. Sua explicação é de outro nível, pois vem apenas manifestar, na espontaneidade de um saber imediato, o temor perante o novo fato.

(MOURA In: MORAIS (org),1988:51)

Enquanto para o pensamento mágico é suficiente o paradigma, para o pensamento racional é necessária a curiosidade, a investigação, o questionamento. O pensamento mágico se ocupa em assimilar o paradigma e o pensamento racional se ocupa em compreender do ponto de vista lógico o funcionamento do mundo. O conhecimento mítico é construído através dos exemplos trazidos por seres superiores com suas ações qualitativamente diferenciadas das ações humanas, concebendo a forma que precede e abriga todas as formas. Não necessita de comprovações, mas de recitações e encarnações em forma de rito. Para que o conhecimento possa ser propagado no momento e no espaço adequados, deve ser estabelecido um momento mágico impregnado de um poder que impulsiona as ações humanas. Segundo Adolpho Crippa, o Mito não precisa justificar-se, afirma-se por si mesmo:

No mito a realidade põe-se numa unidade profunda e vital. Em conseqüência, a maneira de ver particular dos mitos não necessita de provas, demonstrações e justificações. O mito afirma-se por si mesmo, pelos próprios termos nos quais se constitui. Não só não necessita de justificações, mas é, enquanto documento originário, a justificação de tudo o que existe e da maneira de existir de cada coisa. Os mitos oferecem, a quem os vive, a instância final de todos os questionamentos relativos ao ser e ao modo de ser no mundo e de toda a realidade.

(CRIPPA, 1975:22-23)

As narrativas míticas justificam a vida e seu funcionamento. Conhecê-las, desse ponto de vista, equivale a estar diante de um poder, pois conhecendo o princípio de todos os elementos se conhece o principal meio de lidar com eles a favor do homem. Segundo Eliade, o conhecimento da origem assegura ao homem o domínio sobre as coisas:

Vemos, portanto, que a “história” narrada pelo mito constitui um conhecimento de ordem esotérica, não apenas por ser secreto e transmitido no curso de uma iniciação, mas também porque esse “conhecimento” é acompanhado de um poder mágico-religioso. Com efeito, conhecer a origem de um objeto, de um animal ou planta, equivale a adquirir sobre eles um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-los, multiplicá-los ou reproduzi-los à vontade.

(ELIADE, 2002 b:18-19)

O poder mágico-religioso da narrativa mítica permite ao homem agir com mais segurança diante da natureza, uma vez que suas ações, através dos preceitos míticos, estão respaldadas no poder divino. O Mito traz as histórias dos deuses para que os seres humanos sejam capazes de realizar as ações sagradas e assimilar a possibilidade de trabalhar com os elementos naturais a favor de sua sobrevivência, convocando o poder mágico presente no Mito.

O poder do conhecimento mítico vincula o homem arcaico à natureza como um organismo e aos demais organismos que ela é capaz de abrigar. Os membros da sociedade que detêm o domínio sobre o conhecimento mítico são solicitados pelo seu grupo para o encontro de diversas soluções de situações da vida que de alguma maneira ameaçam a harmonia do cosmos. Essa harmonia não está necessariamente ligada a uma existência pacífica, pois é repleta de uma crueldade que mantém o equilíbrio natural entre morte, vida, nascimentos e transformações. Mais adiante veremos como Artaud se apropria dessa presença cruel em sua proposta teatral. O equilíbrio garantido por essa ação cruel dos elementos naturais é assimilado no poder concedido ao homem de domínio mágico da natureza através do conhecimento mítico.

Segundo Eliade (2002 c), o termo xamã foi utilizado pelos etnólogos para nomear os homens que exercem a função de conhecimento dos Mitos para fins curativos e mágicos diante das necessidades do grupo. O conhecimento mítico confere a estes homens um poder específico de comunicação com os deuses e, conseqüentemente, um poder singular de utilização dos elementos naturais a partir do conhecimento de suas origens. É preciso acrescentar que, a partir da orientação do autor, verifica-se que o Xamanismo em si é um fenômeno localizado principalmente nos territórios siberiano e centro-asiático.

Quando citamos esses homens dotados de poderes especiais diante do mundo sobrenatural que têm acesso ao mundo divino, queremos realçar que eles são fundamentais para a manutenção da ordem e da harmonia do grupo, que se rende a esse recurso de contato sempre que necessário.

A ação ritual dos feiticeiros, xamãs ou curandeiros se fundamenta no conhecimento das ações primeiras dos deuses para a eficácia de suas realizações. A respeito especificamente do xamã, Eliade esclarece suas inúmeras funções na comunidade:

O xamã é ele também, um mago e um *medicine-man*: a ele se atribui a competência de curar, como aos médicos, assim como a de operar milagres extraordinários, como ocorre com todos os magos, primitivos e modernos. Mas, além disso, ele é psicopompo e pode ainda ser sacerdote, místico e poeta.

(ELIADE,2002c:16)

Eliade (2002c) prossegue com uma atribuição significativa ao xamã, como “o grande mestre do êxtase”. Através do êxtase ele é capaz de entrar em um estado de consciência que possibilita aproximá-lo do mundo sobrenatural de um modo que não é acessível aos demais membros do seu grupo social. A função mágica dos homens que apresentam essa característica permite a realização do elo sagrado de importância crucial para a vida que é vivida em função dos princípios míticos.

Mais adiante veremos a relação que Antonin Artaud estabelece do ator com um xamã sacerdote ou curandeiro em seu ofício de veículo de expressão metafísica através de afetos primordiais. Para um teatro ritualístico, o ator deve estar a serviço de uma grande cerimônia e

se colocar no espaço com um profundo comprometimento com a manifestação afetiva de natureza primordial.

Outro exemplo importante para elucidar o poder das narrativas míticas vem a ser o fenômeno iniciatório. A iniciação insere no universo mítico os seres que passam pela experiência através de ritos de passagem. Eliade também descreve uma cerimônia de iniciação, analisando o caráter simbólico nela presente:

A cerimônia começa sempre com a separação do neófito de sua família e um retiro na selva. Já ali há um símbolo da morte: a floresta, a selva, as trevas simbolizam o além, os “Infernos”. Em alguns lugares acredita-se que um tigre vem e transporta no dorso os candidatos: a fera encarna o Antepassado Mítico; o Senhor da iniciação, que conduz os adolescentes aos Infernos. Além disso, considera-se que o neófito é engolido por um monstro, em cujo ventre reina a Noite cósmica; é o mundo embrionário da existência, tanto no plano cósmico como no plano da vida humana. (...) A morte do neófito significa uma regressão provisória ao mundo virtual, pré-cósmico. (ELIADE,2002b:154)

Regredindo à condição anterior ao nascimento da vida comum, o neófito pode experimentar um renascimento, com transformações que muitas vezes afetam seu corpo físico, de modo que funcionam como um marco existencial. Há iniciações específicas para outros momentos de passagem, como, por exemplo, os casamentos. É importante extrair desses fenômenos uma característica: as iniciações permitem a transformação de uma fase em outra, a partir do conhecimento das narrativas míticas: “O iniciado, aquele que conheceu os mistérios, é *aquele que sabe*”. (ELIADE,2001:154)

Conhecer os Mitos permite a inserção em uma nova condição existencial e, conseqüentemente, um aumento de responsabilidade e poder sobre sua vida, que se organiza a partir do que os Mitos narram. Esse conhecimento possibilita uma atitude mais consciente em relação às próprias ações, que devem estar responsabilmente comprometidas com as ações divinas. A iniciação implica em uma morte de um estágio para um renascimento em outro estágio, que modifica inexoravelmente a condição do iniciado diante de si mesmo e do grupo social ao qual pertence.

Estar iniciado, desse modo, vem a ser “morrer” para uma condição indiferenciada e “nascer” para a assunção da forma singular. Conhecer as narrativas míticas equivale a uma conquista responsável diante das leis superiores dos deuses. Como nos acrescenta Eliade

(2002a:176):“ O comportamento mágico-religioso da humanidade arcaica revela uma tomada de consciência existencial do homem em relação ao Cosmos e a si mesmo.” O homem atinge um estágio de maturidade em relação à vida à medida que está consciente de sua atuação e função no mundo em que vive. Ser iniciado é, dessa forma, sair da “infância de consciência” e atingir um estágio superior. Para isso, deve superar obstáculos que possam vinculá-lo emocionalmente ao estágio interior e assumir integralmente o novo estágio. Conhecer a realidade do conteúdo mítico é uma experiência que deve ser vivida plenamente. Isso equivale a um estado de presença inteiramente ativo diante da nova etapa e não simplesmente um patrimônio intelectual adquirido. Por isso as provas que testam o corpo, a provocação dos medos, os desafios heróicos para que o homem possa estar integralmente preparado para o desenvolvimento de um novo modo de ser no mundo, abrindo as portas para a participação ativa no mundo dos mistérios sobre a realidade. O homem, marcado pelas provas, deve apropriar-se da experiência que a iniciação oferece, construindo um momento fundamental de vitória sobre si mesmo diante de todos os que o testemunham. Supera a ignorância e adquire o conhecimento. Essa é uma passagem de extrema importância no mundo da consciência mítica, cuja presença é fundamental na cena da Crueldade proposta por Artaud, como veremos na continuidade do nosso trabalho.

1.3- O Mundo Como um Organismo:

No ponto de vista do Mito, o homem é membro de um mundo organizado que funciona como um grande organismo, do qual ele é uma parte com a contribuição de um

“órgão” ativo. Nesse sentido, serão analisadas duas perspectivas vitais do grande organismo do mundo: o nascimento e a morte. O nascimento, que permite a vida em todas as suas manifestações e a morte na perspectiva que, obedecendo ao ritmo que perpetua o mundo, abre um ciclo para uma nova possibilidade de renascimento.

O nascimento da forma criada pelos deuses nessa abordagem é considerado como a criação única do tempo antes do tempo, que vem a ser obra divina. A morte traz a perspectiva do fim que é aberto, que pulsa no ritmo da vida em movimento e possibilita a destruição para que a vida possa renascer em novas formas. Abordaremos em seguida a vida e a morte como ápices orgânicos do mundo sob a orientação do Mito.

2.3.1- O Nascimento do Organismo do Mundo

Para que possamos compreender o nascimento e a morte do grande organismo que vem a ser o cosmos instituído, é necessário tecermos algumas considerações a respeito da visão do tempo em que se situa o Mito.

Eliade (2000) nos esclarece que a distribuição do tempo na perspectiva mítica se distingue significativamente da distribuição do tempo do homem moderno. O primeiro não se organiza em um tempo linear, histórico, mas em um tempo em que os acontecimentos se direcionam ao constante retorno ao acontecimento singular fundado pelos deuses. O segundo se organiza em um tempo histórico, datado, em que os acontecimentos seguem uma estrutura linear em uma relação de causalidade. A necessidade de retornar ao acontecimento divino é inerente à necessidade de conservação vital do organismo do mundo, pois essa fonte funciona como o bombear de um coração ininterrupto que oxigena a vida em todas as suas instâncias.

Já vimos que o mundo do Mito se estabeleceu através de uma interferência divina. Os deuses viviam em um tempo distinto, o tempo mágico do começo, anterior à existência humana. Nesse tempo as formas ainda não estavam definidas e nele havia somente as possibilidades criativas. Com a manipulação divina dessas possibilidades, uma nova realidade pôde se estabelecer: a realidade da forma definida do mundo natural, que abrigou a existência humana. O tempo dessa qualidade de ação é único e jamais pode retornar. O mistério desse

tempo confere especialidade ao Mito. Entretanto, o legado deixado por esse tempo consiste no guia para as ações humanas, que se aplica como a “nutrição sanguínea” do *corpo-cosmos* em que o homem mítico se situa.

Para pulsar existencialmente, esse homem arcaico necessita da aplicação do guia divino em sua vida. Retomar as lições do guia equivale a possibilitar a fluência do princípio vital do cosmos-organismo do qual faz parte. O nascimento do cosmos estava impregnado de um poder mágico que poderia agir sobre todos os elementos posteriores que afetam a existência em todos os níveis possíveis. Conhecer e aplicar o poder mágico do guia divino é a “respiração” que mantém, nesse caso, o homem vivo e atuante como um órgão saudável desse grande organismo que o comporta.

Antes do acontecimento inaugural contado no Mito, reinava o indistinto. As ações criadoras dos deuses possibilitaram a forma e a distinção dos elementos da natureza. O mundo nasceu, sob o olhar do Mito, de uma estruturação divina. A forma criada inaugurou um novo tempo, que deve sustentar eternamente a referência ao tempo do princípio mágico para manter a sua existência. Retornar à base criadora implica em alimentar a perpetuação da vida, já que a mesma oferece os elementos vitais necessários para a conservação do organismo criado, que vem a ser a grande forma da qual o homem é apenas um elemento. Retomar constantemente o princípio e possibilitar uma singularidade significativa ao tempo, é mais que um desejo, é uma necessidade.

O tempo cotidiano do homem que vive sob o olhar do Mito está pautado na organização da natureza. Uma vez que a natureza se estrutura em ciclos e a vida depende dos mesmos, não há passado nem futuro no tempo humano, mas um presente contínuo, que se baseia na referência do único passado existente: o tempo das ações míticas. Conclui-se, pois, que o homem primitivo vive em um presente a-temporal, como assinala Eliade:

No fundo, encarada na sua verdadeira perspectiva, a vida do homem arcaico (reduzida à repetição de actos arquetípicos, ou seja, *às categorias* e não aos *acontecimentos*, à repetição constante dos mesmos mitos primordiais, etc.), se bem que se desenrole no tempo, não suporta a sua carga, não se sujeita à irreversibilidade, em suma, ignora aquilo que, justamente, é característico e decisivo na consciência do tempo. Tal como o místico e o religioso em geral, o primitivo vive num presente contínuo. (ELIADE,2000:100-101)

O nascimento do mundo como um organismo consiste na principal referência para determinar as suas ações humanas no tempo, já que da fonte inaugural provêm todos os nascimentos e criações que fazem parte da obra divina. Em algumas cerimônias, o homem experimenta o retorno ao indistinto anterior à Criação para reforçar o empenho criativo de uma situação em particular. Um exemplo característico trazido por Eliade consiste na prática de eventos orgiásticos para garantir a fecundidade da Mãe-Terra em sociedades agrícolas:

A fertilidade agrária é estimulada por um frenesi genésico ilimitado. De certo ponto de vista, a orgia corresponde à indiferenciação de antes da Criação. É por isso que certos cerimoniais do Ano-Novo comportam rituais orgiásticos: a “confusão” social, a libertinagem e as saturnais simbolizam a regressão ao estado amorfo anterior à Criação do Mundo. Quando se trata de uma “criação” ao nível da vida vegetal, a encenação cosmológico-ritual se repete, pois a nova colheita equivale a uma nova “Criação”. A idéia de *renovação*- presente nos rituais do Ano Novo, em que se tratava ao mesmo tempo de renovação do Tempo e da regeneração do Mundo- é encontrada novamente nas encenações orgiásticas agrárias. Aqui também a orgia é uma regressão à Noite cósmica, ao pré-formal, às “Águas”, a fim de assegurar a regeneração total da Vida e, por consequência, a fertilidade da Terra e a opulência das colheitas. (ELIADE, 2001:122-123)

O momento anterior à Criação é trazido de volta através da manifestação da sexualidade, pois a fecundidade da terra nas sociedades agrícolas primitivas está intimamente relacionada ao ato sexual. A sexualidade caótica é ritualmente representada para que a criação posterior possa se manifestar e, assim, a terra possa ser devidamente fertilizada. Esse modo de agir parte da referência da pré-existência da forma, em que estão distribuídas desordenadamente as possibilidades criativas, que posteriormente assumem uma discriminação estabelecida pelos deuses para a criação do mundo e, por fim, os elementos oriundos da criação primeira, da qual o homem faz parte e deve agir como um “órgão eficaz” de um grande organismo. Ao regressar à pré-existência das formas, o tempo comum das ações humanas é substituído pelo tempo criativo do princípio de tudo devidamente convocado. Não há, dessa forma, consequências problemáticas para as ações humanas exercidas na retomada do indiferenciado, uma vez que após essa experiência o ser humano vive um novo nascimento que sacraliza as suas ações com o poder do novo princípio. Assim, podemos perceber que o nascimento inaugurado pelos deuses fundamenta a vida em todas as manifestações. A eficácia do homem como “órgão” do grande organismo se alimenta da sua obediência ao guia divino.

Desse modo, temos a sequência do indiferenciado à forma e da forma à retomada do indiferenciado para que novas formas possam surgir com a marca do nascimento do princípio sagrado. O tempo presente é o único pertencente ao domínio humano, já que a única possibilidade de passado é privilégio do mundo sobrenatural. Mas, por que voltar eternamente ao nascimento promovido pelos deuses para a permissão de novos nascimentos promovidos pelos homens? Qual o sentido da presença do passado mítico para validar o presente? Que poder é esse que o nascimento qualitativamente superior possuía para agir sobre os acontecimentos posteriores?

O tempo sagrado das criações divinas está impregnado de um princípio criativo que, ao ser convocado, é capaz de influenciar o tempo vivido pelos homens. Para o homem religioso existe um tempo sagrado eternamente acessível, como observa Eliade:

O homem religioso vive assim em duas espécies de Tempo, das quais a mais importante, o Tempo sagrado, se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos. Esse comportamento em relação ao Tempo basta para distinguir o homem religioso do homem não-religioso. O primeiro recusa-se a viver unicamente no que, em tempos modernos, chamamos de “presente histórico”; esforça-se por voltar a unir-se a um Tempo sagrado que, de certo ponto de vista, pode ser equiparado à “Eternidade”. (ELIADE,2001:64)

A força do princípio alimenta as criações posteriores que o homem arcaico pode executar ou presenciar. A retomada do nascimento mítico abastece a força dos novos nascimentos. O presente se torna sagrado ao resgatar o passado criador e conseqüentemente abastece a vida como um *fluxo sanguíneo* que irradia vitalidade para toda a forma criada. O bombear desse *fluxo* sanguíneo oxigena constantemente a vida, anulando os desequilíbrios e colocando em atividade *vascular* o cosmos-organismo devidamente higienizado como em sua condição original. Os ritos de passagem promovem, muitas vezes, a conquista da qualidade de uma nova condição vital a partir de um marco com referência no nascimento inaugurado pelos deuses, como observa Joseph Campbell:

A principal função da tradição mitológica e da prática ritualística de nossa espécie tem sido conduzir a mente, os sentimentos e o poder de ação do indivíduo através dos limiares críticos das duas primeiras décadas para a idade adulta e da velhice para a morte. Isto, com o propósito de fornecer os estímulos sinais adequados para

liberar as energias vitais naquele que, não sendo mais o que era, tem que assumir uma nova tarefa- sua nova fase- de maneira apropriada ao bem-estar do grupo.

(CAMPBELL,1992:61)

O nascimento promovido divinamente consiste na referência soberana para as passagens, para as soluções capazes de vencer desarmonias que podem *adoecer* o *organismo cósmico*, sendo fonte capaz de gerar e nutrir todas as ações criadoras. A ação mágica do início mítico potencializa novos nascimentos quando é convocada, pois para o homem mítico, segundo Eliade (2001), a existência vem a ser posterior à essência e a essência, poderíamos dizer, é o *nutriente sagrado* para todas as criações.

1.3.2- A Morte do Organismo do Mundo

No tempo mítico, o grande organismo cósmico funciona em uma reciclagem ininterrupta de seus “órgãos”. Já constatamos que, no mundo mítico, a restituição do tempo sagrado do princípio permite a possibilidade da vida. Esse tempo constitui o único passado preservado cujo poder é assimilado pelo recurso do rito. A existência de um possível fim não ameaça a vida que se recicla continuamente. Segundo Eliade, o domínio mágico da origem de um determinado elemento anula a sua possibilidade de fim, já que um novo nascimento é estabelecido através da convocação da força criadora do princípio:

A “mobilidade” da origem do Mundo traduz a esperança do homem de que seu Mundo *estará sempre lá*, mesmo que seja periodicamente destruído no sentido estrito do termo. Solução de desespero? Não, pois a idéia da destruição do Mundo não é, no fundo, uma idéia pessimista. Por sua própria duração, o Mundo degenera e se consome; eis por que deve ser simbolicamente recriado todos os anos. Foi possível, contudo, aceitar a idéia da destruição apocalíptica do Mundo, porque se conhecia a cosmogonia, ou seja, o “segredo” da origem do Mundo. (ELIADE,2002b:72)

Se o poder do tempo mítico pode ser trazido de volta e essa idéia é incorporada como uma necessidade, então não existe fim que não parta necessariamente de uma idéia de

recomeço. Desse modo, as destruições ocorrem para garantir o equilíbrio das funções vitais do organismo cósmico. Cada fim constatado traz a possibilidade de um novo princípio. O mundo consome a si mesmo e a convocação do princípio mágico, anuncia o despertar de um novo começo. Como a serpente que temporariamente troca de pele, o homem destrói ritualisticamente o cosmos que se aproxima de seu fim, marcado por uma referência temporal com base nos fenômenos naturais, para que a vida possa recomeçar restabelecida, tal como era no tempo do princípio, como observa Eliade: “Participando ritualmente do “fim do mundo” e de sua recriação, o homem tornava-se contemporâneo do *illud tempus*, portanto, nascia de novo, recomeçava a sua existência com a reserva de forças vitais *intacta*.” (ELIADE, 2001:73)

Eliade (2002b) nos esclarece sobre a visão do Fim do Mundo do ponto de vista mítico. O autor nos traz referências de Mitos que narraram a destruição da humanidade, ocorrida geralmente em um contexto diferenciado da humanidade tal como é conhecida. Esse tipo de fim era caracterizado por uma catástrofe, que não coincide com a renovação periódica dos ciclos anuais. Segundo suas próprias palavras, podemos perceber que o fim do mundo já ocorreu e continua a ocorrer:

Numa fórmula sumária, poder-se-ia dizer que, para os primitivos, o Fim do Mundo já ocorreu, embora deva reproduzir-se num futuro mais ou menos distante. Com efeito, os mitos de cataclismos cósmicos são extremamente difundidos. Eles contam como o mundo foi destruído e a humanidade aniquilada, com exceção de um casal ou de alguns sobreviventes.(...) Ao lado dos mitos diluvianos, outros relatam a destruição da humanidade por cataclismos de proporções cósmicas: tremores de terra, incêndios, desabamento de montanhas, epidemias, etc. Evidentemente, esse Fim do Mundo não foi radical: foi antes o Fim de uma humanidade, a que se seguiu o aparecimento de uma nova humanidade. Mas a imersão total da Terra nas Águas ou sua destruição pelo fogo, seguida pela emersão de uma Terra virgem, simbolizam a regressão ao Caos e à cosmogonia.

(ELIADE, 2002b:53-54)

Partindo do princípio da necessidade da revitalização do organismo do mundo, o homem traz em suas práticas ritualísticas recursos para a formação de um novo recomeço. A morte do *organismo cósmico* é experienciada de diversas maneiras. Com os rituais de sacrifício, o homem expia as suas faltas realizando uma concessão aos deuses para que seja

devolvido ao mundo o seu equilíbrio. Nesse caso, uma vítima é oferecida aos deuses e o seu potencial vital possibilita o surgimento de um mundo renascido, com suas distorções expurgadas. Em relação aos sacrifícios sangrentos, Eliade (2000) traz a informação dos rituais de bodes expiatórios para expulsão dos demônios, para proteger a tribo de um mal ocorrido ou que está por ocorrer. Há também o sacrifício oferecido aos deuses com o objetivo da sustentação da forma como ressalta Eliade (2001), uma área geográfica conquistada ou uma casa construída. Com base em algum enfrentamento dos deuses diante de um empecilho para a criação, os homens reproduzem os gestos divinos para que a forma construída possa estar imbuída do poder do princípio, como afirma Eliade:

Instalar-se num território, construir uma morada pede, conforme vimos, uma decisão vital, tanto para a comunidade como para o indivíduo. Trata-se de *assumir a criação do "mundo" que se escolheu habitar*. É preciso, pois, imitar a obra dos deuses, a cosmogonia. Mas isso nem sempre é fácil de fazer, pois existem também cosmogonias trágicas, sangrentas: como imitador dos gestos divinos, o homem deve reiterá-las. Se os deuses tiveram de espancar e esquarterar um Monstro marinho ou um Ser primordial para poderem criar a partir dele o mundo, o homem, por sua vez, deve imitar essa ação quando constrói seu mundo próprio, a cidade ou a casa. (ELIADE,2001:50)

A morte representada no sacrifício consiste na necessidade de que algo deva morrer para que algum benefício possa ser adquirido ou alguma reestruturação possa ser realizada. A morte da vítima simboliza uma purificação ou uma concessão aos deuses para que um objetivo possa ser cumprido. A morte, nesse caso, ocorre para uma conquista se realizar ou para a anulação de uma falta, perspectiva diferenciada da qualificação de uma forma construída territorialmente pelo oferecimento de uma alma, repetindo a ação ancestral de vitória de um deus sobre a morte de um inimigo no tempo das origens. Além do sacrifício e da concessão, há também, em determinadas culturas, a idéia de divindade sobre o elemento a ser sacrificado e transformado em alimento para que o poder divino desse elemento possa ser compartilhado pela coletividade, como nos esclarece Joseph Campbell a respeito de sociedades caçadoras:

A natureza da vida deve ser compreendida nos atos da vida. Nas culturas caçadoras, quando um sacrifício se dá, isso representa uma oferenda ou um suborno em relação à deidade que está sendo instada a realizar algo por nós ou a nos conceder algo. Mas quando uma figura é sacrificada, nas culturas do plantio, essa figura, em si mesma, é

um deus. A pessoa que morre é enterrada e se transforma em alimento.
(CAMPBELL, 1990:113)

Campbell (1990) destaca a distinção entre a visão do sacrifício nas sociedades caçadoras, em que a morte do animal é um fim irreversível e se constitui como uma oferenda com o intuito de negociação entre o mundo natural e sobrenatural e a visão do sacrifício nas sociedades de plantio, que têm contato com o surgimento da planta após a “morte” de uma determinada parte, no caso a semente, marcando a reversibilidade da morte e a idéia e continuidade da vida com base na ingestão dos alimentos. Nesse caso, a vida se multiplica na comunhão alimentar e o potencial vital do alimento é compartilhado coletivamente. Em algumas sociedades agrícolas o Mito abrange o auto-sacrifício de deuses que se oferecem como alimento ou são sacrificados para que o mundo possa usufruir dos poderes vitais de sua mutilação, já que a idéia da vida pode ser assimilada pela morte de “pedaços” que se sacrificam para gerar ciclos vitais posteriores, como pode ser simbolicamente exemplificado em processos que caracterizam estágios da prática da agricultura. Temos, nesse caso, mais um exemplo da morte que origina a vida.

A morte, vista pelo olhar do Mito, traz em si a idéia de um novo começo. Como um tecido morto que deve ser substituído, a morte não ameaça o *organismo* do *cosmos* criado, mas funciona como um processo vital contribuinte para a sua revitalização. As palavras de Joseph Campbell podem expressar as nossas considerações a respeito da morte na perspectiva do homem arcaico sobre a morte do cosmos criado pelos Entes divinos: “A vida vive de matar e comer a si mesma, rejeitando a morte e renascendo, como a lua”. (CAMPBELL, 1990:49)

Desse modo, a vida se finaliza e recomeça em um processo ininterrupto, movendo-se no ritmo orgânico da forma. Esse ritmo alimenta-se do retorno das formas ao indiferenciado e do nascimento de formas novas, em um eterno vir-a-ser. O homem que faz parte do mundo como um organismo coloca-se em ação com essa pulsação que garante à vida o retorno à morte e à morte a criação da vida. Mais adiante veremos como a qualidade desse tempo mítico pode se relacionar com o Teatro da Crueldade de Artaud, que busca apresentar na cena a escatologia presente na vida através da expressão do princípio da crueldade humana primordial. O Teatro da Crueldade de Artaud dialoga com a perspectiva escatológica do Mito, em que a vida é criada e destruída, em um movimento cruel de “matar e comer a si mesma”.

1.4 - O Funcionamento Orgânico do Mundo

Já foi desenvolvida anteriormente a perspectiva do Cosmos como um organismo, em que o homem se integra como um órgão responsável pelo funcionamento do todo. Para elucidar melhor as características desse cosmos orgânico, oferecemos uma atenção especial aos dois extremos do ciclo do eterno retorno: o nascimento e a morte. Continuaremos a nossa metáfora em direção à base microcós mica que possui em si a força motriz para a vitalidade do todo, para, em seguida, analisarmos a trajetória da *célula* ao *organismo*. Partiremos dos elementos que determinam a vida e o funcionamento do eixo, do centro, do ponto nuclear que constitui a base de um todo que abriga o homem arcaico para a compreensão de sua participação ativa no mesmo, que determina a continuidade existencial através da lembrança revivida dos primórdios.

2.4.1- O Centro como Núcleo Celular do Organismo do Mundo

Como já mencionamos neste trabalho, o homem arcaico tem como base a sacralidade do espaço, cosmicizado em um centro determinado. O centro funciona como uma referência concreta para a ligação humana com as divindades criadoras. O espaço central simboliza o núcleo, o ponto que contém em si a potencialidade da comunhão humana com o mundo divino. Eliade nos traz uma síntese significativa do processo de encontro de um Centro como referência sagrada:

Temos, pois, de considerar uma seqüência de concepções religiosas e imagens cosmológicas que são solidárias e se articulam num “sistema”, ao qual se pode chamar de “sistema de Mundo” das sociedades tradicionais: (a) um lugar sagrado constitui uma rotura na homogeneidade do espaço; (b) essa rotura é simbolizada por uma “abertura”, pela qual se tornou possível a passagem de uma região cósmica a outra (do Céu à Terra e vice-versa; da Terra para o mundo inferior); (c) a comunicação com o céu é expressa indiferentemente por certo número de imagens referentes todas elas ao *Axis mundi*(...); (d) em torno desse eixo cósmico entende-se o “Mundo” (“nosso mundo”)- logo, o eixo encontra-se “ao meio”, no “umbigo da terra”, é o Centro do Mundo. (ELIADE, 2001:38)

Nessa perspectiva, o “Centro do Mundo” corresponde ao núcleo do cosmos, o espaço central em que as forças das origens podem ser ativadas e que concentra em si a potencialidade do todo, ligando uma dimensão espacial à outra. Ele marca um ponto no espaço, capaz de catalisar o poder divino de que o homem dispõe de contato sempre que necessário. Como observa Eliade, o homem religioso deseja encontrar esse ponto e habitá-lo:

Parece-nos que se impõe uma conclusão: *o homem religioso desejava viver o mais perto possível do Centro do Mundo.* (...) Em outras palavras, o homem das sociedades tradicionais só podia viver num espaço “aberto” para o alto, onde a rotura de nível estava simbolicamente assegurada e a comunicação com o outro mundo, o mundo transcendente, era ritualmente possível. (...) (ELIADE, 2001:43)

Para situar espacialmente o ponto de conexão entre homens e deuses, a descoberta do “espaço central” é fundamental. Como se fosse uma célula definida que produz multiplicações, o “Centro do Mundo” determina a localização de onde irradia a força do sagrado para o todo. Através desse centro, o sagrado pode efetivamente se manifestar. Eliade reforça a importância do centro no mundo mítico:

Todo microcosmo, toda região habitada, tem o que poderíamos chamar um “Centro”, ou seja, um lugar sagrado por excelência. É nesse “Centro” que o sagrado se manifesta totalmente seja sob a forma de hierofanias elementares- como no caso dos “primitivos” (os centros totêmicos, por exemplo, as cavernas onde se enterram os *tchuringas* etc.)- seja sob a forma mais evoluída de epifanias diretas dos deuses, como nas civilizações tradicionais (ELIADE, 2002a :35)

O “Centro”, na perspectiva mítica, é, pois, o abrigo do sagrado no mundo humano, é o ponto de ligação entre homens e deuses. Através do encontro do centro é possível exercer a função de receber as forças sobrenaturais criadoras. Raíssa Cavalcanti, em seu estudo sobre os símbolos do centro que repercutem no homem contemporâneo, refere-se também à importância do Centro no ponto de vista mítico:

O Centro encerra o significado da imagem da Unidade Primordial, de onde tudo se originou e para onde tudo retorna. O Centro sinaliza o começo de todas as coisas, onde aconteceu pela primeira vez a emergência do sagrado, o desdobramento da Totalidade Primordial(...) O Centro é o lugar da revelação da divindade, antes da criação e depois da criação e, por isso, considerado um espaço Santo. (CAVALCANTI, 2008:4)

Compreende-se, assim, que, com base em Eliade (2000), o simbolismo do centro assume a condição do eixo nuclear de um cosmos, que pode estar representado pela ligação com o Alto, em forma de Montanha Sagrada, pela ligação com o espaço sagrado onde se vive em condições especiais, pela habitação elevada ao estatuto sagrado, representada por um palácio, ou por um templo, que vem a ser um espaço destinado à comunhão divina e também pela cidade, que traz em sua configuração a formação de um cosmos que representa, para os seres que nela habitam, o centro do mundo. Importa menos a sua localização geográfica que sua eficácia simbólica. Eliade (2002a) ressalta que, no ponto de vista mítico, a geografia sagrada é a única real e esta não está tão comprometida com delimitações espaciais objetivas quanto com o reconhecimento de interferências divinas no mundo. O simbolismo do “centro” consiste em uma referência no espaço para que se estabeleça de forma segura o elo entre os mundos sobrenatural e natural. Adolpho Crippa também nos tece comentários sobre a importância do simbolismo do “centro” na perspectiva mítica:

A partir de um *ponto* no espaço, onde o divino todo-poderoso se manifestou, é possível traçar as coordenadas do mundo, dimensionar as distâncias, situar-se no mundo e em razão desta situação, fixar os valores de uma existência significativa. Esse ponto, onde quer que esteja situado no espaço geográfico, é sempre o *centro* do mundo. O mundo no qual cada povo vive é construído a partir desse centro, ponto fixo e irreduzível a decisões e gestos humanos. (1975:132)

O centro do mundo, como um ponto de referência da irrupção do sagrado, não é estipulado como convenção, mas descoberto por um indício sobrenatural, sendo, dessa forma, um ponto escolhido pelas próprias forças que o governam. O núcleo celular do mistério é caracterizado pelo espaço central determinado pela *cosmicização* de um território. Mas de que forma essa célula poderia se multiplicar à construção de um todo orgânico? Quais os processos de transformação de um *uno* em *duo* que configuraria, mais tarde, um todo?

Eliade (2001) também nos aponta para a idéia de multiplicidade de centros. Uma vez que se concebe a existência de outros espaços *cosmicizados*, aceita-se a idéia da multiplicidade de centros. Isso não é um problema, pois o mundo como um todo é uma manifestação divina e o homem necessita apenas situar-se na realidade de uma forma concreta, encontrando um centro. A existência de outras possibilidades de “centros” não abala as estruturas consolidadas. O núcleo celular do mistério é assim a força geratriz, o germen criativo para que a relação dos homens com os deuses possa se perpetuar no tempo e o ritmo do mundo possa continuar pulsando e se nutrindo com seu próprio movimento.

Tal como os deuses se uniram no princípio, os homens também podem semear a vida através da prática das lições do guia divino. O núcleo da vida pode se multiplicar na transformação do *duo* em um novo *uno* e assim por diante. A origem do mistério está oferecida nas narrativas míticas, os germens da vida podem se desenvolver com a aplicação do modelo que o Mito oferece.

A união do masculino e do feminino representava o *duo*, dois princípios que se unem para a perpetuação da vida, tal como os deuses se uniram no princípio. Desse modo, o casamento entre os homens também pode ser considerado como um evento que obedece ao guia divino. Eliade reconhece a existência de um modelo divino nos ritos matrimoniais:

Também para os ritos matrimoniais há um modelo divino, e o casamento reproduz a hierogamia, mais particularmente a união entre o Céu e a Terra.

(...)

O que importa realçar é a estrutura cosmogônica de todos estes ritos de casamento; não se trata apenas de imitar um modelo exemplar, a hierogamia entre o Céu e a Terra; o que visamos é sobretudo o resultado dessa hierogamia, ou seja, a criação cósmica. (ELIADE 2000:38-39)

O movimento gerado pela criação faz parte da temática do Teatro da Crueldade, que deseja representá-lo na linguagem cifra da cena, no mistério da encenação que se estrutura em gestos meticulosamente cifrados para representar a poesia do rigor, do apetite vital da crueldade primordial.

1.4.2- Do Centro ao Corpo do Mundo

A definição do mundo, do espaço sagrado, da realidade concreta do ponto de vista mítico, se estabelece, como vimos anteriormente, através do encontro de um centro que consolida a viabilidade comunicativa com os deuses. O centro, a “célula em multiplicação” do organismo vivo do mundo, atua nessa comunicação promovendo a harmonia entre o campo mágico das divindades e o campo da vida humana, que por sua vez constrói uma relação de interdependência com a natureza.

A natureza sob o olhar do Mito é obra de uma realidade transcendente, constituindo-se como consequência material de ações singulares criativas que somente os seres divinos poderiam realizar em um tempo especial. Conhecer os mecanismos de atuação sobre a natureza do ponto de vista mítico permite ao homem agir sobre o seu mundo sem o risco de estar em desacordo com as leis sagradas, em um processo de harmonização, como ressalta Joseph Campbell:

Toda mitologia tem a ver com a sabedoria da vida, relacionada a uma cultura específica, numa época específica. Integra o indivíduo na sociedade e a sociedade no campo da natureza. Une o campo da natureza à minha natureza. É uma força harmonizadora. (CAMPBELL, 1990:58)

Adolpho Crippa também observa a ligação entre homem e natureza, ressaltando a unidade do universo mítico:

O mundo da natureza, estudado e dividido, é uma realidade inteiramente desconhecida da consciência dos homens das épocas primitivas. Viviam nos seus

mitos uma realidade viva e inteira. A natureza é vitalmente solidária. Deuses, homens, animais, plantas, céu e terra participam do mesmo mundo e da mesma cena. Os mitos propõem e garantem a significação desse mundo solidário, fundado numa participação de todos na mesma fonte de realidade. Quando se diz que a experiência mítica é uma experiência cósmica não se deve esquecer essa unidade profunda e vital do mundo mítico. (CRIPPA, 1975:34-35)

Como parte da mesma fonte de realidade, a natureza e o homem fazem parte dos ritos promovendo uma ação consciente que reconhece o valor do mundo habitado a partir de um centro inaugural e a importância da articulação de todos os elementos existentes em sua realidade. Há um compromisso fiel entre a vida humana e o mundo natural. Karen Armstrong (2005) enfatiza o respeito de sociedades caçadoras com os animais que seriam sacrificados para beneficiar as pessoas como alimento necessário à sobrevivência. Há um reconhecimento, nesse dado comportamental, de uma parte da vida que atua no mundo sob um comando superior que também está presente no animal, que deve “morrer” para que a sua vida possa “nascer” em forma de nutrição a outros seres. É importante que possamos entender essa harmonia como um fator de equilíbrio de morte-vida, em que a vida se alimenta da morte para que o ciclo permaneça, em que os atos da vida se refletem como uma subjugação assumida às leis sobrenaturais. O homem na perspectiva mítica assimila sua condição limite diante da vida, que o aproxima da morte para que o todo orgânico possa exercer o seu papel com eficácia.. O homem do Mito é um homem vital e limítrofe e assumir esse limite é estar inteiramente consciente de sua condição de “órgão” do “organismo do mundo”. Segundo Eliade:

Difundidos ou descobertos espontaneamente, os símbolos, os mitos e os ritos revelam sempre uma situação limite do homem, e não apenas uma situação histórica. Por situação-limite entendemos aquela que o homem descobre tomando consciência do seu lugar no Universo. (ELIADE, 2002a: 30)

No limite existencial, no espaço limítrofe entre a vida e a morte o homem do Mito de situa para sustentar o todo do qual faz parte, que embora ofereça os recursos para que o homem possa instalar-se e permanecer em um determinado espaço, só pode ser mantido com a atividade da força mágica convocada pela ação humana. Do centro à totalidade, o homem mítico qualifica o poder divino que o cria, protege e fornece um guia de conduta para a

perpetuação do ciclo vital. Assim, ele exerce o seu papel no todo orgânico que lhe fornece a vida e do qual é responsável por mantê-lo em atividade. A principal forma de atuação responsável no mundo é através do zelo pela vida das histórias dos Mitos, que encontram no ritual a sua forma de expressão mais próxima à vida humana. Através do ritual, o homem religioso consegue vivenciar no seu tempo existencial as ações sagradas da inauguração mítica e, assim, se esforça para estar sempre em harmonia com os deuses e com a sabedoria das ações que fundaram o mundo e fundamentaram a vida humana no todo conhecido.

O espaço do ritual vem a ser o espaço da possibilidade do encontro do mundo sobrenatural com o natural. Através do ritual o interior do Mito ganha forma e se torna contemporâneo dos homens pela sua possibilidade de instalação em uma outra qualidade temporal. O ritual fornece a concretização da vida animada ao Mito e permite aos homens uma proximidade especial com as forças geratrizes, que vêm a ser reconhecidas com a solenidade necessária de um grande acontecimento.

Artaud concebe um teatro que se fundamenta em recursos ritualísticos para desenvolver a encenação. A cena da crueldade deve extrair, segundo sua concepção, a força presente nos Grandes Mitos, capaz de mobilizar multidões, tal como a força mobilizadora presente nos grandes rituais. O teatro artaudiano é visto como uma grande cerimônia e mais adiante veremos como o rito do teatro na perspectiva da Crueldade, pode se configurar como duplo do rito da vida.

1.5- O Rito e a Visibilidade do Invisível

Já foram rapidamente tecidas algumas considerações a respeito da importância da experiência ritualística para o homem religioso sob o olhar do Mito. Para trazer a realidade dos deuses para a realidade humana, é necessária a experiência ritualística. Veremos a seguir como o rito transforma as histórias das divindades em ações concretas no espaço e no tempo, criando a possibilidade de jogo na distribuição dessas ações e transformando o conhecimento do invisível em experiência.

Com a experiência ritualística, temos as referências simbólicas e as imagens oriundas do conteúdo da narrativa mítica, que sobrevivem no tempo histórico sejam como resultado da ação artística que traduz movimentos culturais, sejam como imagens que se apresentam na psique humana e se manifestam no território onírico, cujas formas também podem se traduzir na arte, como símbolos vivos das imagens dos sonhos.

Rito, jogo, símbolos e imagens: representações da *encarnação* do Mito, do Mito que se descola da palavra singular e se faz *carne*, se faz forma e se expressa de forma viva no corpo, na imagem viva e na imagem construída em outro suporte. Palavra especial que se descola, o Mito assume o ritmo do Mundo como um organismo indo além de sua base verbal,

fazendo a vida se tornar viva na convocação do instante inaugural no corpo e na vivência dos corpos que compõem esse grande organismo.

1.5.1- Do Divino ao Humano: Rito e Jogo

O rito vem a ser a ponte concreta que liga os deuses ao mundo dos homens. Através da linguagem do ritual, homens e deuses falam uma só língua e exercitam a comunicação fundamental para orientar o percurso da coletividade. Adolpho Crippa nos esclarece sobre a importância dos ritos na perspectiva mítica:

Os ritos são gestos representativos e efetivos, pelos quais os homens procuram estabelecer um contato com os poderes transcendentales cultuados. A religião, como a magia, em todas as suas formas, possuem ritos, cuja eficácia está sempre ligada à própria constituição ritual. Pelos ritos, da mesma maneira que pela linguagem, o homem manifesta e impõe sua condição particular, no contexto dos demais entes vivos da natureza. (CRIPPA,1975:159-160)

Através da prática do rito, o homem se distingue diante de si mesmo e dos demais elementos naturais, por ser, dentro do mundo que o abriga, o ser capaz de orientar a ligação com os deuses, e sustentar uma unidade viva imperecível, como reconhece Joseph Campbell:

As cerimônias tribais de nascimento, iniciação, casamento, funeral, instalação,etc., servem para traduzir as crises e as ações da vida do indivíduo em formas clássicas e impessoais. Elas mostram o indivíduo a si mesmo, não como essa ou aquela personalidade, mas como o guerreiro, a noiva, a viúva, o sacerdote, o chefe; ao mesmo tempo, reapresentam, diante dos demais membros da comunidade, a velha lição dos estágios arquetípicos. Todos participam do cerimonial de acordo com sua posição e função. A sociedade inteira se torna visível a si mesma como unidade viva imperecível. (CAMPBELL,2007:368-369)

Ritualisticamente, o homem assume papéis e funções diferenciados de sua vida cotidiana. Em nome do contato sagrado, ele experimenta outras formas de estar no mundo

que se distinguem da assumida no dia-a-dia. Podemos dizer que o homem entra em um universo de jogo, em que suas funções se expandem para um horizonte mais complexo e dessa forma, pode estar mais próximo dos deuses.

A máscara cumpre a função de uma ampliação de possibilidades representativas próprias da coletividade, já que, ao vestir a máscara no ritual, o homem expande a significação dos papéis que assume na vida, retirando-se de sua condição comum e adquirindo uma função ritualística. O homem joga um jogo sério, um jogo em que ele amplia a sua identidade, une-se ao princípio criador e experimenta gestos e atitudes que são especiais, pois representam as atitudes divinas dos primórdios. No jogo do ritual o homem é capaz de experimentar concretamente o sagrado em sua dimensão humana.

Johan Huizinga (2005) observou as características fundamentais do jogo e concluiu que este se distingue da vida comum, instaura um novo tempo, que provoca uma quebra no tempo cotidiano. É um fenômeno isolado e possui o seu próprio sentido. O jogo pode ser transmitido, isto é, pode se tornar uma tradição. O jogo se constitui na própria ordem ao mesmo tempo que a cria, produz um encantamento em quem está envolvido, desempenha um elemento de tensão (alguma coisa precisa ser conquistada!). No jogo o homem assume outras funções além da sua vida cotidiana e mostra alguma coisa a alguém. As características do jogo se aproximam intimamente das características do ritual. Segundo o próprio Huizinga podemos observar a estreita ligação entre o jogo e o ritual:

A representação sagrada é mais do que a simples realização de uma aparência e até mais do que uma realização simbólica: é uma realização mística. Algo de invisível e inefável adquire nela uma forma bela, real e sagrada. Os participantes do ritual estão certos de que o ato concretiza e efetua uma certa beatificação, faz surgir uma ordem de coisas mais elevada do que aquela em que habitualmente vivem. Mas tudo isso não impede que essa “realização pela representação” conserve, sob todos os aspectos, as características formais do jogo. É executada no interior de um espaço circunscrito sob a forma de festa, isto é, dentro de um espírito de alegria e liberdade. Em sua intenção é delimitado um universo próprio de valor temporário. Mas seus efeitos não cessam depois de acabado o jogo; seu esplendor continua sendo projetado sobre o mundo de todos os dias, influência benéfica que garante a segurança, a ordem e a prosperidade de todo o grupo até a próxima época dos rituais sagrados. (HUIZINGA, 2005:17)

Em circunstâncias específicas, o homem mítico joga o jogo do ritual e se encontra com a essência do paradigma que o governa e o mantém vivo e atuante no mundo. Joseph

Campbell chama a atenção para a harmonia e o bem-estar com o cosmos provocados pelo cerimonial:

Pode-se dizer, portanto, que o propósito fundamental e a natureza do cerimonial é a harmonia e o bem-estar da comunidade, sua concordância com a harmonia e natureza últimas do cosmos do qual ela é parte, e a integração do indivíduo, em seus pensamentos, sentimentos e desejos pessoais com o sentido e força essencial dessa condição universal. (CAMPBELL, 1992:152)

Através do jogo do ritual, o homem ajusta a sua vida ao conteúdo mítico que a direciona. O rito torna viva a relação entre homens e deuses e permite que esse elo cósmico seja efetivamente mantido. Ao se colocar ritualisticamente no mundo, o homem arcaico reconhece sua natureza sagrada, atualiza essa condição e legitima a sua vida a partir da referência divina. O ritual consagra o tempo vivido, em que o conteúdo mítico pode se manifestar de forma segura, sob o zelo de determinadas práticas e assim, promove o bem-estar da coletividade, pois o invisível se torna visível através de recursos concretos e os deuses podem se fazer presentes, colocando o homem em contato com a força criadora inaugural.

O rito coloca o conteúdo mítico em ação concreta no tempo e no espaço, o invisível torna-se visível e produz um fenômeno que se aproxima de certa forma, de uma experiência estética. Na concretude das formas a consciência metafísica do olhar do Mito se apresenta acessível aos sentidos humanos e se mostra mais próxima da experiência humana. Tarcísio Moura nos traz a visão da característica fundamental do mundo mítico como um mundo de ação, em que a prática das ações sagradas representa a aproximação concreta de homens e deuses:

O mundo mítico é, primordialmente, o mundo da ação. Todas as ações são verdadeiros ritos, assim como os ritos são verdadeiras ações. Através dos gestos e atitudes, os ritos realizam o que a ação executa diretamente. As ações são gestos sagrados, uma vez que elas são realizadas pelas potências sagradas. Estas agem diretamente, pois estão imediatamente presentes no mundo. Esta presença imediata de tudo em tudo caracteriza todo o mundo primitivo. Todo o tempo está, por exemplo, presente no mesmo e sempre único instante. Não há distinção entre as dimensões temporais: presente, passado e futuro. Há sempre um presente eterno. Tudo ocorre hoje como ocorreu nos primórdios. A festa religiosa procura

manifestar claramente isto. Ela é uma liturgia que representa de maneira idêntica o que aconteceu no princípio dos tempos. (MOURA In: MORAIS,1988:55)

No “aqui e agora” do presente, a ação ritualística se estabelece. A dimensão metafísica só pode se comunicar com o mundo físico no tempo presente, que pode convocar eternamente o tempo dos primórdios. Mais adiante veremos com atenção especial a vinculação que Artaud estabelece entre o teatro e a metafísica e como o olhar do Mito pode nos auxiliar nessa compreensão.

Segundo Eliade (2001), o tempo da celebração festiva incorpora o homem no que o autor chama de *illud tempus* mítico. A cerimônia instaura uma situação especial, o homem nessas circunstâncias experimenta papéis sagrados que o elevam e o aproximam dos deuses. Agindo como agiram os deuses através da ação ritualística, o homem anima a vida em potencial presente nas narrativas míticas. O rito é circundado de uma qualidade vital que determina comportamentos especiais, dando origem às proibições e tabus, para que nenhum elemento externo possa infringir os requisitos exigidos. Tanto o rito como o jogo se apóiam em regras estabelecidas. A estrutura do jogo é fundamental para a sua realização e a ordenação da cerimônia para a celebração ritualística. As festas em que ocorrem os rituais sagrados adquirem uma importância ímpar, pois atentam para a função humana de basear a vida nas referências divinas. Com as festas, diz Eliade, o homem pode experimentar ser contemporâneo dos deuses e também preservar a sacralidade das referências divinas oferecidas no Mito, para poupá-lo de uma possível desfiguração ou um possível esquecimento.

No pensamento mítico, com a preservação da cerimônia sagrada, as referências míticas não correm o risco do esquecimento e da deturpação. A cerimônia relembra ao homem quem ele é e qual o sentido da sua vida no grande organismo cósmico criado pelas mãos sagradas das divindades. Dessa forma a festa religiosa adquire uma importante função de manter o Mito vivo, uma vez que o único passado que merece ser conservada é o do tempo inaugural. A festa religiosa é o lugar da experiência ritualística em que o Mito é vivido cerimonialmente e o *corpus* do mundo é celebrado e protegido. Existem momentos determinados, orientados pelo ritmo cósmico com base na natureza, mais propícios para a prática ritualística que vão se fixando como momentos sagrados, dando origem às festas religiosas. Em um determinado momento de sua vida cotidiana o homem estabelece a convenção de que deve haver um

intervalo no tempo comum e o ingresso em um tempo significativo, forte, com a vitalidade dos primórdios. Essa suspensão do tempo profano permite que a ação sagrada do ritual se institua e se realize.

O ritual se apresenta como um acontecimento em que o homem tem a oportunidade de exercer concretamente em sua vida a ligação com o mundo divino que o contempla e lhe oferece suporte. É um momento diferenciado da prática das ações singulares do princípio para que o guia deixado pelos deuses possa ganhar corpo e a palavra sagrada ser vivenciada no patamar de um acontecimento especial.

1.5.2- Prática Ritualística: O Mito em Ação

Ao trazer ritualisticamente as ações divinas do princípio, o homem mítico coloca em ação os elementos narrados pelas histórias míticas. A experiência torna o conhecimento mítico vivo, presente e dá forma a conteúdos que, desenvolvidos em uma linguagem singular, poderiam estar distanciados da vivência não fossem os ritos.

Na perspectiva ritualística uma outra qualidade de realidade se estabelece. Agir tal como os deuses agiram no princípio vem a ser uma forma de representá-los. O jogo do rito permite uma outra forma de atuação no mundo, uma atuação diferenciada, em que outros papéis podem ser experimentados.

Manifestando uma outra realidade através do jogo do ritual com base nas ações divinas, o homem se permite atuar em uma esfera ao mesmo tempo lúdica, pois se trata de uma representação com regras definidas em forma de jogo e “séria”, já que as ações representadas retratam um guia sagrado e através dessa representação a vida pode ser mantida em harmonia cósmica. Assumindo o elo com o mundo sobrenatural na própria experiência humana, o homem estabelece uma relação de jogo com o acontecimento ritualístico, ao mesmo tempo em que o trata com a solenidade compatível com a especialidade do contexto.

O homem traz a dimensão metafísica acessível apenas pela linguagem dos Mitos à dimensão da experiência do rito em uma prática lúdica que é não somente importante, como vital. O interior das narrativas míticas ganha vida no jogo presentificado. O passado mítico é a

única ordem temporal que assume uma importância considerável na vida do homem sob o olhar do Mito, em detrimento de fatos ligados à memória individual e de uma ancestralidade próxima, pois, como já foi observado por Eliade (2000), o único passado que realmente adquire valor na vida primitiva e é digno de ser transformado em ação é o que se remete diretamente às origens, promovendo a reversibilidade do sagrado e conferindo sentido aos fenômenos existenciais da vida humana. A realidade só pode continuar existindo de fato através da prática das ações sagradas dos primórdios, ou seja, o ciclo natural de todas as coisas depende da revitalização das ações que o geraram, como afirmam Aranha e Martins, ao esclarecer sobre a ponto de vista mítico em sua forma mágica de descrever e experimentar a realidade:

A forma sobrenatural de descrever a realidade é coerente com a maneira mágica pela qual o homem age sobre o mundo, como, por exemplo, com os inúmeros ritos de passagem do nascimento, do casamento, da morte, da infância para a idade adulta. Sem os ritos, é como se os fatos naturais descritos não pudessem se concretizar de fato. (ARANHA e MARTINS, 1993:56)

Assim, trazendo o sobrenatural para a natureza através da repetição da prática humana das ações divinas, o homem sacraliza continuamente a própria vida e a existente no mundo habitado, cumprindo a sua função cósmica à medida que experimenta outras formas de estar no mundo, com base na representação da realidade que o gerou. As passagens em sua vida de uma etapa a outra são marcadas pela ação ritualística, o que lhe confere significado e consistência. Para o homem mítico a vida tem que ser significativa e coerente com a lei divina com a qual tem acesso pelo conteúdo das narrativas míticas e pela prática do ritual. Dar significado à existência é marcá-la com ações que a vinculem ao interior do Mito e sublinhem as passagens de momentos da vida com a transformação de estágios da consciência pela profundidade da harmonização do homem com o organismo do mundo.

A presentificação ritualística do mundo divino é possibilitada por elementos simbólicos que auxiliam e complementam a ligação do homem às forças geradoras do mundo. Os símbolos presentes nas manifestações ritualísticas de diversas culturas sobrevivem na História identificando a singularidade de determinados grupos humanos e revelando o potencial de comunicação com outras manifestações expressivas de outras origens culturais, como observa Eliade (2002 a), que as tornam “abertas”. Os arquétipos presentes nessas

imagens se traduzem em formas específicas, conforme o “estilo cultural” que representem.

Segundo Eliade:

Se as Imagens não fossem ao mesmo tempo uma “abertura” para o transcendente, acabaríamos por sufocar qualquer cultura, por maior e mais admirável que a supuséssemos. A partir de toda criação espiritual estilística e historicamente condicionada, podemos reencontrar o arquétipo. (ELIADE, 2002 a: 174)

No elemento arquetípico encontramos a possibilidade de sobrevivência das imagens e símbolos produzidos pela consciência mítica, na perspectiva histórica. Na referência arquetípica podemos encontrar a abertura de imagens e símbolos ao transcendente e sua vinculação com uma experiência mítica que se antepõe ao estilo cultural. O arquétipo sobrevive ao mundo mítico e interfere no mundo histórico, como ressalta Eliade: “As Imagens constituem “aberturas” para um mundo trans-histórico. Não é, entretanto, seu menor mérito: graças a elas, as diversas “histórias” podem se comunicar.”(ELIADE, 2002 a:174)

As histórias se comunicam, pois trazem em si pontos em comum que as tocam, um núcleo que pertence ao arquétipo e pode se manifestar em diversas formas expressivas. O símbolo ressignifica o objeto, confere um valor ao mesmo tempo diferenciado e especial, pois sua função, segundo Eliade,

é justamente revelar uma realidade total, inacessível aos outros meios de conhecimento: a coincidência dos opostos, por exemplo, tão abundantemente e *simplesmente* expressada pelos símbolos, não é *visível* em nenhum lugar do Cosmos e não é acessível à experiência imediata do homem, nem ao pensamento discursivo. (ELIADE, 2002a :177)

O símbolo presente na linguagem mítica abrange não somente realidades espirituais, pois “para o pensamento arcaico, uma tal separação entre o “espiritual” e o “material” não existe”(ELIADE, 2002 a: 177). O homem é visto como um ser integrado à natureza que, por sua vez, comporta as duas instâncias de forma vinculada. O valor simbólico de um objeto concretiza essa vinculação e dá forma ao elo do natural com o sobrenatural. A realidade ampla que o símbolo expressa aproxima o homem da realidade divina com a qual se esforça

para manter possibilidades de comunicação. Dessa forma, o simbolismo permite ao objeto um status diferenciado, pois permite a este uma condição aberta, criadora de significado, ampliando suas possibilidades significativas e pontos de vista da realidade, como nos esclarece Eliade:

O pensamento simbólico faz “explodir” a realidade imediata, mas sem diminuí-la ou desvalorizá-la; na sua perspectiva, o universo não é fechado, nenhum objeto é isolado em sua própria existencialidade: tudo permanece junto, através de um sistema preciso de correspondências e assimilações. O homem das sociedades arcaicas tomou consciência de si mesmo em um “mundo aberto” e rico de significados. (ELIADE,2002 a:178)

O Mito traz em si uma linguagem simbólica, presente na consciência mítica e na experiência ritualística vivida pelo homem. As imagens oriundas dessa perspectiva simbólica sobrevivem ao tempo histórico e se manifestam através de diversas viabilidades criativas, como por exemplo, o teatro.

Antonin Artaud persegue a qualidade poética em sua proposta teatral tendo em vista o poder expressivo da linguagem simbólica e a multiplicidade de suas aplicações, reconhecendo a importância poética do rito na perspectiva primitiva. Artaud se esforça para aproximar o teatro dos princípios primordiais das grandes cerimônias. Trazer a metafísica para a ação: eis uma importante função do rito e do teatro, ao se colocarem ambos como o duplo da vida. No espaço do rito primitivo e no rito do teatro a metafísica é capaz de assumir uma forma concreta e se expressar poeticamente. O conhecimento das narrativas míticas possibilita um poder de transformação e interferência no mundo natural para as sociedades de “Mito vivo”, destacadas por Eliade. Artaud vislumbra um teatro capaz de trazer a metafísica para a ação através dos recursos de que a encenação pode se utilizar, conferindo ao homem um poder sobre si mesmo pelo contato ativo com aspectos profundos do seu ser. Mais adiante veremos como a metafísica na perspectiva arcaica e artaudiana, se relacionam e de que forma o teatro pode expressá-la na cena.

Como uma grande cerimônia, o espetáculo artaudiano assume uma condição ritualística, já que se propõe a expressar a metafísica na cena e também a se utilizar de técnicas que reforcem o conteúdo mítico do teatro que objetiva realizar. A pesquisa se direciona para o conteúdo mítico do Teatro da Crueldade e seu potencial de expressão

simbólica na tradução da metafísica na linguagem cifrada da cena, que permite com que o teatro reencontre sua verdadeira necessidade e se apresente fiel à sua verdadeira natureza artística.



(imagem 2)

É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro.

- Antonin Artaud-

2- O Teatro da Crueldade de Antonin Artaud

Queremos que o teatro seja uma realidade na qual se possa acreditar, contendo para o coração e os sentidos essa espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade; sob a condição de que eles permitam liberar a liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade. (ARTAUD, 1999:97)

Neste capítulo, abordaremos a proposta teatral de Artaud, denominada por ele de “Teatro da Crueldade”. Segundo Artaud (1999), o teatro que concebe se propõe levar para a cena o conteúdo poético da vida, preservando a fidelidade do teatro à natureza de sua própria linguagem que se constrói e se expressa na cena, delegando a utilização das palavras às necessidades do espetáculo e explorando suas características sonoras. Artaud concebe um teatro que objetiva a apropriação de sua própria linguagem em essência, ou seja, física, manifestada na cena, que não estabelece qualquer relação de dependência à linguagem das palavras:

Para mim, a questão que se impõe é de se permitir ao teatro reencontrar sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de mímica, linguagem de gritos e onomatopéias, linguagem sonora, mas que terá a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras. As palavras serão apenas empregadas em momentos determinados e discursivos da vida como uma luz mais precisa e objetiva aparecendo na extremidade de uma idéia. (ARTAUD, 2006:80)

Desse modo, o Teatro da Crueldade se coloca em busca da verdadeira linguagem do teatro, em direção ao encontro de seu caráter essencial, empenhando esforços na utilização dos recursos teatrais com referência em uma linguagem própria da cena. A proposta do espetáculo de Artaud é comprometida com a vitalidade de um grande organismo. Os elementos de seu espetáculo devem obedecer às leis e necessidades da encenação. O tema e a dramaturgia fazem parte da composição desse grande organismo e não ditam de forma hierarquicamente superior as regras de seu funcionamento. A poética de Artaud se compromete com o organismo do espetáculo, colocando-o como prioridade máxima. A encenação se propõe dirigir-se ao espectador com toda a sua totalidade, atingindo-o também em toda a sua totalidade. O espetáculo da crueldade deve ser capaz de efetivamente mobilizá-lo, de organismo para organismo, de vitalidade para vitalidade, incluindo nesse contato desde a repercussão da comunicação mais imediata até a comunicação profunda dos aspectos do

humano que estão presentes de forma privilegiada na composição de sua poética. Trata-se, portanto, de uma busca de legitimação da linguagem teatral que é plástica, em uma ação teatral plena na exploração de seus recursos teatrais e total em direção ao espectador, que deve ser “sacudido” em todo o seu organismo:

Praticamente, queremos ressuscitar uma idéia do espetáculo total, em que o teatro saiba retomar ao cinema, ao espetáculo de variedades, ao circo e à própria vida aquilo que sempre lhe pertenceu. Esta separação entre o teatro de análise e o mundo plástico parece-nos uma estupidez. Não se separa o corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência, sobretudo num domínio em que a fadiga incessantemente renovada dos órgãos precisa ser bruscamente sacudida para reanimar nosso entendimento. (ARTAUD, 1999:98)

O teatro artaudiano visa atingir o espectador em uma outra ordem de entendimento que não somente a intelectual, que não somente a compreensão seqüencial de uma história encenada. Para atingir o espectador em outros níveis, capazes de abranger a sua totalidade orgânica, o tratamento dos signos teatrais deve corresponder ao objetivo de um “espetáculo total”:

Sendo assim, vê-se que por sua proximidade dos princípios que lhe transferem poeticamente sua energia, essa linguagem nua do teatro, linguagem não virtual mas real, deve permitir, pela utilização do magnetismo nervoso do homem, a transgressão dos limites comuns da arte e da palavra para realizar ativamente, ou seja, magicamente, *em termos verdadeiros*, uma espécie de criação total em que não reste ao homem senão retomar seu lugar entre os sonhos e os acontecimentos. (ARTAUD, 1999:105)

Criação total capaz de mobilizar “nervos e coração”, capaz de “sacudir” magicamente o espectador na totalidade de seu ser. O espetáculo do Teatro da Crueldade vem a ser dirigido para todo o organismo, em busca de uma experiência estética de total associação entre corpo e espírito, inteligência e emoção. O espetáculo da crueldade se inspira na fonte poética das festividades de massas, imersas em uma espécie de caos produtivo onde o lirismo toma proporções de repercussão muito distanciadas da experiência cotidiana do público freqüentador do teatro textocêntrico. As massas refletem nestas circunstâncias, a sede da magia que deveria estar presente no teatro que Artaud deseja ver acontecer: “A massa, hoje como antigamente, é ávida de mistério; ela pede apenas para tomar consciência das leis segundo as quais o destino se manifesta e, talvez, adivinhar o segredo de suas aparições.” (ARTAUD, 1999:84). Artaud se baseia na sede poética das “massas convulsionadas” para relembrar ao teatro seu conteúdo poético que está presente na ebulição, na efervescência, no caos festivo capaz de mobilizar pessoas, de forma que elas estejam envolvidas em uma

atmosfera única, em uma atmosfera coletiva. A poesia capaz de tocar multidões e de mantê-las provisoriamente distantes das demandas individuais em nome de uma demanda que pode amalgamar pessoas em uma estrutura única, esta poesia, interessa a Artaud e, em seu ponto de vista, deve ser resgatada pelo teatro.

Penetrado pela idéia de que a massa pensa primeiro com os sentidos, e que é absurdo, como no teatro psicológico comum, dirigir-se primeiro ao entendimento das pessoas, o Teatro da Crueldade propõe-se a recorrer ao espetáculo de massas; propõe-se a procurar na agitação de massas importantes, mas lançadas umas contra as outras e convulsionadas, um pouco da poesia que se encontra nas festas e nas multidões nos dias, hoje bem raros, em que o povo sai às ruas. (ARTAUD, 1999:96)

A convulsão das massas mobilizadas por uma força poética magnetizadora, envolvente o suficiente para trazer o potencial de crueldade da vida com a qual compartilha serve consideravelmente à idéia de um teatro que objetiva levar para a cena essa crueldade da existência, com o tratamento teatral de signos comprometidos com esse conteúdo afetivo. Artaud se inspira na efervescência das massas mobilizadas poeticamente para idealizar o seu teatro: “E insistimos no fato de que o primeiro espetáculo do Teatro da Crueldade se fará sobre preocupações de massas, bem mais urgentes e inquietantes do que as de qualquer indivíduo.” (ARTAUD, 1999:99)

O poder anárquico e a abordagem do caos da poética artaudiana devem ser entendidos dentro de uma organização que estrutura elementos do caos para fins determinados, já que um *corpus* teórico foi minuciosamente desenvolvido para que o *corpo* do espetáculo possa pulsar como conseqüência poética da vida a fim de que a *crueldade* se manifeste. Podemos então entender o Teatro da Crueldade como uma proposta teatral que se fundamenta na linguagem da encenação e trabalha com um conteúdo metafísico, privilegiando a sensorialidade como principal recurso de comunicação estimulada por signos elaborados poeticamente.

No presente capítulo abordaremos características importantes dessa concepção teatral, apresentando a proposta de Artaud. Iniciaremos pelo Teatro da Crueldade em seus princípios e fundamentos, seus elementos constituintes, a composição da teatralidade buscada, as funções específicas dadas ao gesto e à palavra, a presença de uma linguagem própria para um teatro que busca reencontrar a sua linguagem essencial, o caráter alquímico do teatro, os conceitos de Peste, Crueldade e Metafísica e os elementos que constituem o Teatro da Crueldade como um teatro sagrado.

Buscaremos identificar nos itens estudados os elementos do Mito que fazem parte da poética teatral em estudo, para que possamos abordar, de forma mais desenvolvida a presença

do Mito no Teatro da Crueldade, que nos oferecerá a possibilidade da continuação do “fio” para o desenvolvimento do terceiro capítulo.

2.1-A Proposta do Teatro da Crueldade

Artaud (1999) propõe um teatro em que a linguagem da cena exerce um poder norteador para os elementos do espetáculo. Artaud se contrapõe a uma idéia de teatro que não preserva a autonomia de sua linguagem, que subjuga a arte teatral a outras artes na concepção do espetáculo e que confunde sua natureza com a natureza da literatura dramática. Clama por uma necessidade do teatro, uma necessidade vinculada à vida, que não se dispõe a imitá-la, mas trazer para a cena as forças que nela se manifestam.

Primeiramente é preciso compreender o que Artaud não deseja ver em cena e a tradição teatral a que ele se opõe com significativa veemência. Roubine (1998) nos esclarece a respeito da perspectiva de sacralização do texto ou tendência textocêntrica, que vigorou no Ocidente e especialmente no teatro francês. Essa tendência pós-renascentista, que recrudescer com o que Peter Szondi (2001) aponta como o fortalecimento do drama absoluto, vigorará com êxito até o século XX, em que se inicia um movimento, dentro da História do Teatro, de valorização da figura do encenador. A respeito das características do drama, Peter Szondi esclarece:

No Renascimento, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, ele tornou-se, talvez pela primeira vez na história do teatro (ao lado do monólogo, que era episódico e, portanto, não constitutivo da forma dramática), o único componente da textura dramática. É o que distingue o drama clássico tanto da tragédia antiga como da peça religiosa medieval, tanto do teatro mundano barroco como da peça histórica de Shakespeare. O domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera. (SZONDI, 2001:30)

Com a consolidação do que Szondi (2001) denomina de “drama absoluto”, isto é, a estrutura do drama fechada em si mesma, com o investimento nas relações intersubjetivas dos personagens, identificamos o que Artaud posteriormente caracteriza como “teatro psicológico”. Progressivamente, na História do Teatro, o encenador vai adquirindo uma importância maior, embora o conceito de teatro ainda esteja vinculado à idéia da montagem de um bom texto. Segundo Roubine (1998), a teatralidade e seus recursos expressivos vão se desenvolvendo com novas correntes, como o tratamento da arte do ator através do trabalho de Stanislavski, como o teatro de Meyerhold, por exemplo, e com os simbolistas Appia e Craig,

que ressignificam a função da cena, do ator e do conjunto de elementos que caracterizam o teatro propriamente dito, embora ainda estivessem vinculados ao texto dramaturgico, mas já estivessem apontando um novo olhar sobre a função criativa do encenador na montagem de um espetáculo. Roubine considera, entretanto o posicionamento de Artaud mais radical no sentido de ruptura com as tendências textocêntricas:

O texto, para Artaud, torna-se em primeiro lugar um instrumento, o veículo, o trampolim de uma materialidade sonora, de uma energia física. Em outras palavras, ele rejeita- e *O teatro e seu duplo* reafirmará vitalmente essa recusa- tudo aquilo que define as qualidades literárias e poéticas que costumam ser valorizadas numa obra dramática(...) É que o palco artaudiano quer introduzir uma radical inversão de valores e hierarquias. O teatro deve afirmar-se como arte específica, autônoma. Deve contar apenas com suas formas próprias, seus meios, suas técnicas. Não deve poder ser reduzido a nada que não seja ele mesmo. E antes de mais nada, precisa libertar-se da colonização da tutela do significado. (ROUBINE, 1998:64)

Lehmann (2007) destaca, no que ele denomina como “pré-história” do “pós-dramático”, no período em que se inicia o questionamento do drama absoluto, a presença de uma cisão no discurso do texto e do teatro, ocorrendo transformações na concepção dos modos de expressão teatral. Nesse contexto é revista a superioridade da palavra no espetáculo, privilegiada no modelo do teatro literário burguês, como destaca Lehmann: “ Predominava o *texto como oferta de sentido*, os outros recursos teatrais tinham de estar a seu serviço, sendo controlados com desconfiança diante da instância da razão.” (LEHMANN, 2007:76)

Desenvolvendo sua proposta teatral, Artaud se opõe a um teatro que se realiza na França nos primeiros anos do século XX e se coloca de forma identificada com a hegemonia da palavra. Nessa concepção, montar um espetáculo significa montar uma história inteligível, minuciosamente bem articulada e bem pronunciada, cujos personagens são apresentados através de seus conflitos psicológicos, envolvendo o espectador em um processo de identificação dominado pelas peripécias da história. Logo, podemos entender teatro, nesse ponto de vista, como um texto dramaturgico transposto para o palco. A palavra, nesse caso, vem a ser a mola mestra da história, pois dela depende a apresentação de um espetáculo. Contra essa tradição teatral ocidental que subjuga o espetáculo ao estatuto da palavra, Artaud direciona suas idéias:

Enquanto a encenação continuar sendo, mesmo no espírito dos diretores mais livres, um simples meio de apresentação, um modo acessório de revelar obras, uma espécie de intervalo espetacular sem significado próprio, ela só terá valor na medida em que conseguir se dissimular por trás das obras a que pretende servir. E isso durará enquanto o interesse maior de uma obra representada residir em seu texto, enquanto no teatro, arte da representação, a literatura estiver acima da representação

impropriamente chamada de espetáculo, com tudo o que essa denominação tem de pejorativo, de acessório, de efêmero e de exterior. Isto, ao que me parece, é uma verdade primordial, mais do que qualquer outra coisa: o teatro, arte independente e autônoma, para ressuscitar ou simplesmente para viver, deve marcar bem o que o distingue do texto, da palavra pura, da literatura e de todos os outros meios escritos e fixos. (ARTAUD, 1999:124)

Como arte autônoma baseada em sua própria linguagem, o teatro concebido por Artaud estabelece o compromisso com a expressão da *crueledade* da existência. Não se trata, como é possível entender à primeira vista, de uma apologia ao terror, a um conteúdo sanguinário, à idéia primeira da acepção da palavra. Teatro da Crueldade, portanto, como teatro que se fundamenta na *crueledade* existencial, que é ao mesmo tempo apetite e rigor, destruição e criação. A escolha deste termo para definir sua concepção teatral rendeu-lhe algumas explicações que serão vistas mais adiante no desenvolvimento do capítulo.

Trata-se de um teatro que escava seu conteúdo original, revela conteúdos afetivos de bases arquetípicas, se coloca em direção ao reencontro de sua necessidade e de sua natureza. Um teatro que se reencontra à medida que se propõe à ação poética, viva, comprometida e verdadeira, não em um sentido mimético, mas em uma sacralidade que o aproxima de suas origens.

Para que o Teatro da Crueldade possa expressar esse conteúdo afetivo tão profundo e se manter coerente com a linguagem do teatro deve buscá-la em suas origens. Veremos a seguir o resgate das origens a partir da ótica artaudiana e os princípios que fundamentam a concepção teatral de Antonin Artaud.

2.1.1-Da Gestação ao Nascimento do Teatro da Crueldade

Para abordarmos o Teatro da Crueldade é importante nos determos em alguns dados a respeito de como essa concepção teatral se consolidou e a repercussão que alcançou em sua época de origem.

Segundo dados biográficos de Artaud levantados por Martin Esslin (1978) e Cláudio Willer (1983), Antonin Marie Joseph Artaud, nascido em Marselha em 4 de setembro de 1896, descendente de gregos e filho de Antoine Roi (um agente de transportes marítimos), dedicou a vida à literatura, ao teatro e ao cinema atuando como ator, diretor, cenógrafo, roteirista, conferencista, abraçando em sua vida funções ligadas à arte e elaborando uma teoria própria de teatro a partir do desenvolvimento de idéias oriundas de suas experiências artísticas.

Artaud construiu sua trajetória pessoal na primeira metade do século XX com uma série de turbulências. Um evento importante de sua infância, que veio a ser uma suposta meningite aos cinco anos, rendeu-lhe dores de cabeça crônicas em sua vida e, na tentativa de aliviá-las, desenvolveu dependência do láudano, uma tintura de ópio. Passou parte de sua vida internado em asilos psiquiátricos e sua obra reflete de uma forma contundente sua experiência pessoal. Suas produções foram impregnadas de uma dor existencial que o acompanhou em diversos momentos, gerando uma tentativa angustiada de traduzir em palavras o sofrimento do espírito e do corpo, suas vinculações e dissociações. Artaud uniu vida e obra em uma *encarnação* única de suas idéias, em uma apropriação peculiar de sua experiência pessoal nos registros escritos que deixou.

A gestação do Teatro da Crueldade foi, de certa forma, prolongada. Antes de fazer parte da vida literária parisiense, Artaud teve um episódio depressivo em que destruiu seus escritos no final da adolescência e esteve sob tutela psiquiátrica durante um período. Já mais recuperado, sob assistência do Dr. Toulouse, que foi um incentivador de sua carreira literária, passou a frequentar círculos artísticos parisienses e iniciou sua carreira como ator.

Trabalhou como ator de teatro, de cinema, cenógrafo, desenhista, diretor, realizou publicações literárias, desenvolvendo uma vida intensamente produtiva nas décadas de 20 e 30. Depois de trabalhar em companhias de teatro, fundou sua companhia própria denominada “Teatro Alfred Jarry” com o apoio de amigos que compartilhavam suas idéias. Consegue também publicação de escritos seus na *Nouvelle Revue Française* (NRF), publicação periódica consagrada em 1925 e a partir de outubro de 1924 adere ao movimento surrealista, em que assume participação ativa. O rompimento com o surrealismo ocorre em 1926, com a adesão de seus membros ao Partido Comunista. Artaud começa a colocar em prática o sonho de realizar um teatro de vanguarda, unindo-se a Robert Aron e Roger Vitrac e fundando o “Teatro Alfred Jarry”, tendo suas idéias cultivadas como uma semente para o amadurecimento do Teatro da Crueldade.

Suas apresentações foram marcadas por conflitos com os surrealistas, luta para conquista de subsídios financeiros, temporadas curtas e busca por uma dramaturgia coerente com o teatro de vanguarda que estava sendo construído. Dentre algumas tentativas dramáticas, destaca-se a peça de Vitrac -*Victor ou les Enfants au Pouvoir*- considerada por Martin Esslin (1978) como a peça mais importante anunciada pelo Teatro Alfred Jarry, por se aproximar mais da linguagem de vanguarda que o grupo estava tentando encontrar.

Por dificuldades de patrocínio, Artaud, entre os anos de 1929 e 1935 não conseguiu realizar novo empreendimento como diretor. Voltou-se para o cinema, mas sua idéia de um

teatro novo não foi abandonada. Em junho de 1931 há um acontecimento determinante para despertar idéias que vão contribuir para a elaboração do Teatro da Crueldade: Artaud assiste na Exposição Colonial no Bois de Vincennes a um espetáculo balinês. Nesse momento encanta-se com as características do espetáculo e em outubro de 1931 publica na NRF um artigo denominado “O Teatro de Bali”, que posteriormente fará parte de sua principal obra sobre o Teatro da Crueldade: *O Teatro e Seu Duplo*.

O espetáculo balinês provocou um estímulo contundente para a construção do teatro novo de Artaud. A partir desse momento, começa um movimento intenso para amadurecer as idéias do verdadeiro teatro que perseguia por toda a sua vida. O espetáculo balinês trouxe pistas que Artaud não desejava perder de vista. Nesse período há uma série de correspondências com Jean Paulhan a respeito da escolha do título desse teatro e Artaud insiste em “Teatro da Crueldade”. Posteriormente publica o Segundo Manifesto do Teatro da Crueldade e parte para a busca de referências dramáticas que pudessem estar de acordo com as idéias teatrais que pretendia lançar. Opta por *Les Cenci* de Shelley e trabalha na construção de uma adaptação da peça. Em fevereiro de 1935 consegue realizar uma leitura pública de sua adaptação. Pouco depois, consegue um elenco de atores experientes como Roger Blin, Jean Louis-Barrault (que se afastou depois) e a iniciante Lady Abdy que conseguiu subsídios financeiros para a realização do espetáculo, erguendo boas parcerias também para a composição musical, para o cenário e para o figurino. O empreendimento foi considerado por Artaud como a primeira tentativa de colocar em cena as idéias do Teatro da Crueldade.

A peça contou ao todo dezessete apresentações e recebeu uma resposta hostil da crítica e do público. Essa peça consiste em uma tragédia que conta a história de um aristocrata protegido pelo clero, mas envolvido em diversos escândalos, como o estupro da própria filha Beatriz e seu assassinato por ela em cumplicidade com a mulher de *Cenci*, Lucrecia. Beatriz acaba sendo descoberta, julgada e condenada à morte. Foi a última realização de Artaud como diretor de teatro. Acabou se decepcionando com o resultado e partiu para o México, em busca do contato com sociedades primitivas cujas práticas ritualísticas poderiam estar mais próximas das idéias que desejava encarnar. A partir desse momento inicia-se uma fase na vida de Artaud em busca de si mesmo, com viagens, conferências chocantes, idéias proféticas, até culminar com o fato de ser deportado em Dublin e retornar à França envolvido em camisa-de-força. Iniciam-se as sucessivas internações em sanatórios, o esforço dos intelectuais amigos e da família em garantir sua subsistência e suas produções escritas sobre a sua relação entre corpo, espírito, identidade e sofrimento. Quando o seu livro “O Teatro e Seu Duplo” pôde ser

publicado, Artaud já estava em plena fase manicomial. Mesmo internado, não cessou sua atividade produtiva como escritor e realizou a produção de uma transmissão radiofônica *Para Acabar com o Julgamento de Deus*, pouco antes de falecer, que teve a sua transmissão proibida na véspera da data marcada. Artaud faleceu a quatro de março de 1948, encontrado morto em seus aposentos no asilo de Ivry em Paris.

O Teatro da Crueldade, em termos práticos, teve vida curta. O amadurecimento das idéias do Teatro Alfred Jarry em busca de um teatro inovador e o contato com o espetáculo balinês trouxeram a possibilidade de elaboração do Teatro da Crueldade, mas sua única tentativa de realização cênica, com “Os Cenci”, não correspondeu às expectativas de Artaud na formulação de seu teatro. A gestação prolongada e a vida breve marcaram a passagem do Teatro da Crueldade na primeira metade do século XX.

O nascimento desse teatro inovador tão sonhado por Artaud, entretanto não passou anônimo. A obra que contém em si o movimento de elaboração do Teatro da Crueldade, *O Teatro e Seu Duplo*, foi publicada causando um impacto irreversível. Artaud deixou seu rastro com o Teatro da Crueldade para a segunda metade do século XX até o teatro contemporâneo.

O Teatro da Crueldade permaneceu como proposta teatral. Não deixou modelos concretos, mas deixou possibilidades de aplicação através do legado teórico construído. Deixou o rastro de um movimento efetivo do teatro em busca de suas raízes, de sua verdadeira natureza, das características que o distinguem como arte autônoma que deve ter o seu lugar reconhecido e respeitado. Da gestação ao nascimento, entre contrações ininterruptas, marcou o teatro do século XX como um movimento verdadeiro de reencontro com sua própria linguagem.

O Teatro da Crueldade deixou o registro de sua base teórica e um mistério não decifrado por Artaud: a sua possibilidade de realização. Esse mistério permaneceu no teatro contemporâneo como fonte inspiradora e como um desafio de efetivação de um teatro essencialmente conectado à vida.

No presente estudo nos ocuparemos do encontro do Teatro da Crueldade com o tema do Mito, como eles se tocam, que ligações estabelecem. A visão do Mito oferecida por Mircea Eliade a partir de sociedades de uma religiosidade mítica vem a ser a opção de estudo para a compreensão do Mito em uma proposta teatral que desenvolve uma busca praticamente arqueológica de suas próprias origens, na tentativa poética (e nesse ponto entra o diferencial artístico) de colocar essas origens em movimento para que o nascimento seja sempre um renascimento e a memória eternizada no momento presente.

2.1.2-O Teatro como Duplo da Vida

Segundo Nicole Fernandes Bravo (In: BRUNEL (org), 2005), o Mito do Duplo está presente nas histórias de diversas mitologias, narrando acontecimentos de duplicação humana, de revelação de outros aspectos do ser e também de metamorfose do homem em outros seres presentes no mundo natural. Esse Mito influencia o campo literário e fornece imagens para a explicação de conceitos psicológicos. A idéia de um outro ser a partir do mesmo ser, da dualidade masculina e feminina que o ser humano abriga em si a partir de sua origem, de um outro ser que se revela a partir da morte do corpo, entre tantas outras possibilidades de duplo, povoam o imaginário e semeiam expressões criativas.

Artaud encontra no teatro o Duplo da vida. A bordo da embarcação com destino ao México, em 25 de janeiro de 1936, Artaud escreve carta a Jean Paulhan, presente em Artaud (2006), comunicando-lhe ter finalmente encontrado o título para seu livro que reúne as idéias desenvolvidas sobre o Teatro da Crueldade: “O Teatro e seu Duplo”. Explica que “se o teatro duplica a vida, a vida duplica o verdadeiro teatro” e mais adiante acrescenta:

Esse título corresponderá a todos os duplos do teatro que penso ter encontrado há anos: a metafísica, a peste, a crueldade, o reservatório de energias que constituem os mitos que não são mais encarnados pelos homens, são encarnados pelo teatro. Considero esse duplo o grande agente mágico, do qual o teatro, por suas formas, é apenas a figuração, esperando se tornar a transfiguração. (ARTAUD, 2006:127)

O Duplo encontrado por Artaud para a titulação de seu livro reflete o seu movimento em busca de uma tradução cênica para forças metafísicas, a tentativa de levar a vida ao palco em um sentido que transcende a própria vida e extrair da vida seu princípio ativo para a efervescência do fenômeno teatral.

Vejamos com cuidado a afirmação da vida duplicada pelo teatro e do teatro duplicado pela vida. Por *duplo*, não podemos entender reprodução. Aristóteles (1993), ao elaborar sua “Poética”, em que analisa minuciosamente a forma trágica e a épica e também a arte do ator que identifica como arte de imitação a partir do ponto de vista do teatro da Grécia Antiga, considera a qualidade teatral determinada pela capacidade de verossimilhança da mímese, pela mobilização da catarse e pelo valor poético da fábula. Segundo Lígia Miltz da Costa, a visão aristotélica da mímese não consiste simplesmente em uma imitação da vida exterior, mas em “possíveis interpretações do real através de ações, pensamentos e palavras de experiências existenciais imaginárias” (COSTA,1992:6). Dessa forma, a proposta aristotélica considera a interpretação do real como apropriação estética que deve assumir os critérios do

belo. Para Artaud, as possíveis interpretações do real devem se apresentar de forma a amplificá-lo com a multiplicação de possibilidades expressivas. Também não se identifica com a perspectiva naturalista de reprodução fiel da realidade. Derrida enfatiza a rejeição de Artaud à repetição: “A repetição era para ele o mal e poderíamos sem dúvida organizar toda uma leitura de seus textos em torno desse centro. A repetição separa de si própria a força, a presença, a vida.” (DERRIDA, 2005:170) Artaud rejeita a idéia de um teatro mimético, que se apropria da realidade para aproximá-la ao máximo do espaço cênico. Não deseja a representação do cotidiano. Não deseja a imitação da vida. Quilici nos esclarece a respeito da distinção que Artaud realiza de sua idéia de *duplo* da idéia de reprodução da vida:

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. (QUILICI, 2004:131)

Concebendo a realidade no plano dos princípios nos colocamos mais próximos da idéia de duplo que Artaud deseja sustentar quando o relaciona com o teatro e a vida. As forças que devem ser recuperadas e materializadas em cena são a duplicação da vida em um sentido primordial. Podemos entender essa duplicação não somente como a representação cênica dessas forças, mas como a potencialização de seu poder mobilizador através de imagens. No plano do teatro, essas forças atingem uma capacidade de realização potencialmente superior ao plano da vida cotidiana. O teatro, como Roubine nos explicita, atinge a condição de acontecimento na proposta artaudiana:

Há apenas uma maneira de arrancar o teatro de suas irrisórias rotinas miméticas, pensa Artaud: redefinir sua vocação como uma experiência dos limites. (...) E esse é claramente o ponto-limite que fascina todo o teatro do sacrifício: substituir o simulacro de uma representação por um acontecimento real em que a vida e a morte estariam em jogo. Eis por que o teatro artaudiano recusa a reiteração. A própria noção de repetição é incompatível com a de um acontecimento. Um acontecimento não poderia ser repetido em cena sem degenerar em simulacro e perder toda eficácia. (ROUBINE, 2003:169)

Odette Aslan também vê na proposta teatral de Artaud uma proposta da cena como um acontecimento, como esclarece em suas próprias palavras:

Ele quer arrancar o teatro literário de seu torpor, recriar algo vivo, um acontecimento, mas quer reconstituir também um alfabeto de signos, uma

codificação estrita. Poeta, gostaria, não de escrever uma peça no papel, mas no palco, num jorro em que a palavra nascesse ao mesmo tempo em que a escrita sonora e visual. Em vez de afirmar-se por pensamentos escritos, produz o vazio nele mesmo e, como numa crise mística, espera que nasçam imagens que não decorram da lógica das palavras ou do pensamento. (ASLAN, 2005: 256)

Poeta da cena que a concebe como um acontecimento, Artaud deseja construir imagens capazes de duplicar a vida. Duplicar a vida no teatro é, portanto, não somente representá-la, como potencializá-la em seu poder de ação. Duplicar a vida é invadir os subterrâneos da psique, é capturar forças arquetípicas, é mover-se em direção a um princípio essencial não só do teatro, como também da vida. Gesto, pensamento e ato do ser total, conectado com sua natureza, devem estar vivos no teatro: “É no palco que se reconstitui a união do pensamento, do gesto, do ato. O Duplo do Teatro é o real não utilizado pelos homens de hoje.” (ARTAUD, 2006:127)

O Duplo que Artaud deseja ver na linguagem da cena não se adequa à idéia de repetição, pois a cena como um acontecimento jamais pode ser recuperada em sua experiência vital. Pode, contudo, se apoiar em uma estrutura muito bem desenvolvida de forma que o acontecimento possa ocorrer no palco em outras vezes. Entretanto, sua qualidade vital depende da profundidade do mergulho na cerimônia.

Arantes (1998) nos chama a atenção para a idéia de duplo como um esforço reconciliatório do espírito com a lei de produção das formas. Duplicar a vida, nesse sentido, pode significar trazer à forma conteúdos do espírito que estão manifestados na vida e são resgatados na arte teatral em uma perspectiva concreta. Moldar o abstrato no concreto, o transcendente no visível pode ser visto, também, como uma forma de duplicação da vida.

Escrevendo sobre o Teatro Balinês, Artaud encontra uma idéia de duplo que se aproxima do teatro que deseja ver realizado no ocidente. É um duplo que traz a vida em uma perspectiva onírica, que amplia significados através de uma utilização vasta de recursos simbólicos, que se aproxima de uma realidade arquetípica e a duplica no palco. Artaud persegue a potencialidade de forças de mobilização coletiva, e duplicar essas forças, em sua concepção, é função do teatro: “O teatro deve igualar-se à vida, não à vida individual, ao aspecto individual da vida em que triunfam as PERSONALIDADES, mas uma espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e em que o homem nada mais é que um reflexo.” (ARTAUD, 1999:136-137)

A vida das personalidades, do plano das experiências individuais que criam conflitos de abrangência definida em tempo e espaço não interessa a Artaud. A vida cotidiana do

homem comum, ao redor das suas preocupações triviais, que vai ao teatro para ver em cena conflitos que o espelham, não interessa a Artaud. Como nos acrescenta Quilici: “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.”(QUILICI,2004:136). A vida que varre a individualidade e revela conflitos primordiais, a vida que mobiliza massas através da liberação de suas forças, essa vida sim, interessa a Artaud e deve ser duplicada pelo teatro. Isso significa que a vida deve ser apresentada e potencializada em cena através do organismo da encenação e do organismo afetivo do ator. É o teatro que na perspectiva artaudiana tem a função de resgatar essa vida aprofundada em seus significados. Vera Lúcia Felício desenvolve a idéia do duplo artaudiano como fonte dessa vida a ser resgatada, como um caminho de revitalização e abastecimento do teatro através da vinculação do duplo à sua própria identidade:

O Duplo, então, não é reflexo nem cópia do teatro; mas o próprio teatro (assim, por exemplo, a peste *é* o teatro) é o princípio da linguagem por correspondência e por signos, e tem a função de tornar sensível a unidade múltipla da Vida. O Teatro da Crueldade é um teatro de “ambivalência”: a ilusão aí é verdadeira, há uma destruição construtiva e uma desordem ordenada. Rigor e anarquia misturados fazem do Teatro da Crueldade a “gênese da criação”, o espaço onde se dão as antinomias, fontes da Vida. A vida no teatro torna-se um “jogo” da Vida apresentando-se como gratuidade dos atos em relação à atualidade: encontram-se nas peças teatrais atos gratuitamente absurdos e frenéticos, ao mesmo tempo, semelhantes à peste. (FELÍCIO, 1996:86)

As antinomias propostas pelo Teatro da Crueldade destacadas por Felício criam o espaço da Fonte da Vida. A explosão caótica e a organização criam a condição de fertilidade necessária para o nascimento de um espetáculo como um organismo. Com o teatro como duplo da vida, vêm também os duplos do teatro, que são possíveis duplicações que o teatro pode construir em sua vinculação com a vida. Nesse sentido, o teatro e o duplo revelam os duplos do teatro, que, segundo Virmaux, entrecruzam-se indefinidamente:

Para esclarecer o que é o Duplo pode-se começar por dizer o que ele não é. Não se trata de uma imagem, nem de um reflexo. A peste, por exemplo, não é a imagem do teatro, ela *é* o teatro. Da mesma forma o teatro *é* metafísico do mesmo modo como é alquímico. Entre o teatro e seu Duplo não se estabelece uma relação simplesmente metafórica e verbal, mas uma relação de identidade. Corolário: o próprio teatro não é mais um patamar, um meio de ascender a um mundo superior, até então inacessível, mas um resultado; ele constitui uma forma da verdadeira vida que é uma vida renovada. Os Duplos, com efeito, são múltiplos e se entrecruzam indefinidamente. (VIRMAUX, 2000:45)

Além dos duplos que o teatro pode revelar, tais como a Peste, a Metafísica e a Crueldade, que serão vistos mais adiante, há um aspecto do duplo do Teatro da Crueldade que Quilici (2004) destaca. Trata-se do duplo do organismo físico que vem a ser o organismo afetivo do ator que ele deve moldar através de sua atuação plástica tornando-o expressivo. O ato de moldar esse corpo afetivo, esculpindo-o na ação física, constitui, em seu destaque, a fonte da eficácia do teatro. O organismo afetivo do ator será tratado em um momento posterior, quando estivermos abordando a concepção do ator artaudiano como um “atleta afetivo”.

Podemos perceber que o duplo na perspectiva artaudiana supera a imagem de um modelo, cria em continuidade suas duplicações e potencializa o poder de manifestação da vida através do teatro. O teatro não imita a vida, mas retira desta atributos essenciais e é capaz de potencializá-los em cena, pois no espaço da cena os atos não se perdem em si mesmos, mas atingem a proporção de um acontecimento, que só é possível, por sua vez, em função do rigor artístico.

Em relação à perspectiva mítica, o ato de duplicar a vida é exercido no ritual. Não a vida trivial, mas a vida nos tempos imemoriais, que é convocada continuamente, para a manutenção do organismo do mundo, que se revitaliza na tentativa sempre renovada de duplicação da vida do princípio. Com Artaud, a vida duplicada na cena deve assumir uma qualidade singular, cuja expressão se fundamenta na Crueldade que age diretamente nas formas, assim como a especialidade do Mito deve estar devidamente representada na cerimônia ritualística, como veremos com mais profundidade no terceiro capítulo.

2.2- Desenvolvimento e Proposta de um Teatro Originário

Com a concepção de um teatro total e o amadurecimento das idéias que foram surgindo com o Teatro Alfred Jarry, a origem do Teatro da Crueldade já se anuncia em seu período embrionário e se fortalece com o contato de Artaud com o espetáculo balinês.

Artaud se concentra na elaboração de um teatro capaz de satisfazer seus anseios artísticos que não estavam sendo supridos com o teatro que experimenta na tradição teatral francesa do início do século XX. É, pois, o contato com um espetáculo oriental que vai proporcionar a ele um caminho de inspiração para guiá-lo ao fio condutor dos pressupostos fundamentais do Teatro da Crueldade.

É preciso ter em mente o anseio de Artaud ao retorno de um teatro verdadeiro. Verdadeiro não no sentido da verossimilhança mimética, mas fiel às reais características que lhe pertencem. Artaud identifica o teatro verdadeiro com a autonomia de sua linguagem e o reconhecimento eficaz dos recursos que lhe são próprios. Desenvolve, então, um caminho em direção ao teatro em seu aspecto originário, ao indagar e identificar os elementos que configuram verdadeiramente o teatro.

Junto com a abertura de um caminho dos princípios originários do teatro, Artaud organiza seus pressupostos com base em uma linguagem denominada por ele como metafísica, que por sua vez evoca princípios originários do homem ao se colocar em direção à materialização de forças extraídas de fontes primordiais de cargas afetivas humanas.

Nós nos ocuparemos em seguida com a compreensão do Teatro da Crueldade como um teatro *de origem* e também *das origens* e com os princípios fundamentais que o distinguem como teatro que se move em direção à sua gênese e destaca a linguagem da cena como a força vital da encenação.

2.2.1-O Teatro que Reencontra a sua Origem

A proposta do Teatro da Crueldade atentou para a necessidade do teatro de reencontrar sua linguagem própria, destituída da subjugação em relação a qualquer outra linguagem. A linguagem física da cena, a construção do gesto no espaço, constituía, para Artaud, uma aproximação com a linguagem verdadeira do teatro. Para resgatar o teatro propriamente dito, Artaud propôs o encontro com a sua origem, com o que o caracteriza genuinamente, com o que possa caracterizar e permitir a sua autonomia. Ressalta a natureza física do teatro, cuja linguagem se traduz dinamicamente no espaço da cena:

Parece-me que a noção de uma linguagem que pertenceria apenas ao teatro poderia confundir-se com a noção de uma linguagem no espaço, tal qual se pode produzir no palco e oposta à linguagem das palavras. A linguagem do teatro é em suma a linguagem do palco, que é dinâmica e objetiva. Ela participa de tudo aquilo que pode ser posto sobre um palco em matéria de objetos, de formas, de atitudes, de significações. Mas isto à medida que todos esses elementos se organizam e ao se organizarem, se separam de seu sentido direto, visando criar assim uma verdadeira linguagem baseada no signo em vez de na palavra. É aí que aparece a noção de simbolismo baseado na troca de significações. É tirado das coisas seu sentido direto e lhes é dado um outro. (ARTAUD, 2006:72)

Ao invés da necessidade de “dar vida” a um enredo, o teatro artaudiano busca encontrar a vida na cena, que se estabelece através de signos concretos. Signos estes dispostos no espetáculo em todos os elementos que o estruturam. Como espetáculo “total”, os signos e o teatro deveriam se dirigir ao espectador como um todo, não se limitando ao objetivo de uma compreensão inteligível. Os signos do Teatro da Crueldade estruturam-se na linguagem original da cena e expressam conteúdos de origem do ponto de vista humano:

Portanto, por um lado, a massa e a extensão de um espetáculo que se dirige a todo o organismo; por outro, uma mobilização intensiva de objetos, gestos, signos, utilizados dentro de um espírito novo. A participação reduzida do entendimento leva a uma compreensão enérgica do texto; a participação ativa da emoção poética obscura obriga a signos concretos. (ARTAUD, 1999:98)

O Teatro da Crueldade, portanto, para efetivar uma comunicação ampla, total, de organismo do espetáculo para organismo humano, identificou a necessidade de signos presentes na encenação, que pudessem manifestar concretamente a metafísica que Artaud desejava ver devolvida ao teatro. A linguagem original da cena, sua materialidade exposta, sua natureza concreta, deveriam, no ponto de vista artaudiano, ser resgatadas.

Podemos entender o encontro com a origem em dois aspectos. Com a *origem do teatro*, ou seja, com o aspecto essencial de sua linguagem, com o que o diferencia como arte. Com as *origens*, ou seja, com as temáticas arquetípicas abordadas pelo Teatro da Crueldade para serem manifestadas na cena. Nesse sentido, o Teatro da Crueldade é de origem, pois busca resgatar a verdadeira natureza do teatro e basear a encenação em sua linguagem original, e também das origens, pois busca levar para o território da cena as manifestações afetivas do território do espírito, que estão, por sua vez, identificadas com manifestações afetivas originais do ser humano.

Vejamos o primeiro aspecto: a procura por um teatro *de origem*. Artaud vislumbrava um teatro puro, genuíno, capaz de se apresentar a partir de si mesmo e com a utilização dos

próprios recursos. Esse “teatro puro”, perdido nos espetáculos da hegemonia da palavra, deveria ser urgentemente resgatado para devolver à cena sua própria linguagem. A ausência deste “teatro puro” era denunciada por Artaud na tentativa compensatória da busca por manifestações espetaculares de massa, com forte apelo afetivo: “Procurar-se-ia em vão na massa dos espetáculos apresentados diariamente alguma coisa que respondesse à idéia que se pode ter de um teatro absolutamente puro” (ARTAUD, 2006:29)

Da massa, Artaud resgatava a necessidade de mobilização do impulso instintivo diante da manifestação poética e um princípio mágico, base desse envolvimento. Artaud afirma que o caráter mágico do Teatro da Crueldade que pretendia desenvolver, que por sua vez se aproximava da linguagem dos ritos, não limitava o seu campo de acesso a eruditos e iniciados:

Isto significa colocar o teatro no plano da magia, o que nos aproxima de certos ritos, de certas operações da Grécia Antiga e da Índia em todos os tempos. Contudo precisamos nos entender e não é preciso acreditar que o teatro, segundo essa concepção, seja reservado a uma elite de espíritos religiosos, místicos e iniciados. (ARTAUD, 2006:82)

Será abordada, mais adiante, a vinculação do teatro à magia e ao rito que o aproxima da condição de um teatro *das origens*. Vejamos ainda alguns aspectos que Artaud levanta a respeito de um “teatro puro”, original no sentido de se realizar a partir das referências de sua linguagem, que é física e se constrói na fisicalidade da cena. Construir um teatro baseado em seu aspecto físico apresentando um conteúdo metafísico é, para Artaud, construí-lo em consonância com o seu destino primordial:

Ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidades, etc., é devolvê-lo à sua destinação primitiva, é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo. (ARTAUD, 1999:77)

Através da expressão das formas o Teatro da Crueldade buscava um teatro que correspondesse ao seu sentido original. A cena deveria ser o espaço em que o teatro se imprimiria, não em uma folha de papel. Para isso seria necessária uma nova forma de escrita e registro dessa linguagem, cujas características veremos em um outro momento desse estudo. A representação de um teatro *de origens* deveria saber falar a linguagem das origens. Primeiramente Artaud foi pesquisar na fonte do oriente para entrar em contato com uma prática teatral diferente das referências que queria combater, com uma linguagem estruturada

do gesto manifestando um conteúdo metafísico encantatório. O Teatro de Bali auxiliou-o a reforçar a visão contra o teatro com o qual deveria romper e a desenvolver a idéia de teatro com o qual estava comprometido.

Quando Artaud teve a oportunidade de presenciar a apresentação de um espetáculo de teatro balinês, inspirou-se em determinados princípios desse teatro a concepção teatral que estava desenvolvendo. A comunicação minuciosa das convenções gestuais detalhadamente elaboradas reforçou a idéia de que a comunicação dos gestos no espaço poeticamente articulados se aproximava do tipo de comunicação que Artaud objetivava atingir com o Teatro da Crueldade em suas propostas de construção cênica:

E por linguagem não entendo o idioma à primeira vista incompreensível, mas exatamente essa espécie de linguagem teatral exterior a toda *linguagem falada* e na qual parece residir uma imensa experiência cênica ao lado da qual nossas realizações, exclusivamente dialogadas, parecem balbucios. (ARTAUD, 1999:60)

Mas o que representava, para Artaud, o espetáculo do Teatro de Bali que destacou em sua obra? A metafísica em ação, um conjunto de signos rigorosamente ordenados que estruturavam a profundidade do espírito. Seu poder de encantamento foi capturado por Artaud, justamente pela capacidade de traduzir em gestos um conteúdo poético que dispensava o sentido inteligível das palavras e trazia à cena o teatro em seu poder de ação mais absoluto, mais próximo de sua verdadeira natureza. Para Artaud, um teatro capaz de se expressar na sua própria linguagem vem a ser um “teatro puro”, destituído das interferências que “contaminam” a sua possibilidade de expressão mais genuína:

Em suma os balineses realizam, com o maior rigor, a idéia do teatro puro, onde tudo, tanto concepção como realização, só vale, só existe por seu grau de objetivação *em cena*. Demonstram vitoriosamente a preponderância absoluta do diretor cujo poder de criação *elimina as palavras*. Os temas são vagos, abstratos, extremamente gerais. Só lhes dá vida é o desenvolvimento complicado de todos os artifícios cênicos que impõem a nosso espírito como que a idéia de uma metafísica extraída de uma nova utilização do gesto e da voz. (ARTAUD, 1999:55-56)

É importante observar que o teatro balinês destacado por Artaud, esse “teatro puro” que o inspirou, traz o poder do gesto como manifestação simbólica no palco a partir de uma visão privilegiada de fora do espetáculo, do diretor, que é considerado como um elemento ordenador de suma importância para a concepção do espetáculo. O diretor, no caso, é alguém que domina a linguagem do palco, que sabe elaborar um espetáculo teatral dentro das

características do teatro e traz o olhar poético para o que vai ser apresentado na materialidade do espetáculo. A encenação, dessa forma adquire uma função de destaque, superando a palavra na responsabilidade de “contar a história”. O diretor do teatro balinês é visto por Artaud como um “ordenador mágico” ou “mestre de cerimônias sagradas” (ARTAUD, 1999:63). Existe, portanto, uma função solene em elaborar um espetáculo capaz de tocar o público a partir da poesia que manifesta em cena oriunda de um trabalho rigorosamente estipulado no tratamento do gesto e de suas significações simbólicas. O rigor do gesto trouxe a Artaud uma estética da convenção que muito se diferenciava da idéia de interpretação espontânea, que não tinha muito lugar para uma interpretação minuciosamente estruturada. A poética teatral, entretanto, não vinha a ser cristalizada na estrutura, mas possibilitada pela convenção com base em “forças misteriosas”, como nos esclarece Martin Esslin:

Foi a revelação das forças misteriosas que comandam o universo através de seus estranhos movimentos e roupagem hierática, a música miraculosa que acompanhava suas danças, a presença de força cósmica em seus gritos inarticulados, que fizeram da descoberta dos dançarinos balineses um acontecimento decisivo na vida de Artaud e o levaram a compreender a verdadeira natureza do teatro como instrumento potencial para a redenção da humanidade. (ESSLIN : 1978:77)

Para Artaud, o teatro oriental com o qual teve contato está mais próximo da idéia de um “teatro puro”, mais próximo de sua condição original. Enquanto o ocidente, em seus relatos, subjugou o teatro à escrita e confundiu o teatro propriamente dito com a literatura dramática, o oriente o fez lembrar do teatro que desejava ver de volta no espaço cênico. Como um exemplo vivo de um teatro genuinamente *de origem*, o Teatro de Bali possibilitou um encontro de Artaud com princípios do teatro que desejava trazer de volta para o ocidente:

O teatro oriental soube conservar um certo valor expansivo das palavras, uma vez que na palavra o sentido claro não é tudo mas sim a música da palavra, que fala diretamente ao inconsciente. Assim, no teatro oriental não existe linguagem da palavra, mas uma linguagem de gestos, atitudes, signos que, do ponto de vista do pensamento em ação, têm tanto valor expansivo e revelador quanto a outra. No Oriente coloca-se essa linguagem de signos acima da outra, atribui-se a essa linguagem de signos poderes mágicos imediatos. Convida-se essa linguagem a dirigir-se não apenas ao espírito, mas também aos sentidos, e a atingir, através dos sentidos, regiões ainda mais ricas e fecundas da sensibilidade em pleno movimento. (ARTAUD, 1999:140)

Atuar por meio de signos concretos, utilizar a voz com a exploração da musicalidade das palavras, elaborar uma encenação com uma escrita própria para ordenar a manifestação

simbólica do gesto, trazer à cena um teatro *de origem*, conectado à sua função primordial, resgatando o seu significado original e expressando conteúdos metafísicos, enfim, trazendo a presença da vida para o espaço da cena. Este é um sentido de representação que traz um retrato do grande quadro cênico que Artaud buscava dar vida.

Jacques Derrida (2005) elaborou uma leitura do Teatro da Crueldade de Artaud que contribuiu significativamente para um olhar diferenciado a respeito da função da representação do teatro artaudiano. Derrida destaca o caráter essencial da idéia teatral artaudiana. O teatro deveria ser renascido através de sua morte, por isso a fonte do oriente, para que a vida do teatro pudesse ressurgir. A crueldade estaria sempre agindo, preenchendo o vazio de um espaço capaz de abrigar o renascimento do teatro. O espetáculo artaudiano trouxe para a cena segundo Derrida, um outro lugar para a representação:

Se hoje, no mundo inteiro- e tantas manifestações o testemunham de maneira ostensiva- toda a audácia teatral declara, com razão ou sem ela mas com uma insistência cada vez maior, a sua fidelidade a Artaud, a questão do teatro da crueldade, da sua inexistência presente e da sua inelutável necessidade, tem valor de questão *histórica*. Histórica não porque se deixe inscrever naquilo que se denomina a história do teatro, não porque faça época no devir das formas teatrais ou ocupe um lugar na sucessão dos modelos da representação teatral. Esta questão é histórica num sentido absoluto e radical. Anuncia o limite da representação.(DERRIDA, 2005:152)

Vejam, então, qual seria o limite da representação de que trata Derrida. Sabemos que o Teatro da Crueldade não rompe com a idéia de representação, mas Derrida nos esclarece que se aproxima mais da manifestação da vida no que possui de irrepresentável. Ao analisarmos a idéia do espetáculo artaudiano, podemos ter em vista uma concepção que privilegia a encenação com a articulação de todos os seus elementos, mantendo o lugar da representação do ator com uma importância significativa para a obra. Porém, como já pudemos observar, a interpretação do ator não cumpre uma função mimética. Não se trata de *imitar* a vida, mas de retirar da experiência da vida seu sentido essencial. A função do teatro está relacionada com a manifestação da vida, que se opõe à idéia de reprodução.

A ação presente no teatro, embora tenha sido elaborada anteriormente, só acontece no momento presente. Não poderíamos chamar também de *apresentação* uma linguagem cuidadosamente cifrada para que a ação cumpra seu objetivo? Se nos encontramos nos limites da representação sem romper com sua idéia, onde estamos, afinal?

Seguindo o percurso do pensamento de Derrida, chegamos no ponto da expulsão de Deus. Para compreendermos esse ponto é necessário retornarmos à concepção teatral vigente no ocidente que Artaud desejava combater. Pensemos na idéia de teatro que se embasava no poder absoluto de um Deus externo ao seu território de ação, o Deus autor, ou poeta, enfim, o Deus que detinha o poder das palavras e conseqüentemente, de determinar a existência do teatro. Derrida chamou de *palco teológico* o palco governado por esse poder externo ao seu campo de ação, palco este que vigorou no modelo teatral ocidental, deixando à dramaturgia a função governadora de qualquer idéia teatral. Esse palco, como Derrida nos aponta, não vem a ser uma ausência de teatro, mas um *não-teatro*, uma *perversão* da idéia de um teatro verdadeiro.

Artaud rompeu com a estrutura teológica do teatro e, dessa forma, expulsou Deus do palco. Nenhum conteúdo externo à cena teria autoridade suficiente para comandá-la. Sem o Deus-autor para comandar o estatuto do espetáculo, quem estaria à sua frente e qual seria o lugar da representação?

O movimento da representação é assegurado pela linguagem da cena, organizada em uma escrita diferenciada e pelo texto fonético, o discurso trabalhado em outras funções capazes de superar a função inteligível. Derrida nos alerta para o fato de que transferir simplesmente a importância do autor para o encenador sem romper com a estrutura clássica não basta para montar um espetáculo fiel aos princípios do Teatro da Crueldade.

A representação artaudiana não está mais a serviço da ilustração de um texto fundado por um Deus-autor já inexistente em seu espaço cênico. Comprometida com a ação presente também não está a serviço de representar um “presente” de conteúdo anterior acessível ao *logos* e externo à cena. Não está também a serviço da imitação ou da apresentação de um “presente” instantâneo. A representação artaudiana segundo Derrida vem a ser uma *representação originária*.

Fechamento da representação clássica mas reconstituição de um espaço fechado da representação originária, da arqui-manifestação da força ou da vida. Espaço fechado, isto é, espaço produzido de dentro de si e não mais organizado a partir de um outro lugar ausente, de uma ilocalidade, de um alibi ou de uma utopia invisível.

Fim da representação mas representação originária, fim da interpretação originária que nenhuma palavra dominadora, nenhum projeto de domínio terá investido e previamente pisado. Representação visível, é certo, contra a palavra que rouba à visão- e Artaud gosta das imagens produtoras sem as quais não haveria teatro (*theomai*)- mas cuja visibilidade não é um espetáculo montado pela palavra do

senhor. Representação como auto-apresentação do visível ou mesmo do sensível puros. (DERRIDA, 2005:158)

Ao inaugurar a *representação originária* no Teatro da Crueldade, Artaud concebeu uma representação capaz de garantir a autonomia poética da arte teatral, sem sujeição alguma a qualquer tipo de arte como a literária. Dessa forma, o teatro retomaria o posto do qual foi expulso no ocidente. A *crueldade* seria o elemento nutritivo da *representação originária*, do ponto de vista da necessidade e do rigor. Podemos associar a origem do teatro, o seu nascimento substancial à queda do Deus absoluto representado pelo domínio da palavra. A escrita do espetáculo artaudiano se aplica diretamente aos elementos plásticos do espetáculo que se articulam com a interpretação do ator. As imagens visuais adquirem um status de suma importância nessa escrita, para as quais ela também se dirige. Temos a construção de uma linguagem da cena direcionada ao seu próprio serviço.

O Teatro da Crueldade constrói sua linguagem a partir da linguagem do sonho, que não vem a ser uma manifestação caótica do inconsciente, mas um princípio ordenado dos recursos que oferece. A linguagem onírica só é útil à Crueldade se estiver imbuída de um conteúdo sagrado que vem resgatar a origem divina do teatro. Ao resgatar o aspecto sagrado da existência em uma perspectiva plástica, o Deus teatro, o verdadeiro, genuíno, é devolvido à cena.

Ao apresentar um teatro que por sua vez apresenta a sua própria origem, Artaud estaria sempre recomeçando, retornando ao ponto do *drama essencial*, que conteria em si o princípio de todo drama, oriundo de uma vontade primordial. O drama nascido e renascido, trazendo o duplo, o conflito e toda a carga caótica de sua materialidade. O teatro pulsa no movimento de ordenação de uma anarquia que se estrutura e se renova, fiel à pulsação da vida.

Derrida nos chama a atenção para a aproximação que Artaud estabelece com um teatro puro, vinculado à sua origem. As possibilidades e impossibilidades desse teatro estavam muito próximas. Sua repetição originária traz uma estrutura cíclica cujo fechamento só seria possível no interior do espaço do próprio jogo. O ciclo, por trazer de volta a sua origem, supera no seu próprio movimento o perigo de sua finitude.

Vejamos em seguida um outro aspecto de nossa abordagem: o teatro *das origens*. Artaud, vislumbrando um teatro *de origem*, queria restituir à cena seus fundamentos originais. A cena artaudiana foi elaborada para traduzir no espaço conteúdos metafísicos, levar ao teatro temas *de origem*, que poderiam abordar aspectos primordiais do ser humano. Artaud não tinha

a intenção de fazer do seu teatro um simples meio de divertimento, mas sim tocar profundamente o espectador, “revirá-lo” em seus avessos, mobilizá-lo em toda a sua plenitude, criar uma experiência única, porque profunda, porque verdadeira, porque *cruel*. Para tanto, buscou conteúdos *cruéis*, no sentido de primordiais, arquetípicos, concebendo, dessa forma, não somente um teatro *de origem*, mas também *das origens*. A *crueldade* atua como força vital, apetite, necessidade e rigor, trazendo o aspecto “orgânico” da vida, sua necessidade visceral e junto com essa necessidade, as sombras que surgem na revelação do limite entre morte e vida que a ação visceral expõe e as imagens que se agitam nelas. As sombras trazem o conteúdo obscuro, desprotegido de “máscaras” e exposto para revelar a força vital que Artaud desejava ressuscitar no palco ocidental:

Como toda cultura mágica vertida por hieróglifos apropriados, também o verdadeiro teatro tem suas sombras; e, de todas as linguagens e de todas as artes, é a única a ainda ter sombras que romperam suas limitações. E pode-se dizer que desde a origem elas não suportavam limitações. (...) Mas o verdadeiro teatro, porque se mexe e porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremir. (ARTAUD, 1999:7)

Agitando as sombras da existência, a proposta do teatro artaudiano buscava o natural, no sentido de originário, mas o extraordinário no destaque da origem, o signo capaz de efetuar uma verdadeira mobilização, o conteúdo *das origens* que pode levar o ser humano a um contato profundo com sua natureza em função de uma experiência estética conectada à vida, trabalhando com a seguinte característica temática: “Esses temas serão cósmicos, universais, interpretados segundo os textos mais antigos tirados das velhas cosmogonias mexicana, hindu, judaica, iraniana, etc.”(ARTAUD, 1999:144)

Artaud busca a crueldade natural da vida, mas poética, extraordinária, significativa e única no tempo da atuação. Seu teatro propõe a cerimônia que revela a vida em seu potencial sagrado, através de uma temática *das origens*, que lembra ao homem a sua manifestação primeira diante do assombro do organismo do mundo. A poesia que “encarna” e a carne que revela no teatro a poesia cruel da existência. O teatro *de origem* e *das origens*; que pretende trazer o espetáculo pulsando como um organismo, por sua origem e para a origem, no movimento cíclico do organismo do mundo:

Um teatro que, abandonando a psicologia, narre o extraordinário, ponha em cena conflitos naturais, forças naturais e sutis, e que se apresente antes de mais nada como uma excepcional força de derivação. Um teatro que produza transes, como as

danças dos Derviches e Aissauas, e que se dirija ao organismo com meios precisos e com os mesmos meios que as músicas curativas de certos povos, que admiramos em discos mas que somos incapazes de fazer nascer entre nós. (ARTAUD, 1999:93)

À procura das forças que desejava ver presentes em sua concepção teatral, Artaud buscou temas originários de cosmogonias, como por exemplo na elaboração do espetáculo *A Conquista do México*, que citou em seu Segundo Manifesto do Teatro da Crueldade (1999), em que a temática cosmogônica estaria presente. No princípio, o caos criador, o impulso anárquico primordial para a precisão da cifra gestual, o requinte poético de hieróglifos no espaço que formatam o espetáculo sem destruir a visceralidade do impulso vital que permite que ele exista. A criação explosiva, o encantamento das possibilidades significativas de cada recurso, de cada signo, a filtragem alquímica da matéria bruta oriunda da explosão criativa para a construção áurea da encenação em precisas filtragens e decantações. Artaud buscava o “ouro teatral”, o “metal mais puro e mais brilhante” uma ação teatral viva, reinante no espaço da cena, traduzindo a existência não somente em seus conflitos, mas em seus “porões”, no lado obscuro, primordial e arquetípico das manifestações humanas. As forças que agitariam o espetáculo da crueldade estariam agindo em plenitude na operação teatral de “fazer ouro”:

A operação teatral de fazer ouro, pela imensidão dos conflitos que provoca, pela quantidade prodigiosa de forças que ela lança uma contra a outra e que convulsiona, pelo apelo a uma espécie de remistura essencial transbordante de conseqüências e sobrecarregada de espiritualidade, evoca enfim ao espírito uma pureza absoluta e abstrata, após a qual nada mais existe e que poderíamos conceber como uma espécie de nota-limite, apanhada em pleno vôo, e que seria como a parte orgânica de uma indescritível vibração. (ARTAUD, 1999:53)

A matéria bruta da origem trouxe para Artaud uma possibilidade de explosão, o movimento criativo que permitiu a idéia de elaboração de um teatro rigorosamente poético, na tentativa do encontro do brilho de uma escrita compatível com a necessidade do teatro, “falando” metafisicamente a linguagem da cena e revelando, com a crueldade necessária, a humanidade “nua”, destituída de adornos que suavizam ou disfarçam a beleza da revelação do homem, tal como pulsava, no princípio.

2.2.2- Princípios e Elementos do Teatro da Crueldade.

O Teatro da Crueldade se baseia na verdadeira natureza do teatro, buscando as origens, a legitimidade da linguagem teatral e por isso não poderia ter como princípio, a idéia de montagem a partir da literatura dramática:

Isso significa que, em vez de voltar aos textos considerados como definitivos e sagrados, importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento. (ARTAUD, 1999:101)

O princípio do teatro, para Artaud, é físico e é na utilização de sua potencialidade física que deve ser apresentado. A encenação é a sua estrutura. Artaud chega a citar em seu programa no *Primeiro Manifesto* (1999) a possibilidade de montagem de peças escritas, porém ressignificadas a partir dos princípios do Teatro da Crueldade. Artaud busca a construção de uma nova escrita para “fixar” imagens, cifrar os gestos do espetáculo, escrever, em uma linguagem própria, a ação cênica no espaço. Assim como hieróglifos, essa linguagem de signos deveria trazer a precisão de um código e a eficácia para ser vista na materialidade da cena:

No que diz respeito aos objetos comuns, ou mesmo ao corpo humano, elevados à dignidade de signos, é evidente que se pode buscar a inspiração nos caracteres hieroglíficos, não apenas para anotar esses signos de uma maneira legível e que permita sua reprodução conforme a vontade, mas também para compor em cena símbolos precisos e legíveis diretamente. (ARTAUD, 1999:107)

Artaud buscava o sentido oculto das imagens, em um tratamento onírico e dissonante dos signos. O caos criador das forças vitais deveria apresentar metafisicamente a vida, levar à tona conteúdos existenciais capazes de mobilizar não só a sensibilidade, como a totalidade orgânica do ser. A cena italiana distanciada, tal como era concebida pelo teatro tradicional, não serviria a uma aproximação mais íntima. Porém, alguma distância também era necessária para proteger o espectador da intensidade que poderiam alcançar as revelações do espírito. Artaud optou por uma ampla utilização da sala-espetáculo, preferencialmente na configuração de um galpão, com o espaço central da cerimônia cuidadosamente privilegiado. O espectador do espetáculo artaudiano não deveria alimentar esperanças de passividade e fruição apática, pois seria “sacudido” em seus sentidos, estimulado por vias que um espetáculo que priorizasse a comunicação inteligível não seria capaz de atingir. Por isso são fundamentais as imagens

oníricas, a multiplicidade simbólica, a musicalidade da voz e a ampliação das possibilidades de exploração do espaço cênico.

Vejamos primeiramente o tratamento do espaço. Não mais o palco pertencente ao modelo que vigorou desde a Renascença, mas uma sala-espetáculo, o espaço de um galpão, com uma vasta exploração de seus recantos. A ação se distribuiria em amplas possibilidades de utilização do espaço e o centro da sala estaria reservado ao espectador com cadeiras móveis, para que fosse mais atuante na escolha de sua apreciação. Palco giratório, no alto, galerias que comportariam ações cênicas, a forte presença de ações simultâneas, uma verdadeira explosão de estímulos imagéticos, mas com o espaço central presente acolhendo uma espécie de ordenação do caos, sempre que fosse necessário esse acolhimento, produzindo espasmos de explosões e respirações na atmosfera do espetáculo. O espaço deveria reforçar a idéia da cerimônia teatral, seu aspecto sagrado:

Ainda não examinei a questão do local e pode ser que eu me decida por um galpão, o qual mandarei arrumar e reconstruir segundo princípios que tendem a se aproximar da arquitetura de certas igrejas, ou melhor, de certos lugares sagrados e de certos templos do Alto Tibete. Eu tenho do teatro uma idéia religiosa e metafísica, porém no sentido de uma ação mágica, real, absolutamente efetiva. E é preciso entender que tomo as palavras “religioso” e “metafísico” em um sentido que não tem nada a ver com a religião e com a metafísica, da maneira que são entendidas habitualmente. Demonstrando, assim, até que ponto esse teatro tem a intenção de romper com todas as idéias que alimentam o teatro na Europa em 1932. (ARTAUD, 2006:79)

Um bom exemplo da idéia do espetáculo como cerimônia aplicada na cena contemporânea pode ser observado através do trabalho do encenador polonês Jerzy Grotowski com o seu grupo Teatro- Laboratório na segunda metade do século XX. Em sua concepção de “teatro pobre” esclarecida em Grotowski (1987), o encenador encontra uma possibilidade de teatro que se atém às suas características essenciais e elimina os elementos que não estiverem adequados a estas características. Trata-se de uma proposta que elimina os excessos e busca encontrar a poesia de uma teatralidade que elimina acréscimos e extrai de sua base as suas possibilidades expressivas. No “Teatro Pobre” de Grotowski, cada espetáculo recebe um tratamento cenográfico próprio, para que o espectador possa usufruir da experiência estética como uma testemunha de uma cerimônia única, em que é realizada a celebração do humano em uma busca expressiva que o desnuda em seus excessos, através de um trabalho de revelação do ator minuciosamente orientado e composto pelo encenador:

Mas qual era desse ponto de vista a idéia guia- inicialmente um tanto abstrata, que porém com o passar do tempo tomou corpo? Consistia no fato de organizar o espaço de modo diferente para cada espetáculo, de eliminar a concepção de palco e platéia

como lugares separados entre si e de fazer da atuação do ator um estímulo que jogasse o espectador na ação. (GROTOWSKI In: Flaslen, Pollastrelli e Molinari (org), 2007:120)

No teatro realizado após a segunda metade do século XX, os limites e possibilidades do espaço cênico são explorados em opções diversas que seguem gerando muitos caminhos de pesquisa. Destacamos Grotowski pela sua visão de teatro como cerimônia que pôde, diferentemente de Artaud, ser aplicada em espetáculos distintos, gerando uma possibilidade particular para cada encenação com opções criativas para a disposição do espaço da atuação e do público, instaurando uma relação com o espaço cênico que se aproxima de uma atmosfera ritualística.

Aprofundaremos mais adiante a relação entre o espaço cênico do Teatro da Crueldade e a atmosfera sagrada que Artaud pretende instaurar, mas desde já destacamos o sentido metafísico do tratamento do espaço compatível com a idéia de teatro como uma “ação mágica” de abordagem primordial. O espaço, dessa forma, deveria traduzir os princípios do Teatro da Crueldade. Artaud não trouxe o rompimento com a idéia de palco, mas trouxe uma outra possibilidade de explorá-lo, com o privilégio do centro para as formas se organizarem, para que a multiplicidade semiótica pudesse se reencontrar com seu princípio ordenador.

A função de cenário poderia ser reduzida ao estritamente necessário. Nenhum elemento cênico decorativo, nenhum adorno para a cena. Sugere alguns manequins e objetos surpreendentes que estariam de acordo com o caráter ritualístico da encenação. Os acessórios, bonecos e máscaras, apareceriam como imagens concretas de atuação simbólica:

Não haverá cenário. Para essa função bastarão personagens-hieróglifos, roupas rituais, bonecos de dez metros de altura representando a barba do Rei Lear na tempestade, instrumentos musicais da altura de um homem, objetos com formas e destinação desconhecidas. (ARTAUD, 1999:112)

O figurino não seria tanto vinculado a uma fidelidade histórica, mas a uma fidelidade simbólica. Ao invés de um figurino moderno, a aproximação com as roupas utilizadas em antigos rituais. A luz deveria atingir uma atuação sensível no sentido de provocar sensações, estimulando o espectador sensorialmente e adquirindo uma função poética fundamental. A música não estaria de fundo produzindo uma condição climática; os instrumentos musicais estariam presentes na atuação fazendo parte do cenário, utilizados em diversas possibilidades sonoras. A palavra também deveria ser usada como um elemento material do espetáculo, em seu *corpus sonoro*, em sua consistência ativa na busca de entonações do ponto de vista da referência do som que se dirige aos sentidos e não da idéia que se dirige ao intelecto para ser

compreendida. O discurso não seria abolido, mas as palavras poderiam ser apresentadas construindo uma linguagem onírica e encantatória.

A linguagem da cena seria cifrada, como uma espécie de escritura dos gestos ou, poderíamos dizer, como uma “dramaturgia do movimento”, preenchida por signos concretos associados a objetos ou à própria ação dos atores. Artaud desejava na cena um requinte simbólico construído através de novas possibilidades de codificação.

O ator artaudiano atuaria como elemento importantíssimo no espetáculo, pois dependeria dele a expressão concreta de cargas afetivas que assumiriam uma função poética na cena, além de ser o elemento humano para se dirigir à humanidade. O ator deveria servir a uma estrutura coletiva, ou seja, deveria ter consciência de sua função de instrumento na cerimônia, e de que seria apenas um dos elementos articulados ao propósito do espetáculo. Sua interpretação deveria corresponder à linguagem cifrada no espetáculo; fator que o colocaria com um domínio pleno de sua atuação no seu trabalho de expressão sensível. Ao invés de entregar-se cegamente ao seu furor, deveria manifestá-lo com a plenitude de seu potencial afetivo dentro de um propósito previamente estabelecido:

O ator é ao mesmo tempo um elemento de primeira importância, pois é da eficácia de sua interpretação que depende o sucesso do espetáculo, e uma espécie de elemento passivo e neutro, pois toda iniciativa pessoal lhe é rigorosamente recusada. Este é, aliás, um domínio em que não há regras precisas; e, entre o ator a quem se pede uma simples qualidade de solução e aquele que deve pronunciar um discurso com suas qualidades de persuasão pessoais, há toda a distância que separa um homem de um instrumento. (ARTAUD, 1999:113)

Quanto à temática, Artaud propõe a abordagem de histórias consagradas pela humanidade, impregnadas de elementos do imaginário humano, capazes de trazer à tona imagens arquetípicas. Sua utilização não privilegiaria o texto escrito, mas o conteúdo imagético que há nos mesmos. As velhas cosmogonias trariam ao espírito a possibilidade de contato com o primordial, com as histórias de origem que acessam esse aspecto do ser humano.

Podemos perceber que os elementos do espetáculo se articulam formando um todo orgânico para construir uma encenação total capaz de despertar “nervos e coração”. Não se trata somente de inovar o teatro com uma nova proposta estética, mas de trazê-lo de volta ao seu verdadeiro lugar, lembrá-lo e remontá-lo em sua gênese que ficou perdida, ou seja, trazê-lo de volta para a experiência presente obedecendo às suas leis de origem. Artaud com o Teatro da Crueldade tentou reatualizar o teatro, não o adaptando à atualidade no sentido de encaixá-lo em uma vivência histórica, mas reivindicando um processo de reatualização da

experiência primeira para que fosse lembrada tal como fora no início, assim como se faziam com os ritos que lembravam a origem de todas as coisas.

A visão de um teatro cerimonial nos aproxima do universo do rito. A abordagem de temas cosmogônicos nos aproxima do universo do Mito. Esta é uma indicação válida para o reforço do fio condutor da presente pesquisa, pois nos permite começar a reconhecer os elementos do Mito no Teatro da Crueldade para compreendermos, mais adiante sua função nessa concepção teatral.

Como um organismo pulsante, vivo, dissonante e interligado, o espetáculo artaudiano deveria, com base na sua própria totalidade orgânica, dirigir-se à totalidade do homem em um sentido metafísico próprio. Artaud vislumbrou um renascimento do teatro, mas não pode vê-lo florescer. A única montagem que intitulou como representativa do Teatro da Crueldade, *Les Cenci*, acabou não representando fielmente suas idéias. Sua concepção teatral permaneceu historicamente como um legado inspirador para os interessados em fazer com que esse teatro possa viver e permanecer, de alguma forma, em diálogo com a cena contemporânea.

A seguir veremos a perspectiva do gesto hieroglífico e a materialidade da palavra, dois aspectos tão destacados por Artaud como representativos da linguagem do teatro que desejava ver em cena, para devolver à cena sua importância e devolver ao teatro sua capacidade de falar por si mesmo em sua própria linguagem.

2.3- O Hieróglifo do Gesto e o Encantamento da Palavra

Focalizaremos com mais aprofundamento o tratamento do gesto e da palavra no “Teatro da Crueldade”. Quando abordamos os princípios básicos e os principais elementos desta concepção teatral, verificamos a preponderância da encenação em relação ao texto dramático. A linguagem da cena deve estar atuante com recursos próprios, com um vocabulário particular, que distingue com eficácia sua função no espetáculo.

Para Artaud, a cena deve se manifestar com uma linguagem que seja capaz de se comunicar por vias físicas. Não se trata de servir a uma história, mas de se apresentar por meios concretos uma linguagem elaborada através de cifras ou hieróglifos, que possam calcular e precisar minuciosamente o direcionamento gestual. A cena deve ser capaz de se expressar como cena e Artaud se coloca em busca de sua expressão própria e de um meio que possa deixar registrada a elaboração dessa expressão.

É importante ressaltar que o cuidado técnico da elaboração gestual na concepção artaudiana não pode deixar de ter em vista sua natureza poética e metafísica. O gesto do teatro artaudiano se propõe a ser uma manifestação poética no espaço capaz de se dirigir ao público em sua totalidade, como um impacto afetivo que possa estimular a sensibilidade tendo em vista as forças poéticas em que se inspira. Natureza física para expressar a transcendência, concretude para instaurar o mágico; o gesto do teatro artaudiano é fruto de uma consciência de sua materialidade para trazer à tona o mistério, o invisível, o conteúdo arquetípico da essência.

No espetáculo como um organismo funcionante sob as ordens da encenação, o gesto adquire uma importância visceral, pois através do mesmo a cena toma forma e o teatro pode se construir com base na cena. O gesto é capaz de *digerir* e *metabolizar* a carga poética a ser manifestada, é capaz de oferecer uma forma a conteúdos vitais que partem da natureza do afeto. O grande desafio artaudiano é encontrar uma linguagem própria, capaz de construir uma escrita para o gesto e possibilitar uma comunicação eficaz através de signos conscientemente escolhidos e elaborados.

Mais adiante veremos também a materialidade sonora da palavra, seu potencial expressivo liberto de suas relações com a intelegibilidade. Palavra como matéria bruta orgânica do som, possibilidades de exploração das emoções provocadas através da utilização consciente da sonoridade também visceral, crua, que se constitui não mais como um texto a ser compreendido, mas como um signo que se apresenta como um dos elementos vitais desse organismo pulsante.

2.3.1- Hieróglifos no espaço: Uma Linguagem Cifrada.

Abordar o gesto na perspectiva teatral artaudiana é não só abordar um aspecto plástico do espetáculo da Crueldade, mas uma referência fundamental para o encontro com uma linguagem própria da cena, que através da encenação apresenta forma no espaço e se organiza artisticamente.

A gestualidade, segundo Artaud (1999), deve expressar signos, deve se comunicar por si mesma em uma linguagem que lhe é própria, sendo organizada pela encenação através de um tipo de escrita igualmente própria para este tipo de comunicação. Um gesto no espaço deve ser entendido, nesta perspectiva, como um signo concreto que pode ser conscientemente elaborado e previamente estabelecido pela estrutura da encenação. Em busca da qualidade de “pantomimas não pervertidas”, que não seguiriam a lógica ocidental de representação de palavras à qual O Teatro da Crueldade se opõe, Artaud destaca a importância do valor significativo e ideográfico da gestualidade proposta:

Uma forma de poesia no espaço- além daquela que pode ser criada com combinações de linhas, formas, cores, objetos em estado bruto, como acontece em todas as artes- pertence à linguagem através dos signos. E me deixarão falar um instante, espero, deste outro aspecto da linguagem teatral pura, que escapa à palavra, da linguagem por signos, gestos e atitudes que têm um valor ideográfico tal como existem ainda pantomimas não pervertidas. (ARTAUD, 1999:38)

Se o teatro artaudiano visa ao reencontro com sua verdadeira natureza, com seu aspecto original, genuíno, visa, portanto, ao reencontro com sua linguagem física, com a plasticidade que o distingue em sua qualidade artística. Elaborar a plasticidade da cena considerando a função primordial do gesto no teatro é, na visão de Artaud, devolver ao teatro seus princípios verdadeiros e reconciliá-lo com sua poética particular, pois o tratamento do gesto com o objetivo de expressão de signos concretos está vinculado a uma perspectiva metafísica.

A base metafísica do gesto do Teatro da Crueldade vem a ser a nutrição indispensável ao funcionamento do organismo do espetáculo. O conteúdo afetivo primordial deve estar rigorosamente estruturado em uma composição plástica dominada pelos atores e elaborada pelo encenador. O rigor em busca da qualidade do gesto capaz de expressar em signos a poesia a ser apresentada na cena não está vinculado a uma precisão técnica que deve estar acima das paixões trabalhadas, mas deve direcionar sua pulsação, regular e determinar a dosagem de sua expressão, pois todos esses recursos são propostos no Teatro da Crueldade

através de um domínio consciente de quem se habilita a utilizá-los. Artaud atenta para a precisão do domínio plástico dos gestos em sua qualidade específica, em sua eficiência própria:

O domínio do teatro, é preciso que se diga, não é psicológico, mas plástico e físico. E não se trata de saber se a linguagem física do teatro é capaz de chegar às mesmas resoluções psicológicas que a linguagem das palavras, se consegue expressar sentimentos e paixões tão bem quanto as palavras, mas de saber se não existe no domínio do pensamento e da inteligência atitudes que as palavras sejam incapazes de tomar e que os gestos e tudo o que participa da linguagem no espaço atinjam com mais precisão do que elas. (ARTAUD, 1999:78)

O tratamento do gesto no teatro artaudiano revela uma concepção cênica que se baseia em uma estrutura previamente estabelecida, pois o ator deve ser capaz de realizar gestos com uma consciência plena de sua repercussão significativa. Artaud tinha consciência do caráter efêmero da natureza do gesto no teatro, pois “o teatro é o único lugar do mundo onde um gesto feito não se faz duas vezes” (ARTAUD, 1999:85), mas também tinha, ao mesmo tempo, consciência da necessidade de encontrar uma escrita própria, uma espécie de cifra, para que os gestos do ator, como expressão simbólica viva no espaço, pudessem ser registrados. Cada gesto é único no momento em que é realizado e embora não possa ser repetido no mesmo impulso vital, pode ser capturado por uma escrita hieroglífica. Inspirado no teatro balinês, embora sem o objetivo de reproduzi-lo no ocidente, Artaud valoriza a precisão do código, não se colocando adepto do improvisado, mas código este comprometido com uma poética profundamente vital e verdadeira no sentido de sua organicidade. Como nos esclarece Quilici:

Artaud é um dos artistas que recoloca o problema da “convenção” teatral, confrontando-se com a valorização pura e simples da “espontaneidade” e do “improvisado”. 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. (QUILICI, 2004:122)

A reconstrução do organismo do ator atinge a dimensão física do gesto e a dimensão metafísica dos afetos. O Teatro da Crueldade parte de uma premissa precisa no tratamento do gesto, precisão esta que é indispensável para trazer à forma o sentido metafísico do teatro. Susan Sontag reforça a idéia de um teatro “científico” em sua abordagem sobre o Teatro da Crueldade, fiel ao fundamento sério em que se baseia:

O teatro, observa ele ocasionalmente, deve ser “científico”, e isto quer dizer que não deve ser casual, meramente expressivo ou espontâneo, pessoal ou divertido, mas deve conter um propósito totalmente sério e, em última análise, religioso. (SONTAG, 1986:35)

Quando Artaud se inspira em hieróglifos no Egito Antigo para idealizar a cifra própria para o registro da linguagem gestual do ator, bem como também para articular os elementos plásticos que compõem a encenação, traz a dimensão da precisão técnica de uma escrita codificada e da atmosfera ritualística que provém deste determinado tipo de escrita. Há nesse pensamento a vinculação do teatro ao seu caráter primordial, primeiramente pela busca incessante do domínio de uma linguagem física que aproxima o teatro de sua função de origem e também pela evocação que a fonte hieroglífica provoca de uma atmosfera ritualística, construindo um mecanismo direto de representação simbólica, pois, segundo suas próprias palavras, “pode-se dizer que o espírito dos mais antigos hieróglifos presidirá a criação dessa linguagem teatral pura.” (ARTAUD, 1999:146). Em seu *Primeiro Manifesto*, Artaud nos esclarece a respeito dessa dupla dimensão da base hieroglífica:

No que diz respeito aos objetos comuns, ou mesmo ao corpo humano, elevados à dignidade de signos, é evidente que se pode buscar inspiração nos caracteres hieroglíficos, não apenas para anotar esses signos de uma maneira legível e que permita sua reprodução conforme a vontade, mas também para compor em cena símbolos precisos e legíveis diretamente. (ARTAUD, 1999:107)

Através da precisão “hieroglífica” a expressão gestual pode ser estruturada com uma cifra própria, que traz em si as referências de signos vinculados ao conteúdo afetivo a ser trabalhado no espetáculo. Através do hieróglifo, a metafísica do gesto toma forma e assume sua condição material, impreterível à linguagem do teatro do ponto de vista artaudiano. Arantes nos traz uma importante perspectiva do hieróglifo na poética da Crueldade:

O hieróglifo é uma forma material, e nesse sentido é uma figura que traz em si a reconciliação entre as idéias e as coisas, entre a consciência e o mundo. Mas como não é uma síntese seletiva, ou seja, como mantém e conserva a virulência da potencialidade das forças em conflito- o hieróglifo é uma figuração de um estado de conflito- a reconciliação aparece como uma dispersão, como uma expansão multiplicadora das idéias e das coisas, da consciência e do mundo. O hieróglifo é a figura dialética por excelência, no sentido de Artaud, produtora e resultante da multiplicação. (ARANTES, 1988:43)

Inspirado no Teatro Oriental a partir de sua experiência com o Teatro Balinês, Artaud estabeleceu em sua concepção teatral a necessidade de um rigor plástico para uma expressão poética pura no sentido teatral, extremamente próxima de uma manifestação primordial de

teatro, comprometida com a sua natureza física. Inspirado na codificação gestual do Teatro Oriental, sem a pretensão de tentar reproduzi-la, pois essa tradição está vinculada a uma identidade cultural, Artaud se move pela busca de um teatro que seja capaz de manifestar afetos primordiais através de um domínio plástico de seus elementos, domínio este não só do ponto de vista técnico da execução, mas também do conhecimento da repercussão significativa de cada construção simbólica. A linguagem hieroglífica do gesto deve abarcar a precisão do ponto de vista plástico e ser executada através de um domínio do ator de seu “organismo afetivo”. Os demais elementos plásticos do espetáculo, juntos com a atuação humana, formam no Teatro da Crueldade um todo orgânico, uma estrutura coletiva de signos unidos através da referência da encenação. Todos estes elementos são norteados por uma linguagem física, são articulados na cena e o “nascimento” do “organismo” do espetáculo depende de uma construção cênica:

O teatro, ao contrário do que se pratica aqui- ou seja, na Europa ou melhor, no Ocidente- não se baseará mais no diálogo, e o próprio diálogo, o pouco que sobrar dele, não será redigido, fixado *a priori*, mas em cena; será feito em cena, criado em cena, em correlação com a outra linguagem- e com as necessidades-, das atitudes, dos signos, dos movimentos e dos objetos. (ARTAUD, 1999:131)

Artaud acreditava no poder simbólico do gesto e em sua capacidade de evocar e manifestar afetos. O Teatro da Crueldade que concebeu se inspira em manifestações afetivas humanas devidamente transpostas para a linguagem da cena, além de reivindicar o conteúdo arquetípico presente nas festividades de massas, aparentemente caótico e incontrolável. Desejava “sacudir” o espectador através de estímulos sensoriais capazes de atingir a totalidade do seu ser, preocupando-se com o conhecimento preciso sobre os meios pelos quais o conteúdo arquetípico e o estímulo sensorial deveriam se manifestar.

Em relação à abordagem afetiva, Artaud considera a sua manifestação em cena proposital e direcionada. Enquanto organicamente a emoção segue uma trajetória, na arte teatral ela pode ser capturada e apresentada em uma ordenação gestual que a torne expressiva para fins determinados. Enquanto na vida o organismo reage às manifestações afetivas de acordo com suas possibilidades vitais, no teatro artaudiano o organismo se coloca conscientemente como “capturador” de afetos e construtor de imagens, de forma que as emoções não se percam em sua repercussão, mas sirvam a fins expressivos:

Fazer arte é privar um gesto de sua repercussão no organismo, e essa repercussão, se o gesto é feito nas condições e com a força necessárias, convida o organismo e, através dele, toda a individualidade a tomar atitudes conformes ao gesto feito. (ARTAUD, 1999:91)

No grande organismo do espetáculo, o organismo do ator, na perspectiva do Teatro da Crueldade, deve estar disponível para manifestar afetos que ao seguirem sua trajetória, possam se transformar, na qualidade da execução de um gesto, em signos materializados no espaço. Cada gesto é elaborado por uma consciência maior, um “cérebro” que organiza o funcionamento da estrutura e seleciona o que contribui para a sua manutenção e o que deve ser expelido, o que não serve à estrutura estabelecida. Para a precisão desse funcionamento, a cifra, o hieróglifo, o “DNA da célula” que transcreve a existência, o sentido de cada elemento que ganha vida no espetáculo. E junto com o hieróglifo, temos a magia que esse símbolo evoca, o mistério que mantém em sua estrutura, sua capacidade de eternizar o invisível, ao mesmo tempo em que registra os meios de sua visibilidade.

Os gestos são rigorosamente elaborados com a crueldade necessária para que possam se dirigir à totalidade orgânica do espectador e também à totalidade orgânica de quem se propõe a executá-los. O ator artaudiano é apoiado por uma cifra própria para a sua atuação, uma linguagem construída exclusivamente para a sua expressão cênica, aglutinando a função significativa dos demais elementos da encenação a sua ação humana de ator, organizando o funcionamento de um organismo vivo que nasce no mesmo lugar em que se expressa: no espaço da cena. A cena abriga a atmosfera ritualística dos hieróglifos, se inspira na codificação do Teatro Oriental e na magia que é capaz de expressar. A cena é o território em que se apresenta o teatro, mas também no qual ele se inscreve, nasce e se encontra com sua gênese. O gesto é apresentado na exploração poética de sua materialidade em um movimento expansivo, como observa Arantes: “a materialidade dos gestos implica em leis próprias de produção expressiva e expansiva, capaz de multiplicar-se até limites insuspeitos para evocar ao espírito imagens naturais ou espirituais de intensidade poética inusitada.” (ARANTES, 1988:39).

O gesto hieroglífico se apresenta, portanto, com base em na expressão plástica dos afetos, através da construção de uma atuação elaborada, com base em conteúdos arquetípicos, signos que se manifestam plasticamente, pois como nos esclarece Artaud: “o teatro reside num certo modo de mobiliar e animar a atmosfera da cena, por uma conflagração, num determinado ponto, de sentimentos, de sensações humanas criadores de situações suspensas, mas expressas em signos concretos.” (ARTAUD, 1999:127).

Artaud se coloca em busca de uma pantomima particular através da concepção do gesto do ator como um elemento significativo, que relacionado aos demais elementos do espetáculo é capaz de formar um todo orgânico. Trata-se de uma procura assumida por uma linguagem da cena, que se construa na cena e possa ser registrada através dessa construção, de forma que o espetáculo possa ser dominado tecnicamente e fixado de acordo com os pressupostos da encenação. Vera Lúcia Felício nos traz uma contribuição significativa para esclarecer a respeito dessa linguagem hieroglífica, que se origina, se expressa e se registra de acordo com as leis do espaço:

De um lado, o Teatro da Crueldade, enquanto um processo de alquimia, é uma verdadeira transmutação de signos visuais e sonoros; por outro lado, a cena oferece uma linguagem com função análoga à linguagem essencialmente verbal, na medida em que o espetáculo do Teatro da Crueldade é composto e fixado antes de ser apresentado. Ou seja, há, no próprio cerne da linguagem espacial do Teatro da Crueldade, um princípio anárquico e dissociativo da linguagem poética, oferecido como um leque de analogias pré-fixado num código hieroglífico. (FELÍCIO,1996:92)

Ao buscar a gênese da linguagem teatral, Artaud se coloca em busca da construção ou da reconstituição de uma linguagem que seja adequada aos princípios físicos da cena de um teatro *de origem e das origens*. A composição hieroglífica do gesto traduz o desejo do encontro de uma linguagem puramente teatral, que possa abarcar as necessidades comunicativas da cena, bem como promover o desenvolvimento de sua potencialidade poética. A seguir nos ocuparemos com o tratamento da palavra no Teatro da Crueldade e o seu significado em um teatro que se assume não-verbal, no sentido de não subjugado à hierarquia da dramaturgia em um propósito de reivindicação da autonomia da linguagem teatral

2.3.2- A Palavra como Matéria Sonora

Para estabelecermos considerações a respeito do papel da palavra no Teatro da Crueldade, é necessário tecermos alguns comentários a respeito da palavra na experiência artaudiana. Artaud se serviu da escrita em cartas, manifestos, roteiros cinematográficos, diversos documentos impregnados de sua experiência pessoal de sofrimento e tentativa de superação dos limites da palavra. Ao mesmo tempo que permaneceu historicamente como uma das principais referências do legado artaudiano, suas produções escritas revelam uma profunda angústia com os limites da linguagem e uma tentativa incessante de superação

desses limites. Na palavra escrita, Artaud registrou seu sofrimento físico e existencial, estabelecendo uma relação muito próxima entre ambos. Derrida desenvolve a idéia da palavra artaudiana vinculada à vida em um sentido corporificado, que se faz *carne* e que se registra na linguagem:

O que os seus urros nos prometem, articulando-se com os nomes de *existência*, de *carne*, de *vida*, de *teatro*, de *crueldade*, é, antes da loucura e da obra, o sentido de uma arte que não dá ocasião para obras, a existência de um artista que não é mais a via ou a experiência que dão acesso a outra coisa além delas próprias, de uma palavra que é corpo, de um corpo que é teatro, de um teatro que é um texto porque não está mais submetido a uma escritura mais antiga do que ele, a algum arquitexto ou arquipalavra. (DERRIDA, 2005:115)

Segundo Derrida (2005), a palavra artaudiana estava vinculada ao corpo e não poderia ser *soprada* para longe dele, sendo furtada para uma ordem psicológica ou inspirada por uma outra voz, que a distanciaria do corpo. Palavra corporificada, vinculada à experiência biológica do ser e metafísica do existir. Dessa forma, a palavra no Teatro da Crueldade não poderia ser dissociada da vida em seu sentido orgânico, visceral. Como nos acrescenta Susan Sontag: “O problema de Artaud não é o que a linguagem é em si mesma, mas a relação que a linguagem tem com o que ele chama de “apreensões intelectuais da carne”.”(SONTAG, 1986:20)

A experiência do corpo vivo, de apreensões físicas do mundo e de sensações concretas, que traduz no registro dessas sensações as angústias da existência permeia o seu movimento de escrita e coloca a palavra como porta-voz dessa experiência carnal, cruel, pois existencial. Cassiano Quilici (2004) desenvolve o conceito de *palavra-sintoma* para designar esse verbo tradutor da experiência, que traz em si o paradoxo de se estabelecer como o registro, o rastro do que foi vivido, mas com a consciência do caráter perecível da experiência, que jamais pode ser recuperada na palavra. A *palavra-sintoma* emerge como uma tentativa de dar forma a conteúdos que estão sujeitos à efemeridade da vivência física, orgânica. Quilici ainda vai mais longe ao constatar que Artaud não simplesmente registra na palavra o poder da experiência, mas sua escrita é capaz de produzi-la:

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. (...) Uma palavra que ainda não é conceito, “palavra-

sintoma”, que tangencia o “corpo”, como realidade ainda não codificada. (QUILICI, 2004:84)

Mergulhando no caos, a poética de Artaud (1999) se afirma anárquica. Podemos entender esse caos criativo como uma imersão em um território abundante de possibilidades expressivas, para uma emersão consciente e seletiva de imagens que tomam forma através da linguagem dos sonhos, mas que não são tragadas por um “oceano” onírico. A palavra de Artaud, através de sua vinculação íntima com a *carne*, segue em busca da transcendência dos conceitos, de uma expressão mais fiel à organicidade de que brota, em um movimento contínuo de superação dos limites de códigos estratificados da linguagem. A palavra morta, que já se basta a si mesma deve ser superada na perspectiva artaudiana, pois “A palavra terminal, de significados cristalizados, é estilhaçada para se abrir a outras realidades, para ser atravessada por novos sopros.”(QUILICI, 2004:100)

O sopro de uma voz dissociada da vida, que não se coloca no movimento de superação das restrições da palavra, não deve ser considerado na proposta artaudiana. O sopro que traduz a luta visceral da voz que grita a sua própria vitalidade e se coloca em busca de sua expressividade é um sopro verdadeiro, fiel aos princípios que fundamentam sua escrita. Abrir-se a outras realidades da palavra é colocar-se diante de um vazio, de um abismo que ressignifica as fronteiras do impossível e não se satisfaz com o encontro do que é suficiente. Artaud se coloca diante de um vazio criativo e tenta desesperadamente traduzir em palavras a própria insuficiência das mesmas em traduzir a vida com a força cruel que lhe é peculiar, em um estado originário. Como nos acrescenta Vera Lúcia Felício: “A finalidade de Artaud é atingir a Vida em estado bruto, isto é, num estado anterior à palavra e fundado sobre a distinção entre o pensamento conceitual e o pensamento que se quer idêntico à vida.” (FELÍCIO, 1996:3).

Atingindo a vida em estado bruto, Artaud coloca em sua concepção do Teatro da Crueldade a necessidade de superação das restrições da palavra e o movimento para atingir a palavra em um sentido originário, anterior à codificação da linguagem. Com base nos princípios do Teatro da Crueldade, Artaud segue em busca de uma utilização da linguagem articulada que possa superar a função textocêntrica da palavra. Segundo Alain Virmaux:

Essa obstinação em questionar a todos os momentos a literatura confirma que a luta de Artaud contra a linguagem é constante e se desenvolve em todos os níveis. No teatro, ela toma sobretudo a forma de combate contra a supremacia do texto. (VIRMAUX, 2000:84)

Não se trata de retirá-la da cena, mas de rever sua função no palco. As palavras, segundo essa concepção, não são utilizadas na perspectiva de um texto bem dito, mas são extraídas de uma fonte onírica e com essas características se manifestam, como nos acrescenta Martin Esslin:

Esta linguagem cênica não dispensa as palavras, mas as utiliza como elas surgem nos sonhos, e tira o efeito mais completo possível da qualidade das palavras como objetos com existência física, como os sons nos gritos, os soluços, a encantação e uma infinita variedade de cores expressivas. (ESSLIN, 1978:79)

Seguindo a poesia dos hieróglifos, dos signos construídos na fisicalidade do teatro, o espetáculo como um organismo deve funcionar com a plenitude da vitalidade de todos os seus elementos. Para isso, a palavra plena, a palavra orgânica, sonora, comprometida com sua própria pulsação, revelada em seu caráter sonoro. A palavra como matéria, matéria orgânica sonora, mais emissão vocal de um corpo simbólico do que a referência clara de uma idéia. Matéria orgânica que se compromete com a metafísica, que se transforma em entonações capazes de promover encantamento, de estimular a sensibilidade. Artaud propõe a realização em cena da metafísica da linguagem articulada e nos esclarece a respeito dessa realização:

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do *Encantamento*. (ARTAUD, 1999:46-47)

Provocar o encantamento através de uma composição metafísica da linguagem articulada só é possível considerando a palavra como matéria viva, como expressão ativa no espaço em uma perspectiva física, explorando as possibilidades de sua natureza orgânica imbuída do conteúdo afetivo primordial em que se fundamenta o Teatro da Crueldade. Artaud investiga as possibilidades do som em cena, sua repercussão sensorial, pois o “próprio som nada mais é que a representação nostálgica de uma outra coisa, de uma espécie de estado mágico em que as sensações tornam-se tais e tão sutis que podem ser visitadas pelo espírito.” (ARTAUD, 1999:67-68)

Da mesma forma que Artaud propõe uma apropriação da linguagem teatral em seu caráter original, em sua natureza física do ponto de vista da cena, propõe essa apropriação

com a linguagem articulada, que não mais serve somente a uma lógica de enredo, mas ao objetivo de compor uma sonorização capaz de se dirigir à totalidade sensível do espectador através de seus recursos sensoriais conscientemente administrados. Para provocar o *encantamento*, a cena deve ser minuciosamente construída com a apropriação da qualidade expressiva de todos os seus elementos, com uma estrutura rigorosamente elaborada para trazer à cena a visceralidade cruel da existência em uma vitalidade genuína. Trata-se de preparar a cena para que a vitalidade se manifeste, em toda a sua potência cruel, de modo que sua explosão tenha uma “forma” concreta para se apoiar. A materialidade sonora traz em si uma possibilidade de concretude para essa explosão vital, como o próprio Artaud nos acrescenta:

Os gritos das entranhas, os olhos que reviram, a abstração contínua, os ruídos de galhos, os ruídos de cortar e arrastar madeira, tudo isso no espaço imenso dos sons espalhados e que são vomitados por várias fontes, tudo isso concorre para fazer levantar-se em nosso espírito, para cristalizar como que uma nova concepção, concreta, eu ousaria dizer, do abstrato. (ARTAUD, 1999:68)

Cabe ao teatro organizar essa linguagem sonora, colocá-la de acordo com as necessidades da encenação, utilizar seu potencial expressivo na construção de signos, compondo “hieróglifos” com os demais elementos da cena. Trata-se da utilização consciente da emissão vocal para uma construção simbólica que permeia a linguagem do espetáculo como um todo. A linguagem articulada é vista como mais um elemento a se constituir como signo, a se apresentar concretamente no espaço através de uma concepção poética, pois “a linguagem das palavras deve dar lugar à linguagem por signos, cujo aspecto objetivo é o que mais nos atinge de imediato.” (ARTAUD, 1999:126)

Uma vez compreendida a idéia de que a emissão sonora da voz deve estar vinculada à sua potencialidade simbólica, cabe ao encenador o trabalho de investigação com os atores das múltiplas possibilidades que esta emissão pode atingir e escolher as que estiverem de acordo com o objetivo da encenação. Essa investigação supera a utilização cotidiana das palavras e envereda pelos recursos sonoros que aproximam a voz da condição de instrumentos musicais, investindo nas possibilidades de descoberta de ruídos, sons diferenciados, como uma explosão aparentemente caótica que serve a uma ordem orgânica previamente estabelecida e através desta atinge a sua repercussão sensorial e o seu estatuto de signo concreto no espaço.

Vejamos mais atentamente a questão de investir na materialidade da palavra em detrimento de sua forma tradicional como montagem de um texto dramaturgico. Primeiramente é preciso considerar que Artaud não se coloca contra o uso das palavras em cena. Como reforça Susan Sontag: “Apesar de ter insistido repetidas vezes que o teatro

deveria dispensar as peças, seu próprio trabalho no teatro estava longe de dispensar a sua utilização.” (SONTAG,1986:41). Em seu *Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade* organiza uma listagem de peças teatrais para inspirar o trabalho do Teatro da Crueldade. Em seu *Segundo Manifesto do Teatro da Crueldade* realiza a proposta de montagem de uma peça *A Conquista do México* que possui características que apresentam afinidade com a proposta da concepção teatral artaudiana. A idéia de peças escritas e textos dramaturgicos não foi excluída do Teatro da Crueldade, mas ressignificada. Não se trata de limitar os recursos da cena, mas de expandi-los. O uso da palavra deve ser ampliado no Teatro da Crueldade, com uma utilização plena de seus recursos expressivos, em um leque mais aberto de suas possibilidades significativas:

Tenho por princípio que as palavras não pretendem dizer tudo e que por natureza e por causa de seu caráter determinado, fixado de uma vez para sempre, elas detêm e paralisam o pensamento em vez de permitir e favorecer seu desenvolvimento.(...)
Portanto, longe de restringir as possibilidades do teatro e da linguagem, sob o pretexto de que não encenarei peças escritas, amplio a linguagem da cena, multiplico suas possibilidades. (ARTAUD, 1999:130)

As peças escritas, do ponto de vista artaudiano, não constituem um empecilho, mas funcionam como estímulo para a encenação em suas potencialidades significativas latentes a serem aprimoradas e desenvolvidas no espaço da cena. Artaud não deseja o uso limitado, mas a multiplicação de recursos, a descoberta de uma exploração vasta das potencialidades da palavra que multiplica suas potencialidades expressivas. Arantes enfatiza a ânsia artaudiana em seu movimento expansivo diante das infinitas formas de atingir os sentidos:

Nesse sentido, há uma poesia da palavra articulada, que se dirige ao espírito, mas que passa pela tentação física do espaço cênico, conquista no combate com outros meios de expressão o direito, sempre instável, à existência: uma existência, portanto, no limite do caos. Dirigir-se aos sentidos não é tomá-los como meio ou ponto de apoio, mas multiplicá-los em todas as suas ressonâncias. (ARANTES,1988:38)

Não se trata de encenar as peças escritas como um texto a ser montado e representado, mas utilizá-las como mais um elemento para encontrar um espaço expressivo dentro do princípio físico do teatro. Esse princípio físico é o princípio norteador em que a explosão poética caótica toma forma e se organiza. As palavras se estruturam em cena como mais um elemento desta “anarquia poética”, com o desafio de atuarem na cena em um sentido não usual, em um movimento de constante descoberta:

Quando digo que não encenarei peças escritas, quero dizer que não encenarei peças baseadas na escrita e na palavra, que haverá nos espetáculos que montarei uma parte física preponderante que não poderia ser fixada e escrita na linguagem habitual das palavras; e que mesmo a parte falada e escrita o será num sentido novo. (ARTAUD, 1999:130-131)

O teatro oriental soube conservar um certo valor expansivo das palavras, uma vez que na palavra o sentido claro não é tudo, mas sim a música da palavra, que fala diretamente ao inconsciente. (ARTAUD, 1999:140)

Dentro dessa perspectiva de ampliação dos recursos sonoros a partir da abordagem de sua constituição orgânica, Artaud coloca a construção simbólica da voz em sua emissão sonora tendo em vista o seu objetivo encantatório. Para atingir esse objetivo e provocar um encantamento capaz de envolver sensorialmente o espectador, Artaud não perde de vista o sentido mágico do teatro, a qualidade dos afetos com que o Teatro da Crueldade se propõe a trabalhar, que são vinculados à crueldade da existência como necessidade, apetite vital e rigor (Artaud, 1999). Novamente nos deparamos com a busca pela poesia das manifestações de massas, pelas forças arquetípicas evocadas na cena, pelo conteúdo primordial trazido à tona pela linguagem física da cena. O espetáculo como um organismo se utiliza também da emissão sonora como um elemento vivo, como nos destaca Quilici (2006), ao considerar a palavra como “palavra-grito” que nasce de uma apreensão da vida sob a ação da Crueldade. O sentido assumido pela língua é expandido a ponto da superação da inteligibilidade, a palavra é expandida, ampliada, em uma explosão direcionada para a construção de signos vivos, pois “as palavras serão tomadas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico-por sua forma, suas emanções sensíveis e já não apenas por seu sentido.”(Artaud,1999:146). O encantamento é oriundo de uma alquimia que se apropria da matéria bruta do som e a transforma em significados poéticos, em uma tentativa contínua de atingir um refinamento expressivo. No movimento alquímico dessa transformação reside o sentido mágico do teatro, que deve ser resgatado através de um mergulho intenso no território das origens, que atinge a linguagem, o conteúdo afetivo e as forças em que a cena se baseia para tomar forma. A palavra no Teatro da Crueldade, transformada alquimicamente em signo poético concreto não somente *fala*, pois supera as limitações da linguagem, mas *canta*, porque é explorada em sua condição de instrumento vivo, sonoro, e *encanta*, por ser trabalhada em um sentido mágico que fundamenta a utilização de todos os elementos que compõem a encenação da Crueldade.

Expressando sua multiplicidade significativa e consistindo em um elemento vivo no espetáculo como um organismo, a palavra do Teatro da Crueldade assume uma condição originária, estabelecendo-se cerimonialmente na encenação como parte de um grande organismo. O caráter cerimonial da palavra originária nos aproxima do sentido ritualístico do

espetáculo, como um indício a ser considerado mais adiante em nossa investigação sobre a presença e a função do Mito e o Teatro da Crueldade.

2.4- Peste, Crueldade e Metafísica no Teatro da Crueldade

Como já foi visto, Artaud insiste com Jean Paulhan na escolha da expressão “Teatro da Crueldade” para o teatro que deseja fundar. A escolha do termo está intimamente relacionada às idéias que sustenta em sua concepção teatral. Artaud encontra na Crueldade um conceito que traduz um movimento primordial que deve ser transposto para o espaço cênico, através do qual a morte e a vida atuam em uma cumplicidade compensatória de criação e destruição, abrangendo a significação de necessidade, rigor e apetite. A Crueldade atuante constrói um processo de manifestação de forças vitais. Torná-las expressivas em uma estrutura capaz de comportá-las é um dos aspectos do desafio artaudiano.

No Teatro da Crueldade de Artaud, a Peste é mencionada convocando forças limítrofes da vida com o seu potencial de contágio e seu poder de mobilização. Artaud se serve da imagem da Peste em uma apropriação de seu poder de interferência, sem que sua capacidade de contaminação possa prejudicar o rigor e ameaçar a estrutura da encenação. Como imagem poética, a Peste surge como um aviso, para que se possa considerar conscientemente a profundidade das forças que a Crueldade é capaz de convocar, devendo ser esteticamente viáveis e teatralmente apresentáveis. Nem a Peste e nem a Crueldade estão entregues ao acaso; caso contrário, estariam deflagrando uma força caótica em que a interferência humana se torna insustentável.

Realizaremos a seguir algumas considerações sobre a Crueldade e a Peste no teatro artaudiano. Em seguida, abordaremos a Metafísica, que também é um princípio importante para identificarmos a presença do Mito no Teatro da Crueldade. A Metafísica no teatro de Artaud é suporte nutritivo para a sua vitalidade e o seu vigor. A metafísica é a fonte que abastece formas concretas e permite a pulsação da vida no teatro em um sentido aprofundado, tal como exige a natureza de sua linguagem.

Nós nos ocuparemos a seguir da força devastadora e criativa da Crueldade e da Peste e do poder nutritivo da metafísica, que possibilitam que as formas concretas estejam impregnadas de uma força capaz de mobilizar afetos e atingir a sensibilidade, com um poder de criação que se traduz em linguagem cênica no princípio de encenação do Teatro da Crueldade.

2.4.1- Virulência Avassaladora e Crueldade Existencial

Ao observarmos o tema da Peste no Teatro da Crueldade, é necessário tecer algumas considerações a respeito do tratamento específico que Artaud confere a este assunto em relação ao teatro que concebeu.

Podemos começar partindo do significado da Peste. A idéia inicial nos leva a referências de epidemias avassaladoras, capazes de dizimar de diferentes maneiras em diferentes épocas populações inteiras. A Peste traz um princípio destruidor, de algo que precisa ser curado, vencido em seu potencial cruel de destruição. Traz também um desafio ao domínio humano, a revelação de nossa fragilidade diante do desejo do absoluto controle das leis e do funcionamento da vida.

Artaud (1999) apresenta a Peste e sua relação com o Teatro da Crueldade de um modo muito particular. Ele traz o tema não em seu aspecto conhecido de uma descrição histórica de determinadas epidemias, mas em sua potencialidade de mistério. Desenvolve a idéia da Peste como “entidade psíquica”, revelando seu poder de atuação nos homens nas contradições que provoca e nas incoerências que traduzem a gratuidade dos gestos humanos em um fenômeno de devastação generalizada.

Artaud parte de uma curiosidade histórica. Relata a ocorrência de um caso registrado em arquivos na cidade de Cagliari, na Sardenha. O relato diz respeito a um sonho misterioso que teve o monarca da região por volta de abril ou maio de 1720, um pouco antes do navio oriundo de Beirute, *Grand- Saint- Antoine*, solicitar a licença para embarcar em Marselha, coincidindo com uma explosão de peste na região. Ele narra que o monarca, envolvido com a influência que o sonho exerceu sobre ele, associando a possibilidade de uma epidemia com a chegada do navio, tomou uma atitude arbitrária e na época incompreendida de impedir que o navio supostamente virulento tivesse acesso à cidade. O *Grand-Saint-Antoine*, rejeitado em Cagliari, seguiu sua rota e desembarcou em Marselha. Artaud destaca que a peste de Marselha já estava presente, mas o vírus oriental, trazido pelo navio, permitiu a expansão da epidemia. Artaud conta que mais tarde a cidade de Cagliari soube do ocorrido e valorizou a sua salvação pelo seu responsável político que pressentira o perigo.

Partindo da curiosidade histórica narrada, Artaud enfatiza o poder do mistério da peste como “entidade psíquica” que se manifesta de múltiplas formas. O contato estabelecido entre o chefe de Estado de Cagliari e a Peste através do sonho do monarca permitiu que sua cidade fosse poupada do flagelo. Este é um ponto do mistério. Outro ponto a ser considerado é a atuação da peste em circunstâncias políticas específicas, sendo capaz de dizimar exércitos

inteiros em situações estratégicas de decisões de poder. Sobre este ponto específico, Artaud nos tece um comentário significativo: “seria necessário considerar o flagelo como instrumento direto ou materialização de uma força inteligente em estreita relação com o que chamamos de fatalidade.”(ARTAUD,1999:12)

As misteriosas leis que direcionam a impregnação da peste são imprevisíveis e incoerentes. Por razões imprecisas limitam-se em rotas geográficas determinadas, ou se alastram a ponto de atingir multidões cadavéricas queimadas em fogueiras públicas. A peste pode poupar guardiões expostos ao contágio e dizimar palácios protegidos. Pode poupar seres em ebulições orgânicas e matar quem não apresenta nenhum sintoma. A peste, vista do ponto de vista do fenômeno e não do ponto de vista de estados orgânicos a partir de contaminações virais específicas é “entidade psíquica” inteligente, que possui sua própria lógica, inacessível à lógica e ao controle humanos.

Outro aspecto considerado por Artaud é a devastação promovida diante de estruturas sociais consolidadas. Essa devastação é capaz de provocar inversões comportamentais diante do estado de gratuidade que a vida atinge no interior do fenômeno. É assim que ele descreve avarentos que jogam seu ouro pela janela, castos que sodomizam seus parentes e diversas outras possibilidades de inversões diante da vida que se escoam, das estruturas que perdem sua importância, das diferenças que perdem seu sentido diante da condição cadavérica generalizada. Como observa Arantes sobre a emergência dos fantasmas coletivos advindos com a eclosão da peste:

Se no corpo individual a eclosão da peste é a produção de outras vias e estados possíveis das secreções e dos humores, e na superfície a produção de uma nova geografia, no corpo social a desarticulação das instâncias públicas de controle e encaminhamento se dá pela emergência dos fantasmas coletivos, pelo desligamento dos atos a seus fins e por sua inadequação ao meio. (ARANTES, 1988:16)

O homem, em uma situação limite capaz de expor a gratuidade da vida, revela suas sombras e se desprende de finalidades em seus gestos. Está no curto-circuito de um limite. As instituições se revelam em sua impotência e fragilidade. Impregnado pela Peste, sua vida perde a referência de um sentido e nessa perda de referência, nessa gratuidade dos gestos, Artaud encontra “o teatro, isto é, a gratuidade imediata que leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente” (ARTAUD, 1999:19)

Vejamos com cuidado essa consideração. Na inutilidade dos atos do pestífero, Artaud encontra uma analogia importante com o ato teatral, que apresenta conteúdos da vida não para

um fim utilitário, mas para um fim expressivo, como também estabelece uma comparação entre o estado do pestífero e o estado do ator:

O estado do pestífero que morre sem destruição da matéria, tendo em si todos os estigmas de um mal absoluto e quase abstrato, é idêntico ao estado do ator integralmente penetrado e transtornado por seus sentimentos, sem nenhum proveito para a realidade. (ARTAUD, 1999:20)

Entretanto, é preciso considerar que há diferenças significativas entre o estado do empestado impregnado pelo poder de virulência que o controla e exerce sobre ele uma atuação arbitrária e o estado do ator, que se permite impregnar por emoções tão viscerais quanto as do pestífero, mas que se manifestam no contexto cênico, não se esgotam em si mesmas e são administradas pelo seu rigor técnico. O “furor” do ator se distingue do “furor” do empestado por não se esgotar em sua manifestação e por ser apropriado em seu caráter vital para a expressão de uma carga poética eficaz, pois:

Diante do furor do assassino que se esgota, o furor do ator trágico permanece num círculo puro e fechado. O furor do assassino realizou um ato, ele se descarrega e perde contato com a força que o inspira mas que não mais o alimentará. Esse furor assumiu agora uma forma, a do ator, que se nega à medida que se liberta, se funde na universalidade (ARTAUD, 1999:21)

As manifestações afetivas viscerais do ator não são perdidas no seu próprio movimento, mas capturadas pela linguagem da cena e assim, podem cumprir a sua trajetória expressiva no espaço. Assumindo uma forma, o furor é capaz de pulsar em uma estrutura, em um domínio que o eleva à condição poética. O teatro, nesse sentido, é capaz de levar à cena gestos com base na intensidade desse furor, pois “refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada.”(ARTAUD, 1999:24). O teatro, assim como a peste, assume um potencial desintegrador, como observa Cassiano Quilici:

A comparação entre o teatro e a peste colocará a tônica no poder desestruturador da arte, no seu aspecto grave e implacável, capaz de colocar o homem diante de situações extremas, exigindo dele uma atitude heróica diante da vida. Como a peste, o teatro pode ter uma ação epidêmica, que dissolve os quadros regulares da vida social, e faz eclodir forças sombrias e disruptivas. (...) 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”. (QUILICI, 2004:44-45)

Artaud aproximou o teatro da peste também em sua capacidade de instauração caótica, sendo que enquanto na peste esse caos pode provocar o fim absoluto ou uma purificação, no teatro essa instauração, através de procedimentos bem conduzidos, de dissonâncias intencionais, é capaz de convocar forças que nos colocam em contato direto e significativo com os conflitos humanos essenciais. Nessas forças, a crueldade está presente em sua manifestação originária, em sua repercussão ativa nos conflitos que colocam o homem diante de sua condição essencial. É uma outra ordem de purificação, possibilitada através do contato com as forças de origem. Nessas forças, está a revelação de um *mal*, que traz em seu princípio um poder de criação e destruição. Artaud nos esclarece sobre a presença desse *mal* na relação entre o teatro e a peste:

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. (ARTAUD, 1999:28-29)

Há, contudo, um dado a ser considerado atentamente. Enquanto a Peste é avassaladora e capaz de desenvolver uma desorganização tal que desafia o controle humano, o teatro é proposital e consciente, é uma experiência *provocada*. Arantes destaca a superioridade do teatro em relação à peste, pois seus princípios não são esgotáveis na realização de um ato, são esteticamente conduzidos. Segundo seu ponto de vista, “o teatro é superior porque passa além das formas produzidas, ou melhor, faz passar pelas formas algo que não pode ser formalizado, levando às últimas conseqüências o embate entre a forma e a força geradora.” (ARANTES,1988:19)

O Teatro da Crueldade se propõe a trazer à tona conflitos primordiais, revelar sombras de uma forma profundamente orgânica, tanto pelos meios como se apresenta quanto pelos efeitos que pode produzir. Nesses efeitos estão evidentes o seu caráter epidêmico e avassalador, mas em seus meios está evidente o domínio consciente das forças com que se pretende trabalhar em cena. O Teatro da Crueldade é anárquico porque expõe a origem caótica dessas forças, mas é suficientemente formal para organizar poeticamente sua liberação. Arantes nos traz uma comparação significativa entre o teatro e a peste na perspectiva artaudiana:

O teatro e a peste são idênticos e diferentes, ambos purgam um abcesso coletivo, moral e social; mas a ação do teatro se desenvolve no espaço perigoso do espírito, do imaginário coletivo, o que implica que ela expande e multiplica o conflito cruel

da matéria e do espírito, da vontade e da natureza, do homem e do destino, para além de toda consciência individual e coletiva. (ARANTES, 1988:22)

Enquanto a Peste se dissemina em sua repercussão caótica no organismo, o teatro é capaz de tocar o ser humano em um direcionamento de sua natureza anárquica. A peste promove o aniquilamento do organismo, é evidente o seu potencial destruidor, mas que só serve como referência para o teatro em sua capacidade de promover ebulições e transformações a quem está envolvido com a experiência através da evocação de forças originárias. Forças obscuras são reveladas, o homem é exposto em suas camadas de sombras, a existência é colocada em sua força extrema. Como nos observa Susan Sontag: “O pensamento de Artaud é organicamente parte de sua consciência singular, assombrada, impotente e selvagemmente inteligente. Artaud é um dos maiores e mais intrépidos cartógrafos da consciência *in extremis*.” (SONTAG, 1986:55)

O poder de contágio da peste interfere em uma estrutura coletiva. Artaud concebe um teatro que possa mobilizar o espectador tal como a poesia das festividades de massas, tal como as referências arquetípicas do mundo mítico, que envolve coletividades inteiras em circunstâncias especiais em que o mistério está vivo, é lembrado e pode ser reatualizado pelo ritual. Entretanto, assim como no ritual, existe uma estrutura que dirige e governa as forças que, apresentadas no mundo mítico, reforçam o elo do homem com a divindade e, no teatro, permite que a potencialidade vital dessas forças seja capturada para um fim expressivo, profundamente comprometido com a organicidade da vida.

O espectador deve ser, dessa forma, “contaminado” pela atmosfera que se apresenta a ele em função do tratamento das imagens que são exploradas em sua potencialidade imagética intrínseca, que é oriunda de uma concepção poética da cena. Para “contaminar” o espetáculo com a virulência necessária das forças vitais inerentes à existência, a *crueldade* como conceito que fundamenta sua opção teatral está presente em atividade na linguagem do teatro. Martin Esslin traz uma definição pessoal de Artaud que é muito instigante para pensarmos a sua vinculação com as forças vitais no teatro:

Artaud era um vitalista romântico, um crente no poder de cura da força vital, o poder do instinto natural do homem oposto ao racionalismo ressequido, o raciocínio lógico baseado na sutileza lingüística; ele apoiava o coração contra o cérebro, o corpo e suas emoções contra as rarefeitas abstrações da mente. (ESSLIN, 1978: 76)

Artaud se opõe ao cérebro limitante, à inteligência que ignora a importância dos sentidos e sua capacidade de mobilização através das imagens. Como um vitalista, direciona

sua concepção teatral penetrando profundamente no universo das forças vitais e da repercussão cênica dessas forças através da interpretação do ator e dos recursos da encenação. Em sua pesquisa *vitalista*, se apóia no conceito de *crueidade* para esclarecer suas intenções teóricas e organizá-las para um movimento concreto dessas forças vitais em cena: “Daí o apelo à crueldade e ao terror, mas num plano vasto, e cuja amplidão sonda nossa vitalidade integral, nos coloca diante de todas as nossas possibilidades. (ARTAUD, 1999:97)

Artaud desenvolve o seu conceito de *crueidade* vinculando a palavra a rigor, apetite vital, ação determinada capaz de extrair de forças originais do esforço existencial o seu poder de concretização: “O esforço é uma crueldade, a existência pelo esforço é uma crueldade.” (ARTAUD, 1999:120). Artaud combate veementemente a interpretação de seu conceito de *crueidade* em um sentido superficial. Deseja um teatro capaz de mobilizar as forças do espírito, que apresente ao ser humano seu conteúdo essencial de comunicação universal. Para cumprir tal objetivo, o teatro deve ser *cruel*, expressando, através de afetos primordiais, conteúdos inerentes à existência humana:

O Teatro da Crueldade foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa; e é neste sentido de rigor violento, de condensação extrema dos elementos cênicos, que se deve entender a crueldade sobre a qual ele pretende se apoiar. (ARTAUD, 1999: 143)

A escolha deste termo para definir o teatro em elaboração rendeu-lhe sucessivas explicações em cartas de esclarecimento a respeito da sua proposta. A noção de vida apaixonada e convulsa está na base de uma idéia de vida comprometida com os seus conteúdos originários a ser exposta na cena. O termo *crueidade* vem designar sinteticamente a manifestação dessas forças originárias que estão muito menos identificadas com a barbárie aleatória e muito mais identificadas, segundo Virmaux, com uma condição ontológica do ser humano: “Ora, não se trata de uma crueldade física ou moral, mas antes de tudo de uma crueldade ontológica.” (VIRMAUX,2000:43). Arantes nos acrescenta, ainda, uma outra perspectiva na abordagem dessa crueldade artaudiana: “A crueldade não é apenas essa necessidade ontológica das formas- o segundo tempo da criação- mas o sentimento e o tormento da consciência imersa nesse movimento do espírito e das formas”. (ARANTES,1988:84). Nesse movimento, os conteúdos do espírito adquirem forma e vida no teatro. Adquirem a condição de criação no espaço quando se materializam na linguagem genuína do teatro. Realizam a trajetória da transcendência para a ação com a elaboração rigorosa da forma.

Alain Virmaux nos chama a atenção para um dado importante: não se trata de uma perspectiva excludente dessas acepções da palavra *crueldade*, mas de uma perspectiva que amplia o seu significado e não se reduz às primeiras interpretações possíveis do termo. Segundo suas próprias palavras, ele nos esclarece a respeito desse dado:

Precisemos um ponto: essa crueldade não exclui sistematicamente a primeira; pode eventualmente recorrer ao horror, ao sangue derramado, etc., mas ela não se detém jamais nessa etapa provisória e limitada porque é de essência metafísica. No teatro, segundo Artaud, *pode* haver sadismo, assassinatos, atrocidades, mas não necessariamente, e caso elas ocorram apenas abrem caminho para um mal muito mais fundamental. (...) A crueldade é portanto a expressão do conflito primordial e incessante que dilacera o homem e o mundo. (VIRMAUX, 2000:43-44)

Na base metafísica está a expressão de um conflito primordial, que ao invés de se deter em embates de campos individuais e culturais determinados, se detém na dificuldade de um embate de repercussão universal. Artaud (1999) considerou a vinculação superficial de *crueldade* a sangue redutora e enfatiza que esse teatro é cruel e difícil antes de tudo para ele mesmo. Trata-se de uma dificuldade proposital. Artaud assume o risco desse desafio. Sua busca de um teatro essencial não se contenta com a superfície. Ao invés de conflitos cotidianos, de localização restrita e tempo determinado ele prefere conflitos primordiais de abordagem universal que se expandem em significados que englobam a vida humana em um sentido arquetípico. Sua dificuldade é uma opção estética e ideológica e o conceito de *crueldade* é fundamental para dar forma ao seu objetivo de “reteatralizar” o teatro na recomposição de sua linguagem e no resgate de conteúdos originários do ser humano para sua constituição temática. Quanto mais se esforça em explicar as razões da escolha da palavra *crueldade* em seu sentido amplo para designar o teatro concebido, mais refina as possíveis significações que se originam do termo. Apeito vital, necessidade, decisão implacável e sobretudo rigor são referências para a *crueldade* no sentido artaudiano. O rigor nos traz uma referência interessante para pensarmos o apeito vital direcionado, a base caótica do impulso vital que se organiza e se direciona plasticamente, a forma que serve não para tolher a veemência cruel, mas para elevá-la a uma condição teatralmente expressiva. Arantes nos elucidam a respeito do rigor artaudiano com referência ao conceito de *crueldade*: “No Teatro da Crueldade toda ação é cruel no sentido de que se expande com todo o rigor até o extremo de suas possibilidades, ou de sua força.” (ARANTES, 1988:87). A expansão da manifestação afetiva é, portanto, direcionada e consciente, no sentido máximo de sua capacidade

expressiva. Segundo as próprias palavras de Artaud, esse direcionamento é importantíssimo para a sua concepção cênica:

A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém. (ARTAUD, 1999:118)

A consciência direciona, seleciona e permite o tratamento artístico. As forças vitais não estão presentes de forma aleatória. A consciência aplicada permite a transformação de conteúdos vitais em poesia no espaço. O rigor é também descrito por Artaud (1999) como rigor cósmico e dessa forma está associado com as bases originárias da crueldade. Morte e vida estão nos pontos extremos de um ciclo que se alimenta de si mesmo e de uma perspectiva cruel da existência. Concepção cruel que muito se aproxima de uma visão escatológica que será desenvolvida no próximo capítulo.

A poesia da crueldade em cena poderia expressar, na experiência do teatro como um organismo, o “fluxo sanguíneo” que oxigena a nossa “totalidade” humana através de recursos metafísicos:

Não se trata de modo algum da crueldade vício, da crueldade erupção de apetites perversos e que se expressam através de gestos sangrentos, como excrescências doentias numa carne já contaminada; mas, pelo contrário, de um sentimento desprendido e puro, um verdadeiro movimento do espírito, que seria calcado sobre o gesto da própria vida (...) Portanto eu disse “crueldade” como poderia ter dito “vida” ou como teria dito “necessidade”, porque quero indicar sobretudo que para mim o teatro é ato de emanação perpétua, que nele nada existe de imóvel, que o identifico com um ato verdadeiro, portanto vivo, portanto mágico.(ARTAUD, 1999:134)

Com a *crueldade* capaz de mobilizar matéria, intelecto e sentidos, de despertar afetos primordiais adormecidos, de pulsar em um apetite vital, em uma necessidade que mantém o organismo do teatro pulsante, em movimento, conectado às forças que o vinculam à vida, o teatro pode estabelecer contato com o transcendente através da Crueldade:

Uma peça em que não houvesse essa vontade, esse apetite de vida cego, capaz de passar por cima de tudo, visível em cada gesto e em cada ato, e do lado transcendente da ação, seria uma peça inútil e fracassada.(ARTAUD, 1999:119)

O teatro artaudiano vem a ser uma proposta de teatro profundo, envolvido com temas primordiais e com o objetivo de levar à cena conteúdos metafísicos que muito se aproximam do universo do Mito, que teremos a oportunidade de desenvolver mais adiante. Com a base

metafísica, a *crueledade* se manifesta revelando o homem em sua condição humana, em sua especificidade existencial com todo o rigor necessário para uma exposição vigorosa não somente da natureza do teatro, mas também da natureza humana. O mistério existencial, nesse sentido, ganha vida no teatro e através da forma traz concretude para uma possibilidade de manifestação do mistério. A condição inexorável da existência é revelada sem amenidades, sem proteções, com o objetivo de colocar o ser humano em contato direto com suas sombras. Cassiano Quilici nos esclarece a respeito desse objetivo de revelação da *crueledade*:

“Crueledade”, 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. (...) A “crueledade” alude a essa condição inexorável da existência que deve ser encarada de frente, sem subterfúgios, para que o homem possa alcançar uma nova condição. (QUILICI, 2004:73)

Por “nova condição” podemos entender uma condição mais consciente de sua profundidade, mais ciente de seus “avessos”, mais conectada com seus impulsos vitais. Somente enxergando a plenitude de sua condição humana é possível ao homem entrar em contato com as forças originárias. O contato com essas forças é fundamental para a realização de um teatro verdadeiro no ponto de vista de sua gênese e para uma transformação efetiva do ser humano, proporcionada por uma experiência estética que não o distrai com suas peculiaridades, mas revela seus “interiores”.

A proposta do Teatro da Crueldade é, portanto, verdadeiramente teatro por reivindicar à cena a legitimidade de sua linguagem e é verdade cruel por nutrir o rigor e o apetite vital na expressão de afetos genuinamente humanos e cruelmente vinculados à existência. A *crueledade*, como rigor cósmico, força ativa de bases metafísicas, está presente no teatro artaudiano como a consciência direcionada de forças afetivas de origem metafísica, que revelam o mal primordial presente na condição existencial, como nos esclarece Artaud: “No mundo manifesto, e metafisicamente falando, o mal é a lei permanente, e o que é bem é um esforço e já uma crueldade acrescida a outra.”(ARTAUD,1999:120).

O esforço também revela sua natureza cruel. Há uma inexorabilidade na condição de estar no mundo e existir em vida que se alimenta de morte, em morte que permite a vida, em um movimento contínuo e cíclico que sustenta uma ordem cósmica. Na consideração desse esforço, Artaud apresenta a vitalidade do instinto em sua potência, mas que não está entregue a si mesma, e sim a uma intenção expressiva que se propõe a transformar forças vitais em

linguagem poética genuinamente teatral. Quilici desenvolve a idéia de que a *crueidade* se manifesta como atitude, conseqüência de um estado que se coloca em uma atenção particular:

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. (QUILICI, 2004:75)

Nesse estado intensificado da atenção, nessa disponibilidade e enfrentamento de um embate primordial que a encenação se coloca, a *crueidade* alimenta o espetáculo de uma vida crua, profunda e intensa em sua apresentação. A *crueidade*, por sua vez, nessa cadeia alimentar, se nutre da metafísica para enfrentar o desafio de traduzir na linguagem plástica do espetáculo, conteúdos transcendentais. E a metafísica nutre, dessa forma, o organismo do espetáculo de um teatro que se autodenomina “Teatro da Crueldade”.

2.4.2- Metafísica: Fonte Nutritiva do Organismo do Espetáculo

O teatro artaudiano vem a ser uma proposta de teatro profundo, envolvido com temas primordiais e com o objetivo de levar à cena conteúdos metafísicos que muito se aproximam do universo do Mito, que teremos a oportunidade de desenvolver mais adiante.

A proposta do Teatro da Crueldade é, portanto, verdadeiramente teatro por reivindicar à cena a legitimidade de sua linguagem e é verdade cruel por nutrir o rigor e o apetite vital na expressão de afetos genuinamente humanos e cruelmente vinculados à existência.

Artaud se apropria de uma forma muito particular do termo “metafísica”. Aranha e Martins (1993) nos esclarecem a respeito da origem do termo, que surgiu por volta do século I a.C., em uma classificação das obras de Aristóteles por Andronico de Rodes, separando as obras da *Filosofia Primeira*, depois das obras de *Física*. O termo *metafísica* foi posteriormente utilizado para designar o estudo de assuntos que transcendem a física, a partir, segundo as autoras, do século V d. C. Por *Filosofia Primeira*, podemos entender:

A que busca as causas mais universais (e portanto as mais distantes dos sentidos) e que são as mais fundamentais na ordem real. Trata-se da parte nuclear da filosofia, onde se estuda “o ser enquanto ser”, isto é, independentemente de suas determinações particulares. (ARANHA e MARTINS, 1993:98)

Como parte nuclear da filosofia, a *metafísica* se dispõe a ir além do conhecimento que pode ser apreendido pelos sentidos. É um olhar originário que não mais se apóia nas

narrativas míticas, mas no pensamento filosófico. Não mais o núcleo celular do mistério, mas o núcleo celular do pensamento que se coloca em constante movimento de descoberta e superação.

Artaud, no entanto, ao se apropriar desse termo para fundamentar o Teatro da Crueldade, o faz em um sentido particular. Retoma o conteúdo do mistério nos temas cósmicos, está interessado nas forças míticas que mobilizam esses temas. Sua metafísica também é originária. Em busca da gênese do teatro ele persegue a metafísica também em sua gênese. Artaud resgata não o sentido do mistério tal como no tempo mítico, mas se interessa por sua potencialidade de mobilização. A metafísica do Teatro da Crueldade é, nesse sentido, o regate da potencialidade ativa de temas *de origem*.

O teatro não traz diretamente ao palco a metafísica, nem os mitos, mas trabalha por assim dizer em sua periferia, criando provocações ao redor deles e ao nível da sensibilidade nervosa. O trabalho de criar “desafios de ar ao redor dessas idéias” é eminentemente material, desdobramento espacial da materialidade dos meios cênicos disponíveis, inclusive a palavra (ARANTES, 1988:89)

As “provocações” ao redor da metafísica e dos mitos em um desdobramento material permitem uma repercussão ativa para a transcendência, de forma que os temas abstratos não se perdem em uma fonte de inspiração, mas se conectam ao organismo do espetáculo como uma fonte nutritiva a ser “metabolizada” pelo direcionamento criativo do *corpus* da encenação.

Quilici nos traz a perspectiva da metafísica ativa artaudiana, nos lembrando de que “Artaud está tentando definir uma forma particular de “experiência intelectual”, que se enraíza no corpo, irradiando-se e repercutindo por múltiplos planos: afetivos, sensoriais, imaginários, racionais, intuitivos, etc.” (QUILICI,2004:39). Esse tipo particular de experiência intelectual trabalha com a totalidade do ser e se viabiliza através do corpo do ator, do *corpus* da encenação e da estimulação à totalidade do ser do espectador. A metafísica é intelectual no sentido de fundamentar uma concepção cênica, mas ao mesmo tempo ativa no corpo no sentido de que é traduzida na linguagem física do espetáculo, como nos assinala Quilici: “Uma intelecção intensa, capaz de cavar novas profundidades de percepção, devolvendo-nos ao cotidiano modificados.” (QUILICI, 2004:39)

O fundamento abstrato, passado para a linguagem da cena em seus recursos próprios, atinge a concretude necessária para ser, efetivamente, teatro. Um teatro vivo, ativo e profundo. Um teatro do espírito e para o espírito através do corpo que traz em si uma

multiplicidade de significados através de signos previamente elaborados. Como nos acrescenta Susan Sontag:

Ele vê a arte como uma ação, e portanto, como uma paixão, do espírito. O espírito produz a arte. E o espaço no qual a arte é consumida é também o espírito- visto como a totalidade orgânica de sentimento, de sensação física e de habilidade para atribuir significação. (SONTAG, 1986:27-28)

No ensaio *A Encenação e a Metafísica*, Artaud (1999) nos traz sua perspectiva de forma desenvolvida. Parte da análise de uma pintura do Louvre, de Lucas van den Leyden: *As Filhas de Loth*. O quadro o instiga principalmente em relação às idéias metafísicas que evoca e que, em sua visão, o teatro deve recuperar. Em sua análise minuciosa da pintura, que retrata um tema bíblico, Artaud identifica elementos poéticos do quadro a partir de suas idéias metafísicas, em que tece o seguinte comentário:

Pretender que são claras as idéias que se despreendem desse quadro seria falso. Em todo caso, são de uma grandeza da qual a pintura que só sabe pintar, ou seja, toda a pintura de vários séculos, nos desacostumou completamente. (ARTAUD, 1999:34)

A narrativa bíblica conta que *Loth*, personagem bíblico sobrinho de Abraão, se instalou em Sodoma, cidade Cananéia amaldiçoada, e escapou à sua destruição, alertado por um anjo. Ao sair da cidade, por ordem do anjo, *Loth* e sua família deveriam seguir em frente sem olhar para trás. Sua mulher desobedeceu e foi transformada em estátua de sal. *Loth* seguiu com suas filhas para um território seguro. Com base na narrativa bíblica, o pintor desenvolve imagens com recursos pictóricos que, segundo Artaud, contêm idéias metafísicas. Artaud coloca a relação dos elementos metafísicos da pintura com o teatro que deseja desenvolver: “Em todo caso, digo que essa pintura é o que o teatro deveria ser, se soubesse falar a linguagem que lhe pertence.” (1999:35)



(imagem 3)

Artaud encontra no quadro princípios poéticos cujo valor é medido pelo que ele denomina como “eficácia metafísica”. Ao extrair as conseqüências poéticas extremas do teatro, Artaud se propõe a realizar um teatro metafísico. Por “conseqüências poéticas extremas” podemos entender conseqüências de uma poética originária, que coloca a encenação com a autonomia necessária para levar à cena forças primordiais. O teatro metafísico de Artaud propõe um envolvimento intenso, tanto por parte de quem o realiza como por parte de quem o assiste. Trata-se fundamentalmente de um teatro essencial que, como já dissemos, se dirige à totalidade do homem e visa expressar com vigor essa totalidade. Segundo Arantes (1988), o princípio metafísico do teatro vem a ser a verdadeira questão do teatro artaudiano. Como podemos observar nas palavras de Todorov, a característica metafísica do teatro artaudiano trabalha com um conteúdo essencial a ser desenvolvido na experiência teatral a ponto de ser capaz de modificar quem está em contato com esta experiência:

A arte não deve ser nem gratuita nem utilitária; é preciso afastar ambos os termos dessa falsa alternativa, e tomar consciência de sua função essencial. Ora, como escreve Artaud, ela é metafísica: em vez de se satisfazer com um puro jogo de formas ou com uma modificação nas condições materiais externas do homem, o

teatro deve procurar atingir o ser humano no que ele tem de mais profundo, e modificá-lo. (TODOROV, 2003:292)

O desafio de uma encenação metafísica é elaborado por Artaud com referência aos meios pelos quais essa metafísica possa ganhar corpo. Todorov (2003) enfatiza o desafio da construção de uma linguagem simbólica particular do teatro em que Artaud direciona a sua vontade, linguagem esta que não está dissociada de seu próprio processo criativo. O Teatro da Crueldade, de bases metafísicas na concepção artaudiana, se coloca diante do desafio de, através do tratamento de seus elementos, trazer à forma conteúdos transcendentais:

Trata-se, portanto, para o teatro, de criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirá-los de sua estagnação psicológica e humana. Mas nada disso adiantará se não houver por trás desse esforço uma espécie de tentação metafísica real, um apelo a certas idéias incomuns, cujo destino é exatamente o de não poderem ser limitadas, nem mesmo formalmente esboçadas. Essas idéias, que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, e que são todas de ordem cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio do qual o teatro se desacostumou totalmente. Elas podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos. (ARTAUD, 1999:102)

As idéias de ordem cósmica são a base principal das formas elaboradas. O teatro, reconstruído através dos recursos que lhe são próprios, atinge uma profundidade que só é possível com a presença dessas idéias em cena. Não só o teatro reencontra a sua gênese, mas também o homem se reencontra com o mistério em suas questões metafísicas. É atingido em uma camada densa e profunda de si mesmo. É estimulado em seus sentidos de maneira que afasta qualquer possibilidade superficial de contato com a experiência do espetáculo. O Teatro da Crueldade permite um contato verdadeiro e rigorosamente profundo com os “interiores do espírito.”

Nesse ponto, podemos compreender com mais clareza a recusa ao teatro textocêntrico e psicológico realizada por Artaud. Enredos que apresentam conflitos individuais contextualizados são insuficientes para Artaud na abordagem desses “porões”. O teatro que se explica a si mesmo, as idéias claras, a compreensão intelectual imediata, não permitem um mergulho profundo no território existencial que Artaud deseja explorar. E só deseja ir tão fundo por reencontrar nesse território a força constituinte da base do verdadeiro teatro. A abordagem metafísica não é simplesmente uma escolha, mas uma necessidade. Não pode ser substituída por outras temáticas. É o caminho essencial que guia o teatro de volta para as suas bases originais. É a morte de um teatro psicológico que possibilita o renascimento do teatro

propriamente dito. Arantes nos elucida a respeito da importância desse posicionamento em Artaud:

Não se trata mais de alimentar-se ou de alimentar uma cultura onde as formas estão mortas, e os mitos consumidos. Ao teatro cabe converter-se no lugar da subversão anárquica dessa cultura, através da exploração metafísica do inconsciente. (ARANTES, 1988:73)

Com a exploração metafísica do inconsciente tal como a concebe Artaud, a profundidade originária é atingida através dos meios concretos do teatro. O teatro psicológico recusado por Artaud não somente subjugava esses meios concretos às necessidades do texto dramático, como utilizava em grau limitado suas potencialidades expressivas. Sobre o movimento artaudiano de recusa a essa prática teatral e o resgate metafísico do teatro, Arantes ainda nos acrescenta:

A “crise” moderna do teatro não é, assim, apenas uma questão teatral, mas tem a ver essencialmente com o domínio da psicologia no teatro, que acabou por neutralizar seu princípio metafísico. Contra a psicologia, só um remédio eficaz: a restauração do princípio metafísico do teatro, que tem o poder de inseri-lo novamente no coração da atualidade. (ARANTES, 1988:109)

Restaurar o princípio metafísico do teatro é permitir reencontrá-lo em suas origens através de sua linguagem física, material. É através dessa linguagem que se concretiza na cena que a metafísica pode atingir sua visualidade e pode ser encarnada em uma experiência. Arantes (1988) nos lembra que o reencontro do princípio metafísico do teatro está relacionado com o reencontro de uma linguagem teatral que foi perdida pelo teatro psicológico.

Reencontrar essa linguagem teatral genuína implica em trazer a metafísica de volta ao palco, em uma estética, como já discutimos, *de origem e das origens*. A busca metafísica se vincula à reconstrução do teatro em sua potencialidade física. Trata-se de reencontrar o homem em suas questões primordiais, em suas características conectadas com uma vitalidade universal, em sua condição ontológica e cruel. Trata-se de trazer à tona as camadas de profundidade do ser humano. E isso se realiza com imagens legitimamente profundas, que possam dar conta do princípio onírico que emerge dessas camadas, da explosão caótica de uma poesia anárquica que se reorganiza no organismo do espetáculo e do desafio de transformar a virtualidade de forças arquetípicas em hieróglifos vivos que expressam, no gesto do ator e nos elementos da encenação, a riqueza de sua carga poética.

Com o estudo do princípio metafísico do Teatro da Crueldade, passaremos para o estudo de seu caráter sagrado, que servirá de embasamento para compreendermos o Mito do Teatro da Crueldade no capítulo seguinte. De agora em diante nos ocuparemos com as características do Teatro da Crueldade que anunciam sua possível vinculação com o sagrado e permitem que o espetáculo como um organismo possa se aproximar de uma grande cerimônia ritualística.

2.5- Em Busca de Um Teatro Essencial.

Nossa atenção se volta em seguida em direção aos primeiros passos que nos conduzem à vinculação do Mito no Teatro da Crueldade. Em primeiro lugar, abordaremos o caráter sagrado de um teatro que se coloca como duplo da vida e assume a sua base metafísica. Identificaremos os elementos que caracterizam a perspectiva sagrada do Teatro da Crueldade.

Em seguida, abordaremos o papel do ator em um teatro que privilegia a encenação e valoriza a contribuição humana para que a metafísica possa se manifestar. Veremos de que forma o ator se vincula ao mistério, caminhando em direção às trilhas que nos levam ao conhecimento do Teatro da Crueldade em relação ao Mito.

Como um teatro essencial, que se baseia em forças primordiais e deseja colocar em cena a poesia presente nas festividades de massa através de uma poética que se vincula a essas forças, o Teatro da Crueldade, pouco a pouco, vai nos apresentando sua característica sagrada, que nos aproxima do universo do Mito.

2.5.1- O Teatro da Crueldade e sua Perspectiva Sagrada

O Teatro da Crueldade de Artaud é um teatro que se movimenta em direção à sua gênese, em direção à linguagem que lhe é própria. Artaud identifica como teatro a atuação no tempo e no espaço da cena organizada pela encenação. A base do espetáculo teatral é, portanto, física, material, e para o seu aspecto físico o cuidado artístico deve voltar a sua atenção principal. Existem elementos que se relacionam com o movimento de autonomia das formas produzidas teatralmente e que funcionam como uma “substância elementar”, o “elixir da experiência”.

A matéria bruta da ação física do ator, da possibilidade de encadeamento de elementos cênicos, da potencialidade sonora da voz, deve ser transformada em algo maior, que se vincula à mistura consciente de todos esses elementos. Nesse ponto chegamos na substância. Ela abastece a cena para que o conjunto da encenação possa expressá-la de forma viva. Essa substância é capturada pelo teatro e trabalhada plasticamente para que a vida verdadeiramente se manifeste.

Podemos chamá-la de fonte nutritiva do espetáculo, de base metafísica. Podemos chamá-la também de magia ou encantamento. Essa massa sem forma encontra na forma sua possibilidade de manifestação. Ela nutre os afetos, confere sentido ritualístico ao movimento. Artaud a encontra inspirado no teatro oriental, em sua ânsia existencial que acopla teatro e

vida, na poesia de festividades de mobilização coletiva, nas velhas cosmogonias. Essa massa sem forma que ele chama de muitos nomes diferentes é o elixir fundamental para a experiência do teatro *de origem e das origens*.

Quando ganha forma, essa base metafísica eleva o teatro ao estatuto de uma experiência sagrada. Ele rompe com as fronteiras do cotidiano, alcança o conteúdo de uma memória universal, se lança em direção ao abismo do contato com forças originárias. É um evento que não é feito para distrair, mas para “sacudir”, transformar seres humanos a partir da experiência, mobilizar o ser total que se limita no cotidiano a uma parcela condicionada de utilização de seus recursos. Vejamos uma definição de teatro por Artaud que elucida a necessidade da existência dessa base metafísica:

O teatro é antes de tudo ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos, está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica espiritual. (ARTAUD, 2006:75)

Quando Artaud se refere a forças ligadas a uma religião devemos ser cuidadosos com a interpretação dessas palavras. O Teatro da Crueldade não vem a ser um teatro ligado a referências religiosas em um sentido institucional. Mas se entendermos a palavra religião como referência de uma busca vital e sagrada, que permite vincular o organismo do espetáculo ao organismo do homem em uma possibilidade de contato verdadeiro, nos aproximamos de um dos pressupostos fundamentais do Teatro da Crueldade, que vem a ser o zelo com sua fonte metafísica.

A necessidade mágica e espiritual do teatro vem a ser a metafísica em ação, a fonte que só atinge a sua plenitude vital quando sua vida é traduzida em formas concretas. Artaud denuncia com veemência a morte do teatro em seu sentido verdadeiro, isto é, vital, isto é, sagrado, tal como vê a sua realização no ocidente textocêntrico. A morte do teatro é o desvio de sua condição fundamental, é o esquecimento de sua fonte sagrada, de sua real necessidade. Em sua denúncia, Artaud coloca a necessidade de manutenção de um estado poético que, em sua análise, não está sendo no teatro textocêntrico ocidental do início do século XX, devidamente cuidado:

As crenças se extinguem, o gesto exterior do teatro permanece vazio de sua substância interna, mais ainda transcendente no plano da imaginação e do espírito. Não existem mais poderes ou idéias ocultas atrás desse gesto, mas um substrato poético real continua a se agitar por trás de uma rejeição. As idéias morrem mas seu reflexo permanece no estado poético que o gesto evoca. É a qualidade segunda, o segundo estágio do gesto representado pela poesia no estado puro, que tem ainda o

direito de chamar-se poesia, mas sem uma eficácia mágica real. A arte está muito próxima de sua decadência. (ARTAUD, 2006:75)

Embora ainda próxima de sua decadência, a poesia ainda está em condição de se manifestar, basta que o gesto se reconecte com sua substância interna, com os poderes e as idéias ocultas que o fundamentam. Com a utilização consciente dessa substância interna na prática teatral, o teatro restabelece o contato com a base sagrada que o fundamenta, desde que saiba falar a linguagem que lhe pertence.

Peter Brook (1970), importante encenador contemporâneo, desenvolve uma busca por um teatro que considera vivo e sagrado, pois revela o que há de invisível em seus recursos de visibilidade. No invisível está uma qualidade do sagrado que, transposta para a cena, a eleva poeticamente. Sobre o teatro sagrado de Artaud, Peter Brook nos esclarece:

Protestando contra a esterilidade do teatro na França antes da guerra, um gênio iluminado, Antonin Artaud, escreveu folhetos descrevendo, de sua imaginação e intuição, um outro teatro- um Teatro Sagrado no qual o centro em chamas fala através das formas que lhe são mais próximas. Um teatro funcionando como a peste, por intoxicação, por infecção, por analogia, pela mágica; um teatro no qual a peça, o próprio acontecimento, está no lugar do texto. (BROOK, 1970:47)

O teatro sagrado buscado por Artaud, que Peter Brook explica através da imagem de um centro em chamas que se expressa através das formas mais próximas, desafia a encenação contemporânea como estímulo para o encontro de uma teatralidade que alcança o invisível, que explora os interiores do ser humano e pode transformá-los em linguagem. Peter Brook (2005) ressalta a importância do momento presente, em que reside o mistério do teatro e na possibilidade que essa qualidade de tempo apresenta para que um determinado grupo de pessoas viva uma impressão coletiva. Sobre essa capacidade de mobilização buscada, Peter Brook explicita:

A força da presença de muitos atores e espectadores é capaz de produzir um círculo de rara intensidade no qual podem quebrar-se barreiras e o invisível tornar-se real. Então a verdade pública e a verdade individual fundem-se de modo inseparável na mesma experiência essencial. (BROOK, 1995:65)

Artaud realizou uma experiência essencial como espectador que teve uma influência importante no desenvolvimento de suas idéias teatrais. Quando Artaud tem a oportunidade de presenciar a apresentação de um espetáculo balinês, identifica-se com a proposta estética, mas é muito mais do que isso. Consegue ver na cena balinesa essa substância interna explícita em

cada gesto e vê a concretização de um teatro metafísico. Não compreende a língua nativa, mas vê em cena um nível de comunicação que estabelece a sua eficácia em função com a vinculação de sua fonte sagrada, em função de poder ver, na estrutura gestual codificada, a substância primordial que a direciona.

Mas o que aconteceu com o teatro ocidental contemporâneo de Artaud? Em que momento essa substância primordial foi perdida? E que substância é essa que pode desaparecer como reaparecer em concepções teatrais?

Vimos com Eliade (2001) que, na perspectiva mítica, um objeto, um espaço ou outro elemento pode ser elevado à condição de sagrado à medida que pode ser cosmicizado, adquirindo um grau de importância distinto dos demais. Esse grau de importância é determinado pelo poder simbólico que lhe é atribuído em função do estabelecimento de sua comunicação com a fonte sagrada, oriunda do poder dos deuses dos tempos imemoriais. A “substância”, ou o “elixir” que mobiliza forças poéticas primordiais é resultado da ligação entre a fonte e o objeto, é o sagrado manifesto na concretude da cena.

Artaud usa a palavra metafísica para, de certa forma, tentar traduzir a fonte. Artaud chama a atenção para a necessidade de nutri-la no teatro, por ser o seu “combustível” essencial. À medida que a fonte é nutrida, pode nutrir também em retorno, alimentar o teatro em sua base sagrada e ser alimentada em sua manifestação, pois, como nos lembra Peter Brook: “O teatro é o estômago no qual o alimento se metamorfoseia em duas igualdades: excremento e sonhos” (BROOK, 1995:89). Digerindo a vida através da linguagem, o teatro exprime os seus excrementos que, acompanhados dos sonhos, podem tornar-se húmus para que a realidade dos sonhos traduza a sua invisibilidade. Essa digestão é provocada pelo movimento da Crueldade, que age na transformação, metabolizando a vida para que esta possa encontrar, nas formas teatrais, o seu duplo, a sua possibilidade de expressão.

A forma prática que Artaud encontra para legitimar em seu teatro o zelo com sua fonte sagrada encontra-se no tratamento dos elementos componentes da encenação. Segundo seu *Primeiro Manifesto* (Artaud, 1999), a escolha de elementos que remetem a uma atmosfera ritualística como figurino e manequins, o privilégio do espaço central, a interpretação do ator revelam o esforço de criar um espaço propício e o direcionamento da encenação para o resgate da importância da fonte metafísica no teatro.

O mistério permanece na composição hieroglífica dos gestos, na escolha de signos que mobilizam os sentidos e na expressão de forças vitais que permitem o retorno do contato do homem com sua totalidade e a “cosmicização do teatro”. Nesse movimento o ator é

fundamental, como mais um dos elementos expressivos da encenação, sem dúvida, mas como um diferencial: a expressividade humana.

2.5.2- O Ator e a Presentificação do Mistério.

No Teatro da Crueldade de Artaud, o ator não é o foco central das atenções. A encenação como um organismo valoriza cada elemento para assegurar a existência e a vitalidade do espetáculo. Na encenação como um todo, com a inclusão de todos os seus recursos, está concentrada a importância do espetáculo. Nesse sentido, o espetáculo como um organismo ganha a dimensão de um cosmos construído, pois seu tempo e espaço são transformados no tempo e espaço sagrados do teatro em que cada ação é sagrada e representa um acontecimento, por alimentar e ser alimentada por sua base metafísica.

O ator adquire no organismo uma importância singular. É, sem dúvida, mais um elemento poético e seu corpo serve ao cosmos construído com os signos que pode dar forma e levar à cena. Mas dentre os elementos, é o humano, o único capaz de assumir a condição que o assemelha a um “sacerdote” ou “curandeiro”, pois “alcançar paixões através de suas forças em vez de considerá-las como puras abstrações confere ao ator um domínio que o iguala a um verdadeiro curandeiro.” (Artaud, 1999:154).

Como um sacerdote, o ator está a serviço da fonte para que o mistério encarne no cosmos construído. Como um curandeiro, reconecta a totalidade do seu ser e de quem está em comunhão na experiência com as forças vitais através dos afetos direcionados poeticamente. O ator é criador e veículo, manifestação viva da fonte, mas sempre a serviço de um *corpus* maior do qual faz parte e para o qual direciona seu esforço criativo, sob o comando do encenador.

Artaud (1999) se refere à criação de um teatro de “nervos e coração”. Para que esse teatro possa ser realizado, eleva o ator à condição de um “atleta afetivo”. Vejamos cuidadosamente o significado dessa expressão.

Quando abordamos a concepção do teatro como duplo da vida, trouxemos a contribuição de Quilici (2004), a respeito do duplo do organismo afetivo do ator em relação ao físico. Nesse “organismo afetivo” está a potencialidade de expressão poética do ator conectada com a fonte metafísica que se materializa no corpo, em que cada gesto evoca um significado, conscientemente conduzido pelo encenador.

Como um “atleta afetivo” o ator deve zelar por seu organismo afetivo, por sua capacidade de se vincular à fonte para servir à encenação com sua expressão poética viva na

materialidade de seu corpo e de sua voz, que vem a ser uma expressão específica do corpo. A técnica o apóia incessantemente nesse empreendimento e está fundamentada em um conhecimento da respiração e de sua condução na evocação do afeto adequado. A fonte pode ser acessada através de práticas concretas, rigorosamente aplicadas, e do conhecimento e utilização consciente do ator de seu organismo afetivo:

Não basta que essa magia do espetáculo prenda o espectador, ela não o aprisionará se não se souber *onde pegá-lo*. Basta de magia casual, de uma poesia que não tem a ciência para apoiá-la.

No teatro, doravante poesia e ciência devem identificar-se.

Toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando sua emoção em seu corpo que o ator recarrega sua densidade voltaica. (ARTAUD, 1999:160)

O Teatro da Crueldade não se fundamenta em uma “magia casual”, sua fonte metafísica não está presente como um recurso inspirador, mas como uma presença ativa, tecnicamente conduzida. O ator manifesta o mistério em seu organismo afetivo porque realiza gestos hieroglíficos cuidadosamente selecionados, baseia-se em uma técnica que o orienta e serve de suporte para a sua interpretação.

Artaud une poesia e ciência quando propõe a manifestação concreta de elementos transcendentais através de uma técnica que coloca o ator como órgão vital a serviço do organismo do espetáculo. Para o mistério estar vivo e representado não basta a sua aparição, é necessário que esteja visível e guiado por um olhar centralizador que conduz a sua visibilidade e dirige a dosagem da carga poética necessária.

O ator está a serviço do espetáculo que por sua vez está a serviço do mistério como força oriunda de uma fonte metafísica. A encenação é o grande evento, o encenador, o grande comandante. O teatro, como um cosmos, é elevado à condição de um evento sagrado. O Teatro da Crueldade reconhece e qualifica a importância do ator como órgão fundamental para o funcionamento do organismo do espetáculo, mas quem conduz o acontecimento é quem concebe o conjunto, o olhar de fora que devolve ao teatro a sua verdadeira linguagem e comanda hierarquicamente a cerimônia. O ator é veículo, é sacerdote, atleta afetivo, que zela pelo seu organismo afetivo e curandeiro, pois tem a missão de colocar o espectador reintegrado com suas forças vitais, através da mobilização de sua “totalidade”.

O encenador polonês Grotowski (1987) realiza uma apropriação do sagrado em sua condução do trabalho do ator que o coloca como “ator-santo”. Essa capacidade de ser “santo” está em relação com sua devoção ao rigor técnico associada a um desprendimento de uma proteção pessoal para o bem maior de uma realização expressiva. A arte do ator-santo deve

promover o sacrifício de suas máscaras sociais e seguranças egóicas para revelar um ser humano em descoberta de si mesmo e livre dos acréscimos que bloqueiam a sua fluência criativa. Como um ser em pesquisa, um ser em descoberta, o ator-santo realiza a sua arte em busca do desconhecido, em uma trajetória constante de auto-superação. O ator de Peter Brook (1970) deve entregar-se ao seu ofício com a concentração suficiente para comunicar significados invisíveis e traduzi-los na visibilidade das formas teatrais. Essa tarefa exige um compromisso profundo com o momento presente e a consciência da profundidade humana que se atinge através desse compromisso. O trabalho do ator reside também em encontrar os meios de conhecer a sua parte invisível.

Sobre esse conhecimento, o ator Yoshi Oida esclarece: “a parte invisível do ator é a bandeja que dá origem e sustenta a ação visível da interpretação. Não se nota a sua presença. Apenas a sua ausência.” (OIDA, 2007:171). Yoshi Oida, com a sua formação teatral oriental e com a experiência do trabalho com Peter Brook utiliza a imagem da bandeja como um lembrete ao ator de sua tarefa de estar a serviço da profundidade da vida, em uma atitude de consciência e concentração para estar pleno na sacralidade de seu ofício. Reconhece a potencialidade do mistério no coração do ator, através de um “nada” que atua e produz a vida das formas, como na natureza:

Se pensarmos na natureza em toda a sua glória e diversidade, ficaremos espantados. Árvores, flores, neve, mar, grama... A todas essas manifestações chamamos natureza, mas o que é a natureza? Onde ela está? Não pode ser encontrada. Isso é o *nada* que dá origem a incontáveis fenômenos. Podemos olhar a interpretação sob esse mesmo ângulo. Como a natureza, o coração do ator pode dar vida a praticamente qualquer coisa. Como na natureza, há um tipo de nada que fertiliza. (OIDA, 2007: 171)

Através da ação desse “tipo de nada que fertiliza” no organismo afetivo do ator, o teatro, conectado ao seu princípio sagrado, pode encontrar os meios para traduzir nas formas o que há por trás das formas, o que há de invisível em sua manifestação poética. O desafio do ator segundo os preceitos do Teatro da Crueldade está, através da utilização consciente de seu organismo afetivo, em encontrar um caminho para presentificar as forças que atuam nesse espaço misterioso anterior às formas.

No próximo capítulo estaremos cuidando do encontro do fio de Eliade com o Teatro da Crueldade: Mito e teatro artaudiano em relação, para que possamos compreender, com base nos estudos desenvolvidos nos dois primeiros capítulos, o ponto de intersecção que aponta o significado e a função do Mito no Teatro da Crueldade e nos conduz em direção ao desenvolvimento do caminho que nos guiará à vitória sobre o desconhecido.



Deixai as cavernas do ser. Vinde. O espírito sopra fora do espírito. É tempo de abandonardes vossas habitações. Cedei ao Todo-Pensamento. O Maravilhoso está na raiz do espírito.

- Antonin Artaud-

3- O Mito no Teatro da Crueldade

Quando vivo não me sinto viver. Mas quando represento sinto-me existir.
O que me impediria de acreditar no sonho do teatro quando creio no sonho da realidade?

(ARTAUD, 1999:171)

No presente capítulo nos voltamos para o encontro do Mito com o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud. Com base na definição e nas características do Mito assinaladas por Mircea Eliade e nos fundamentos do Teatro da Crueldade, podemos nos aproximar da presença e função do Mito no teatro concebido por Artaud. Estamos diante da trajetória final do labirinto, o caminho que nos conduz ao encontro do que é necessário descobrir na jornada que trilhamos em busca desse conhecimento.

Para continuarmos a nossa trajetória, nos colocamos diante do caminho que nos guia à identificação da presença do Mito, de que forma este se manifesta, com que consistência se apresenta e que características abraça no Teatro da Crueldade. Investigaremos, primeiramente, a sua presença, a sua forma particular de se apresentar na proposta originária do teatro artaudiano.

A presença do Mito no Teatro da Crueldade nos direciona para aspectos que podem nos esclarecer sobre a intensidade e a qualidade dessa presença. Nosso fio está sustentado na consciência mítica das sociedades arcaicas observada por Eliade para que possamos identificar no espaço da cena artaudiana de que forma essa presença do Mito pode se articular com a poética da crueldade. A configuração cósmica da encenação, seu caráter aberto e fechado, o papel do ator na teatralidade artaudiana e considerações sobre a perspectiva ritualística em relação à linguagem da cena da concepção teatral em estudo são caminhos optados para guiar a seguir a nossa trajetória no labirinto.

Identificar o Mito no Teatro da Crueldade é como tentar capturar a alma de um organismo, é se colocar diante da ambigüidade dos limites da investigação e da motivação principal para a compreensão de um teatro que permanece como proposta e mistério. É se voltar para um alimento que não pode ser tocado, mas volta-se para a sua própria necessidade de materialização e concretude. É se mover diante de uma fonte poética que somente através da metáfora permite a sua apreensão e somente através de uma linguagem onírica pode revelar a sua realidade. É revisitar a inteligência e devolver à razão a sua totalidade, que não ignora o conhecimento sensível. A tarefa a que nos propomos é o encontro com o nosso

Minotauro. Seguiremos, em seguida, a nossa trajetória no labirinto, tendo como suportes as contribuições de Mircea Eliade e a proposta teatral idealizada por Artaud.

3.1- A Presença do Mito no Teatro da Crueldade

Ocuparemos-nos a seguir de dois aspectos fundamentais para a compreensão da presença do Mito no Teatro da Crueldade. O primeiro é relativo a indícios da presença do Mito na vida de Artaud. Pontuaremos alguns aspectos de sua personalidade e alguns eventos em sua vida que aproximam a sua busca pessoal do universo do Mito e, dessa forma, configuram indícios da relação entre o Mito e o Teatro da Crueldade. Com a compreensão dos indícios míticos de um homem que se coloca no limiar da fronteira entre a arte e a vida, seguimos em direção aos princípios originários do Teatro da Crueldade.

Artaud compõe uma mitologia pessoal em eventos de sua vida que interferem nas suas concepções artísticas e nos fundamentos de seu teatro. A atmosfera mítica impregna uma vida em que o sofrimento, a sensação de morte e uma escrita visceral alinham-se como combustível para a criação. As sensações do corpo são levadas para a escrita, que revela nas palavras uma resposta sensível à integração orgânica de matéria e sensação, corpo e espírito, como podemos observar no seguinte trecho de sua conferência no *Vieux –Colombier*, quando já desenvolve um relato sofrido após um longo período de confinamento manicomial:

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. (ARTAUD, 1995:78-79)

O corpo sofrido impregnado por sensações orgânicas impregna a visão de Artaud sobre o teatro e a vida. As pulsões orgânicas que experimenta se aproximam da Peste e da Crueldade, levando-o a uma compreensão sensível da atuação de forças originárias. Nessa perspectiva originária, destacamos a proposta do Teatro da Crueldade e sua vinculação com o Mito.

3.1.1- Indícios Míticos em Artaud

Com base nos dados biográficos de Artaud abordados no capítulo anterior, podemos identificar uma vida impregnada por conteúdos míticos. O seu movimento de escrita traduzia

uma vontade-pulsão de registrar a sua inquietação existencial. Anos de confinamento potencializaram ainda mais essa inquietação e permitiram a sua concretização em obras escritas e plásticas.

Artaud transbordava a necessidade da arte. Perseguiu a poesia do teatro e a poesia da própria vida. Fazia dessa perseguição uma peregrinação perigosa em busca de regiões obscuras do espírito. Como peregrino incansável, moveu-se em caminhos que abraçou e descartou, mas não deixava de se colocar em direção à estrada.

Como poeta juvenil, destruiu seus escritos. Direcionou sua fúria incandescente aos limites das palavras. Confessou em palavras sua incapacidade de traduzir através destas o espírito em um fluxo de pensamento e fez dessa confissão uma obra de arte em forma de correspondência, que Jacques Rivière decidiu publicar na *NRF* (Nouvelle Revue Française) em 1924. A respeito dessa publicação, Galeno destaca:

Com essa correspondência, transcende as barreiras da expressão e demonstra que a sua incapacidade, muitas vezes de rejuntar pensamento e emoção, não significa colaborar com os raciocínios fáceis que através de palavras e escritas bem claras e coerentes estão o valor maior para a poesia ou para a literatura. Herda o espírito dos poetas que tornaram suas almas “coagulações nervosas” e “fisiologicamente feridas”. E, por isso, não se rende ao formalismo dissimulador que esconde as falhas do espírito. (GALENO, 2005:67)

Em forma de correspondência revela a si mesmo e escolhe esse modo de escrever como a sua principal contribuição para a ruptura com os limites da linguagem. Através da dor, desde muito cedo, estabeleceu contato com os limites de sua condição humana. A juventude e a infância foram marcadas pelo desconforto físico e pelo contato com a morte, passando por sofrimentos orgânicos e psíquicos, que determinaram profundamente a sua vida, como traços irreversíveis de uma experiência iniciatória.

Iniciou-se através da dor desde muito jovem e essa dor que conheceu permitiu uma transformação profunda de consciência, que não trouxe equilíbrio, mas desarmonia, que se transformava em criações. Espasmos, dores, perda do domínio do pensamento permitiram a Artaud uma intimidade com regiões psíquicas não muito visitadas pela razão. Seguiu em busca do inconsciente e da linguagem onírica. Assumiu o devaneio e fez do delírio sua fonte de lucidez para as idéias que alimentava. Construiu sua escrita com a efervescência para superá-la, na tentativa ininterrupta de conferir organicidade à linguagem das palavras, constituindo o que Deleuze denomina como infra-sentido:

Artaud é o único a ter sido profundidade absoluta na literatura e a ter descoberto um corpo vital e a linguagem prodigiosa deste corpo, à custa de sofrimento, como ele diz. Ele explorava o infra-sentido, hoje ainda desconhecido. (DELEUZE, 2003:96)

Em direção à constituição “corpórea” das palavras, denunciou também os limites do corpo. Segundo Alex Galeno: “Artaud cartografa regiões formadas por imensos continentes imaginais e habitadas pelas famílias dos que pensam e experimentam, perigosamente, a vida e as idéias.”(GALENO,2005:18). Em busca de regiões desconhecidas devastou o inconsciente e sua apropriação simbólica. Nesse sentido, o sonho estava muito mais próximo da realidade do que a própria realidade. Em regiões obscuras concentrou a sua fonte poética.

Um indício muito claro de sua busca da apropriação simbólica da linguagem do inconsciente está evidenciado em sua participação no movimento surrealista. Através do automatismo psíquico os surrealistas pretendiam encontrar uma forma de escrita que aproximasse a construção poética de sua fonte originária. Nesta fase, Artaud realizou escritos em que evidenciava sua necessidade de libertação das restrições formais. Em suas cartas deste período, exalta a libertação do espírito, denuncia as restrições impostas pelas instituições em relação à liberdade de expressão do pensamento e ao enquadramento humano em perfis satisfatórios para o exercício da linguagem, denuncia o aniquilamento da criatividade, a necessidade de trazer à tona a profundidade do espírito:

Nós estamos por dentro do espírito, no interior da cabeça. Idéia, lógica, ordem, Verdade (com V maiúsculo), Razão, deixamos tudo isso ao nada da morte. Cuidado com suas lógicas, Senhores, cuidado com suas lógicas, não sabem até onde pode nos levar nosso ódio à lógica.

É só por um desvio da vida, por uma parada imposta ao espírito, que se pode fixar a vida na sua fisionomia dita real, mas a realidade não está aí. Por isso é desnecessário, a nós que aspiramos a uma certa eternidade surreal, que faz muito tempo já não nos consideramos mais no presente e que nos assemelhamos a nossas sombras reais, é desnecessário virem nos aborrecer em espírito. (ARTAUD, 1983:27)

Enquanto o movimento surrealista, do ponto de vista de Artaud, se colocou em direção à exploração criativa da profundidade do espírito, Artaud se colocava fiel aos seus princípios, mas essa vinculação não se mantém por muito tempo, pois segundo Martin Esslin: “Quando Breton e seus seguidores resolveram converter a revolução puramente literária em política e anunciaram sua adesão coletiva ao Partido Comunista, o rompimento tornou-se inevitável.” (ESSLIN, 1978:30)

Não nos deteremos muito nas razões que motivaram Artaud ao rompimento com o movimento surrealista e sua conseqüente expulsão, mas assinalamos que Artaud se colocava

em direção a uma escavação profunda de regiões nebulosas do espírito. O surrealismo interessava a Artaud como uma libertação da linguagem e como um processo de expressão das imagens do sonho. O surrealismo para Artaud comunicava a sua peregrinação em direção aos subterrâneos do ser enquanto se colocava como

Projeto de fusão do sonho e da realidade numa espécie de realidade absoluta, o surrealismo inicialmente pôs em questão o próprio funcionamento do pensamento e das formas, explodindo os significados habituais no confronto com a diferença. Uma revolução, portanto, no plano virtual, sem proveito imediato para a realidade. (ARANTES, 1988:78-79)

A explosão das formas interessava a Artaud e através desta explosão os conteúdos do sonho poderiam emergir em imagens, que mais tarde poderiam sugerir escritos ou possibilidades de encenação. Em um movimento voltado para a fonte dessas imagens, Artaud submergia, trazendo à superfície, ainda mais, a pulsão para o mergulho. Na busca dessas imagens, a linguagem mítica, em sua peregrinação, estava presente ao trazer imagens à tona com a potencialização de seu significado que, de acordo com a concepção artaudiana, deve transcender os limites da linguagem.

A fase surrealista foi importante para Artaud no sentido de afirmação poética de sua peregrinação no espaço nebuloso das imagens do inconsciente. Empesteado por sua própria carga afetiva, como um xamã incorporado pelas forças que evocava, empestou-se em plena conferência pública na Sorbonne, realizada por convite do Dr. Allendy, apresentando seu ensaio sobre “O Teatro e a Peste”, provocando reações diversas na platéia e a retirada da maior parte dos presentes. As apresentações em conferências na vida de Artaud, de um modo geral, foram “empestadas”, causando constrangimento, surpresa e estupefação no público assistente. Encarnava a própria vida e a vida das idéias que defendia de forma visceral. Quando foi ao México, realizou não uma apresentação pomposa de um europeu que concede o seu conhecimento ao Novo Mundo, mas a vontade em ação de um europeu desgastado com o formalismo ocidental em busca de contato com culturas mais próximas da vida em seu sentido originário. Na Bélgica, em Bruxelas, em 1937, alterou a temática da conferência, impregnado pela vivência com os Tarahumaras no México e abordou temas chocantes e polêmicos. Quando o pensamento escapou e as palavras previamente preparadas não faziam mais sentido para a conferência do Vieux Colombier em 1947, expôs a dissociação existente entre a sua vontade e sua capacidade de organização do pensamento, denunciando com veemência os limites orgânicos impostos pelos eletrochoques que havia sofrido em seu período de confinamento. As suas experiências de comunicação em conferências destacadas

em seus dados biográficos são o retrato de um homem que encarnava os seus afetos e vinculava a apropriação do conhecimento à sua repercussão no organismo. Apresentava ao vivo as forças que o impulsionavam, encarnava a vitalidade de sua peregrinação.

Três eventos em sua vida podem ser destacados como principais eventos míticos de Artaud: o contato com o teatro oriental através da apresentação do Teatro de Bali na Exposição Colonial no Bois de Vincennes, a viagem ao México, terra dos índios Tarahumaras e a viagem à Irlanda, terra dos celtas, sendo um de seus objetivos a devolução de uma bengala considerada por ele como objeto sagrado e que teria pertencido a São Patrício. As duas viagens estão incluídas no que Alex Galeno (2005) denomina como “Artaudicéias”. O Mito, por sua vez, fazia parte da vida de Artaud como uma realidade captada pela experiência e transmutada em propostas para o teatro e para a sua própria condição existencial.

Vimos no capítulo anterior que a experiência com o teatro balinês em julho de 1931 inspirou a concepção do “Teatro da Crueldade” e repercutiu em um artigo publicado pela NRF¹, compondo posteriormente um dos capítulos de sua obra “O Teatro e Seu Duplo”. Ao discorrermos a respeito de sua identificação com o espetáculo balinês, verificamos a importância da encenação, o poder da convenção no tratamento cuidadoso do gesto e da voz, mas principalmente, as forças misteriosas em ação, os poderes mágicos dos signos. O encantamento provocado em Artaud provinha da atuação dessas forças, dessa atmosfera mítica presentificada na forma, que consistiu em um importante estímulo para o desenvolvimento das idéias que deram origem ao Teatro da Crueldade. Suas impressões registradas são significativamente sensíveis ao conteúdo mítico do espetáculo:

Uma espécie de terror nos assalta quando vemos esses seres mecanizados, aos quais nem suas alegrias nem suas dores parecem pertencer propriamente, mas nos quais tudo parece obedecer a ritos conhecidos e como que ditados por inteligências superiores. Afinal, é essa impressão de Vida Superior e ditada que nos impressiona mais nesse espetáculo semelhante a um rito que estaríamos profanando. (ARTAUD, 1999:61)

A força ritualística do Mito em ação física no espaço do espetáculo balinês repercute em Artaud como a intensificação de uma fome mítica no teatro que, através da forma bem conduzida, permite a realização de uma teatralidade, em seu ponto de vista superior, pois se alimenta da fonte metafísica para apresentar a sua realidade:

¹ Nouvelle Revue Française.

Num espetáculo como o Teatro de Bali existe algo que suprime a diversão, um aspecto de jogo artificial inútil, de jogo de uma noite, que é a característica 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 de que extirpam do espírito de quem as observa toda idéia de simulação, de imitação barata da realidade. (...) Os pensamentos que ela visa, os estados de espírito que procura criar, as soluções místicas que propõe são mobilizados, levantados, alcançados sem demora e sem rodeios. Tudo isso parece um exorcismo para fazer nossos demônios AFLUÍREM. (ARTAUD, 1999:63-64)

A visão do espetáculo balinês com as características da cerimônia de um rito religioso contribui para que ele desenvolva mais tarde a proposta do Teatro da Crueldade com uma clara vinculação ao Mito e sua presentificação na cena. No Teatro de Bali encontrou uma importante referência para um modo de teatralidade em que os meios físicos são cuidadosamente direcionados para que a poesia do espírito possa se manifestar:

Há um ressoar grave das coisas do instinto nesse teatro, mas levadas a tal ponto de transparência, inteligência, ductibilidade, em que parecem nos proporcionar de um modo físico algumas das percepções mais secretas do espírito. (ARTAUD, 1999:64)

Na elaboração das idéias que posteriormente vão conceber o Teatro da Crueldade através do contato com o Teatro de Bali, Artaud valoriza as percepções secretas do espírito, uma sabedoria instintiva que se transforma em poesia, o conhecimento visceral da vida que se expande na manifestação afetiva. Esse conhecimento que no corpo se manifesta está impregnado do conhecimento do espírito, que, por sua vez, possui sua origem na consciência mítica.

Em busca de um contato mais profundo com a consciência mítica, em busca de uma purificação pessoal e de um enriquecimento cultural que pudesse libertá-lo da cultura européia que privilegiava a apreensão intelectual da vida, Artaud realiza viagem ao México e segue nesta decisão o fluxo criativo das idéias que transbordavam na tentativa de viver em sua própria carne o contato com uma sociedade de consciência mítica e prática ritualística, a dos Tarahumaras. Artaud realizou um investimento pessoal nessa viagem sobre o conhecimento do substrato do teatro que concebera. A bordo do navio descobre o título de sua obra principal e escreve para Jean Paulhan contando que seu livro se intitulará “O Teatro e Seu Duplo”.

O navio, segundo Martin Esslin (1978), em janeiro de 1936, passa por Havana. Neste local Artaud recebe uma réplica de espada, de lâmina toledana, que afirma ter ganho de um feiticeiro negro. Esta espada consistia em um objeto hierofânico para Artaud e com ele estabeleceu a primeira vinculação com o sagrado em terras americanas. Em fevereiro de 1936, Artaud desembarcou em território mexicano. Como nos ressalta Galeno: “Tomado do espírito

da multiplicidade e da transversalidade, evocou outros sentidos para *si* e para os *outros*, experienciando, com a sua estranheiridade, a “percepção do infinito”.” (GALENO, 2005:117)

No México foi convidado para a realização de conferências, como um intelectual europeu que visita terras do Novo Mundo e compartilha o seu conhecimento. Porém, Artaud estava ávido para se alimentar de fontes culturais mais vinculadas à vida de um ponto de vista total, de um conhecimento em que o corpo, o instinto e o mistério se aliam para promover experiências concretas. Artaud não representava a fonte do intelecto, caminhava em direção à experiência total do conhecimento. Por isso, o contato com civilizações que viviam de forma mais integrada à natureza era fundamental para saciar sua busca naquele momento, como ressalta Quilici:

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.(QUILICI, 2004:161)

Artaud, como peregrino incansável, segue o destino rumo ao resgate do conhecimento do ser total, que repousa na vida integrada de civilizações que sustentam a sua vinculação com o sagrado e com a natureza. Com o apoio do Reitor da Universidade do México, conseguiu visitar as terras em que habitavam os índios Tarahumaras. Enfrentou a geografia do local, que lhe rendeu associações míticas, e dificuldades com sua saúde, mas persistiu. Conseguiu hospedagem em uma escola local e pôde ter acesso a um ritual próprio da tribo visitada: o ritual do peiote, que vem a ser uma substância alucinógena sagrada utilizada na cerimônia. Essa experiência representava mais que um anseio antropológico, representava uma transformação de consciência, uma tentativa de purificação de seu corpo intoxicado pelo láudano, uma tentativa de alimentação do espírito através da cerimônia ritualística. O ritual, através da forma concretizada na cerimônia, permite a materialização do sagrado e a integração do homem participante, como observa Quilici: “O homem refeito 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.”(QUILICI, 2004:170)

Do não-manifesto às formas a trajetória de Artaud se constrói. Estuda com afincas possibilidades da forma cautelosamente dirigida permitir a revelação do não-manifesto no

teatro. Idéias abstratas concretizadas na encenação. Forças misteriosas no ritual atuando diretamente na cerimônia. Sob a ação das forças do ritual, reescreve a sua vida. Tomando consciência das forças do ritual, deixa o seu testemunho:

Deitado no chão para o rito me cair em cima, o fogo, os cantos, os gritos, a dança, e para a própria noite, como cúpula animada, humana, dar voltas, viva, por cima de mim. Lá estava, pois, aquela cúpula móvel, aquele conjunto material de gritos, entoações, passos, cantos. Mas acima de tudo; para lá de tudo, a sensação que voltava, atrás de tudo aquilo e mais do que tudo, e além dele, outra coisa dissimulava ainda: *o Principal*. (ARTAUD, 1985:45)

O contato com os Tarahumaras e com o peiote rendeu-lhe escritos em cujas páginas suas impressões estão registradas. Artaud participou da cerimônia do peiote, experimentou o olhar de dentro da cerimônia, para que depois o olhar de fora estivesse impregnado das forças misteriosas que atuam no ritual. Sua consciência existencial pôde ser aprofundada pela experiência ritualística, pois como nos ressalta Quilici:

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. (QULICI, 2004:178)

Na aplicação do “ethos” primitivo, Artaud participou da cerimônia, tentando construir o conhecimento de dentro da experiência. Com o ritual do peiote, teve uma experiência profunda, mítica, visceral:

Uma coisa há, no entanto, que os sacerdotes do Peyotl me ajudaram a assinalar no México e o pouco do Peyotl que tomei desvendou à minha consciência. No fígado humano é que se produz a alquimia secreta e o trabalho pelos quais o eu de todo indivíduo escolhe aquilo que lhe convém, adopta ou rejeita entre as sensações, as emoções, os desejos que o inconsciente lhe forma e compõem os seus apetites, as suas concepções, as suas verdadeiras crenças, e as suas *idéias*. Aí mesmo é que o EU se faz consciente e o seu poder de apreciação, discriminação orgânica extrema se manifesta. (ARTAUD, 1985:26)

Artaud pôde experimentar em suas próprias vísceras as transformações que a substância do peiote causou em seu organismo. Ao ingerir o peiote, compartilhou uma apropriação da realidade que não seria possível no contexto em que vivia em sua cultura européia. Como ressalta Vera Lúcia Felício:

O fígado passa a funcionar como o órgão-filtro do impulso para o verdadeiro, rejeitando as impressões falsas. Ou seja, é visada aqui a procura de uma *lucidez* essencial, mais profunda que a razão discursiva do homem ocidental. Uma outra anatomia, uma outra fisiologia capazes de exprimir o todo corpo-espírito que o Ocidente separou. (FELÍCIO, 1996:128)

Segundo Quilici (2004), o México da Cultura Solar não era visto por Artaud como simplesmente um país, mas como uma região da Terra em que a conexão com suas forças poderia ser vivida integralmente. Através dos Tarahumaras, forma e potência, forma e não-manifesto oriundos de uma conexão com o sagrado poderiam se manifestar em sua vida, pois: “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.” (QUILICI, 2004:166). Essa cultura viva pode expressar no seu cotidiano um contato com o sagrado, além do contato experimentado na ação ritualística por estar integrada à natureza. Embora o sagrado do ritual seja diferenciado qualitativamente e corresponda a uma ruptura com o comportamento cotidiano, a vida integrada permanece, impregnando as ações da vida do homem conectado ao sagrado, que nutre o substrato poético do teatro que Artaud desejava materializar.

Outro evento destacado como importante acontecimento de natureza mítica na vida de Artaud se dá na sua viagem para a Irlanda. Segundo Martin Esslin (1978), após a difícil conferência em Bruxelas, Artaud passa por uma fase de revisão da sua própria identidade. Guarda a espada que havia recebido em Havana, símbolo sagrado na percepção de Artaud, e recebe do amigo René Thomas uma bengala irlandesa, que teria pertencido a São Patrício. As características da bengala, bem como a sua história, permitiram associações míticas, tais como a “Montanha dos Signos” no caminho para o México. Nesse período, estudava o significado das cartas do tarô e, em 1937, publica “Novas Revelações do Ser”, assinando o nome profético de “O Revelado”. Nesta obra inclui conhecimentos ocultistas e faz referência à bengala irlandesa.

O universo mítico estava cada vez mais presente em sua vida e imbuído de um sentimento profético, Artaud, no mesmo ano de 1937, segue viagem à Irlanda e se corresponde com amigos. Buscava uma identificação mítica com o local e mantinha um comportamento profético e exaltado que lhe rendeu problemas, culminando com a sua expulsão de Dublin para Paris, iniciando um período longo de confinamento em asilos psiquiátricos. Enfrentou dificuldades financeiras no período em que esteve na Irlanda, perdeu sua bengala cujo significado mágico era de extrema importância para ele e, buscando um novo Artaud, que não suportava mais assinar o próprio nome, caiu no abismo do descrédito

conferido aos loucos. É importante destacar que, na terra dos celtas, o comprometimento de Artaud com o Mito alcançou um ápice determinante para seu destino.

A viagem à Irlanda aponta diferenças significativas em relação à viagem ao México. Enquanto no México podia entrar e sair da experiência ritualística, quando foi para a Irlanda já estava suficientemente possuído para romper com as fronteiras do que pode ser considerado socialmente como lucidez. Enquanto perseguia como peregrino em território mexicano o substrato poético do Teatro da Crueldade que tentou realizar, na Irlanda, não encontra em seu percurso nem ritual, nem teatro, nem substrato poético, nem mesmo Artaud, mas somente um peregrino que se torna um profeta só, de portas fechadas, palavras obscuras e vãs tentativas de comunicação, sustentado pelo poder mágico de um objeto que não pode protegê-lo dos motivos que o conduziram à camisa-de-força. Ao invés de participar de uma experiência ritualística, Artaud se transformou no homem-ritual, reforçando sua condição de estrangeiro destacada por Galeno (2005), experimentando um profundo isolamento interno que comprometeu as suas possibilidades de comunicação em território irlandês.

Artaud, como experimentador do próprio conhecimento, experimenta a vivência ritualística em fontes culturais distintas de sua origem e entra em contato com outros estados do ser, aderindo ao movimento criativo da fonte de suas idéias teatrais e realizando a sua articulação com a própria vida, em uma escrita que se fez carne, cuja lógica pressupõe que:

vivenciar é também experimentar pensamentos nômades, produzir uma escrita das vísceras, elaborar conceitos grávidos de acontecimentos e trabalhar com citações inseridas no universo da contaminação e não da cópia, criando assim uma nova linguagem que cheira a vida (...) (LINS, 1999:8)

Em Artaud, a escrita se fez carne e a carne se fez escrita, produzindo o registro documental de aprofundamentos da consciência. Tais aprofundamentos realizam o arriscado mergulho em direção à fonte que alimenta o Mito e o sonho, revelando sua potência poética na arte e na vida.

3.1.2- Princípios Originários do Teatro da Crueldade.

Uma das principais funções do Mito vem a ser a vinculação do homem à sua origem e à origem dos elementos que fazem parte de sua existência. A origem, para o homem mítico, é norteadora de todos os atos e comportamentos humanos, pois se configura como um guia, cujo valor sagrado é oriundo dos atos inaugurais dos deuses. A comprovação da veracidade

dessas histórias sagradas, como vimos com Eliade (2008), é possível para o homem arcaico através das “provas” concretas da existência dos elementos que são narrados nos acontecimentos míticos. A verdade da força originária pode ser comprovada pelo elemento originado.

Os Mitos, principalmente os cosmogônicos, que se ocupam da origem primeva da passagem do indiferenciado para a forma organizada e os de origem, que se ocupam do princípio de todas as existências posteriores a essa origem geratriz, são fundamentais para a manutenção e o significado do *corpus* cósmico em que o homem é co-criador ativo à medida que mantém também ativa a força da tradição.

O alimento da vida do homem mítico está no conhecimento do princípio. No princípio reside a força cósmica que nutre a perpetuação da vida, e por isso não cessa e pode ser constantemente convocada à sua função. Ao homem cabe evocar os poderes que são capazes de se manifestar no tempo presente. Ao homem cabe cultivá-la, reconhecer seu poder sagrado e se colocar como instrumento de sua manifestação. Na forma própria do homem de cultivar essa ligação está a sua marca diferenciada, que permite a ele agir como criador ao mesmo tempo em que se submete a poderes que pertencem ao campo do mistério. Dessa forma, mantém o alimento espiritual que fortalece o elo entre o mundo humano e o mundo mágico que detém os poderes criadores.

Nutrindo o mistério, o homem mítico pode conhecer melhor a si mesmo e o mundo do qual participa como membro ativo. Do mistério mítico surge a fonte do conhecimento sobre a sua existência e de como se relacionar com a vida, desde suas necessidades cotidianas até a relação profunda com as forças criadoras. Conhecimento e mistério para o homem sob o olhar do Mito estão interligados em um sentido que une o natural ao sobrenatural, transformando as ações da vida em atos que são realizados em consequência desse conhecimento.

A vinculação do conhecimento da origem a um sentido de inserção cósmica é notável na mentalidade mítica. Essa inserção permite uma inclusão qualitativa da vida humana em um corpo coletivo que a nutre, a gerencia e confere significado às suas ações. Conhecimento e tradição, tendo em vista como tradição que reforça as ações divinas, tecem uma rede de comunicação do homem com o mundo e estabelecem a ordem paradigmática que organiza a vida em um plano coletivo.

Conhecer o princípio mítico, lembrá-lo e convocar suas forças criadoras em determinadas circunstâncias é responsabilidade humana para o funcionamento do mundo sob o olhar do Mito. O princípio mítico é fonte inesgotável de sabedoria e recursos para alimentar e permitir a vida. Em sua função de fonte, a origem em potência alimenta o corpo do homem,

através de recursos naturais e é alimentada pelo seu constante acesso através da vivência mítica. As forças de origem convocadas pelo Mito assumem uma funcionalidade à medida que são aplicadas para o cultivo da vida através do acesso humano às formas de revitalizar as ações dos Ancestrais Míticos. O homem mítico é agente nessa revitalização e não simplesmente instrumento de convocação das forças originárias, pois, como nos esclarece Eliade:

ele assume corajosamente enormes responsabilidades: por exemplo, a de colaborar na criação do Cosmos, criar seu próprio mundo, ou assegurar a vida das plantas e dos animais etc. Mas trata-se de um tipo de responsabilidade diferente daquelas que, a nossos olhos, parecem ser as únicas autênticas e válidas. Trata-se de uma *responsabilidade no plano cósmico*, diferente das responsabilidades de ordem moral, social ou histórica, as únicas conhecidas pelas civilizações modernas. (ELIADE, 2001:83)

Assumindo uma responsabilidade no plano cósmico, o homem age no mundo e se insere no mesmo sob as mesmas leis que permitiram a existência da vida em todas as suas manifestações. No exercício dessa responsabilidade originária, também contribui com a sua potencialidade criativa. O paradigma não impede a criação, mas a organiza dentro de determinados princípios que são de origem divina, pois se baseiam no guia comportamental das ações dos deuses. As forças das origens, nesse sentido, são as mesmas, do ponto de vista conceitual, que se manifestaram no princípio originário, mas são revisitadas em contribuições humanas na forma de torná-las presentes. Dessa maneira, o homem mítico insere, na sua capacidade humana, a sua singularidade no mundo criado e pode se responsabilizar ativamente pelo zelo com a sua conservação.

Com base nos princípios originários do Mito fundamentados nas contribuições de Eliade, iremos ao encontro dos princípios originários do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud. Já vimos anteriormente que o Teatro da Crueldade pode ser visto sob a perspectiva de um teatro *de origem e das origens*, em relação à sua busca da gênese do teatro e em relação à sua proposta temática originária, que pretende levar para o espaço da cena conteúdos arquetípicos primordiais. Vejamos os dois aspectos em relação ao estudo desenvolvido sobre o Mito na perspectiva de Mircea Eliade.

Artaud desenvolve uma concepção teatral com um movimento assumido de retorno à fonte teatral. Insatisfeito com o teatro psicológico de estrutura dramática, cuja base estrutural residia na dramaturgia, coloca-se em busca de um resgate da teatralidade, como um valor essencial da linguagem teatral submetido ao poder hierárquico de outras linguagens. Artaud desempenha uma força de resgate da identidade do teatro em seu sentido originário e do

reconhecimento dos elementos constituintes de sua linguagem diferenciada. Com sua proposta teatral, tenta libertar o teatro de sua escravização pela figura do autor e denunciar a opressão a ser vencida pela figura do encenador. Clama pelo reconhecimento das possibilidades cênicas dos signos teatrais, persegue uma linguagem da cena e para a cena, realiza um movimento em direção aos aspectos originários da teatralidade.

O teatro em sua gênese se manifesta de forma muito próxima à linguagem do ritual. Nas manifestações teatrais primitivas, os recursos próprios de sua linguagem vão amadurecendo na valorização dos aspectos essenciais à cena. Recursos espetaculares apresentam afetos que encontram uma forma que pouco a pouco se define para manifestá-los. Essas expressões primitivas teatrais estavam impregnadas de espetacularidade, que segundo Lehmann se distinguem consideravelmente do teatro de base literária:

Ainda que essa prática simbólica pré-escrita, motora e corporal representasse uma espécie de “texto”, fica evidente a diferença em relação à formação do teatro *literário* moderno. O texto escrito-a literatura- ganhou aqui a posição dominante, quase incontestável, na hierarquia cultural. (LEHMANN, 2007:76)

Patrice Pavis (1999) aborda a origem do teatro em sua vinculação e consecutivo desprendimento da raiz ritualística. Determinados rituais já contêm em si elementos pré-teatrais, no tratamento dos trajes, na escolha de objetos simbólicos e simbolização do espaço, compondo um quadro de espetacularidade significativa em suas manifestações. A proximidade do teatro e do ritual é considerável, mas o desprendimento do teatro primitivo de sua condição ritualística obedece aos fatores que Margot Berthold destaca:

O xamã que é o portador do deus, o dançarino mascarado que afasta os demônios, o ator que traz vida à obra do poeta- todos obedecem ao mesmo comando, que é a conjuração de uma outra realidade, mais verdadeira. Converter essa conjuração em “teatro” pressupõe duas coisas: a elevação do artista acima das leis que governam a vida cotidiana, sua transformação no mediador de um vislumbre mais alto; e a presença de espectadores preparados para receber a mensagem desse vislumbre. (BERTHOLD, 2001:1)

Com o desdobramento do ritual em teatro primitivo, a distinção de quem atua e quem assiste se torna mais clara, o reconhecimento da função daquele que representa um outro ser se torna mais definido, e elementos simbólicos próprios servem à função de espetáculo, com toda a composição corporal e propriedade espiritual daquele que atua. No teatro primitivo, há uma valorização da capacidade de expressão do corpo na representação de uma realidade mais plena e significativa. Há no teatro primitivo a expressão de impulsos vitais vinculados a uma realidade mágica, como nos esclarece Berthold:

O teatro dos povos primitivos assenta-se no amplo alicerce dos impulsos vitais, primários, retirando deles seus misteriosos poderes de magia, conjuração, metamorfose- dos encantamentos de caça dos nômades da Idade da Pedra, das danças de fertilidade e colheita dos primeiros lavradores dos campos, dos ritos de iniciação, totemismo e xamanismo e dos vários cultos divinos. (BERTHOLD, 2001:2)

O teatro primitivo está imbuído de um caráter espetacular, como ressalta Pavis, muito próximo de sua origem ritualística. Berthold enfatiza a sua vinculação a impulsos vitais, assumindo um caráter próximo do sagrado. Com base nas contribuições de Eliade, podemos considerar que a prática ritualística é um comportamento assumido pelo homem da consciência mítica para manter o Mito vivo e para permitir sua aplicação na experiência da vida humana. O teatro primitivo se desdobra a partir do rito e apresenta uma espetacularidade diferenciada, sustentada pelos elementos pré-teatrais dos quais nos fala Patrice Pavis Alguns elementos destacados nas contribuições de Berthold e Pavis são importantes para a compreensão do aspecto originário do Teatro da Crueldade: a raiz ritualística do teatro, a sua relação com o sagrado e o seu aspecto espetacular, cênico. A raiz ritualística do teatro justifica a proximidade do universo do Mito com o teatro puro que Artaud propõe levar à cena. A relação do teatro primitivo com o sagrado pode ser explicada pela perspectiva cósmica da consciência mítica que atribui ao mundo natural um controle sobrenatural. Essa relação com o sagrado é revisitada pelo Teatro da Crueldade como apropriação de elementos que fundamentam a base metafísica da cena. É importante, contudo, ressaltar que o teatro primitivo revela um princípio de teatralidade que é retomado por Artaud. Destacamos este aspecto para relacioná-lo com a busca de Artaud por um espetáculo *de origem*. Artaud não propõe o retorno às manifestações da pré-teatralidade ou do teatro incipiente que se desprendia do ritual, mas volta a sua atenção para os dados que caracterizam o que pode ser destacado como genuinamente teatral e conclui que a expressão física cuidadosamente articulada em um projeto de encenação pode ser expressão da teatralidade. O esforço artaudiano se direciona para peneirar do teatro os elementos externos à sua linguagem e reencontrá-la de um modo autêntico, com as suas formas próprias de expressão. Sua reação se dirige à identificação do conceito de teatro, como já foi visto, com a dramaturgia e sua subjugação à palavra do autor.

Retomemos o Mito segundo Mircea Eliade e sua relação com as origens. Como força criadora, as ações divinas do princípio para a consciência mítica constituem-se como base elementar da existência. A origem determina a ordem paradigmática que governa e permite o movimento vital do mundo. Na origem reside a força geratriz, a potência em pulsão para todas

as manifestações vitais e para as suas possíveis reverberações. Através do conhecimento da origem o homem se situa no mundo e adquire poder de ação sobre o mesmo. Ao retomar os aspectos originários do teatro, Artaud reconhece a identidade do organismo do espetáculo que deseja propor, retoma da fonte de suas características primordiais seu poder de ação, reconhece na materialidade do espaço seu poder de atuação e reivindica o retorno do teatro ao espaço da cena. Artaud deseja que a força da teatralidade possa resgatar seu verdadeiro poder e sua verdadeira face. Para a construção de um teatro puro, filtrado de adornos e elementos externos à sua linguagem, Artaud encontra, tal como na mentalidade mítica, uma possibilidade de retorno à fonte para que o conhecimento necessário e verdadeiro do que seja essencialmente teatral possa permitir a manifestação de uma proposta libertadora. Os aspectos originários do teatro em Artaud são suporte para a libertação de sua linguagem da opressão, da superioridade hierárquica da palavra dramaturgica: “Para mim, só tem o direito de se dizer autor, isto é, criador, aquele a quem cabe o manejo direto da cena.” (ARTAUD, 1999:138). Através da base originária do teatro que se revela na cena, a criação teatral pode encontrar na forma sua força geradora e se afirmar como linguagem. Como ocorre com os povos que vivem sob o olhar do Mito, o resgate da força da origem traz a possibilidade concreta de uma revitalização que só é efetiva através de um retorno à pulsão vital da ação inaugural dos deuses.

Dessa forma, retornando às características originárias do teatro, pode se configurar a teoria do Teatro da Crueldade. Retomando a linguagem da cena com base em sua manifestação física e propondo um modo de escrever e registrar as idéias para essa manifestação, Artaud encontra o teatro em suas raízes e se coloca diante do desafio de devolver ao espaço da cena a fonte geradora de sua linguagem no movimento orgânico do espetáculo:

Eu tenho do teatro uma idéia enérgica, ativa (...). Eu queria devolvê-lo à sua função, que é captar e derivar os conflitos, canalizar as forças más, esclarecer os problemas, resolver e esgotar as questões pendentes e ao mesmo tempo dar uma chicotada na sensibilidade de quem dele participar. (ARTAUD, 2006:117)

Em direção a um teatro enérgico, ativo e físico o Teatro da Crueldade se coloca para ser fiel à sua verdadeira natureza e para exercer plenamente as possibilidades de sua linguagem. Buscando na força originária do teatro o suporte para o resgate da teatralidade genuína, Artaud se depara com o mistério. Concentra a sua proposta não somente na materialidade do espetáculo, mas também no alimento espiritual indispensável para a sua realização. Nesse sentido, Artaud elabora também um teatro *das origens*, que se coloca em

busca de sua fonte nutritiva, que confere significado à expressão física da cena. Já vimos anteriormente que Artaud se inspira em temas de natureza mítica para a sua idéia de espetáculo, explicitada em seu Segundo Manifesto:

as grandes transformações sociais, os conflitos de povo com povo e de raça com raça, as forças naturais, a intervenção do acaso, o magnetismo da fatalidade manifestar-se-ão nesse teatro quer indiretamente, sob a agitação e os gestos de personagens ampliadas à dimensão de deuses, de heróis, de monstros, às dimensões míticas, quer diretamente, sob a forma de manifestações materiais obtidas por meios científicos novos. Esses deuses ou heróis, esses monstros, essas forças naturais e cósmicas serão interpretadas segundo as imagens dos textos sagrados mais antigos e das velhas cosmogonias. (ARTAUD, 1999: 144)

Artaud prevê a atualização de conflitos de dimensão mítica no espaço da cena da crueldade, esclarecendo que o enfoque está concentrado no poder de encenação das forças que neles atuam e não propriamente no caráter fabuloso do Mito. Artaud se compromete com a base metafísica dos conteúdos que escolhe para a sua proposta de teatro com base na encenação e se coloca em direção à fonte originária da forma e do conteúdo do Teatro da Crueldade. O conteúdo dos Mitos para as sociedades de consciência mítica se configura como base espiritual para a existência. Esse conteúdo é impregnado de afetos que Artaud captura em seu teatro. As origens servem de guia para a existência em seu poder de explicar os fenômenos do mundo natural, mas também em seu poder de aproximar o homem de um conteúdo espiritual que o coloca diante do numinoso, do universo divino originário ao qual pretende estar sempre vinculado:

A profunda nostalgia do homem religioso é habitar um “mundo divino”, ter uma casa semelhante à “casa dos deuses”, tal como foi representada mais tarde nos templos e santuários. Em suma, essa nostalgia religiosa exprime *o desejo de viver num Cosmos puro e santo, tal como era no começo, quando saiu das mãos do Criador.* (ELIADE, 2001:61)

O cosmos em que o homem religioso pretende viver é constantemente alimentado pelo poder do cosmos originário, que se apresenta como conhecimento e mistério. É ao mesmo tempo poder de explicação e identificação do inexplicável. O mistério que o inspira é fundamento poético para as suas criações, é substância sagrada que envolve a vida de um significado mais pleno, é força em pulsação cujo percurso não pode ser retido. Por isso Artaud se aproxima desse universo, captura suas imagens afetivas, mas não pretende retê-lo em uma forma cristalizada. Ao contrário, deseja que a materialidade da forma seja regada por essa pulsação, guiada por seu substrato poético e impulsionada pelo magnetismo ontológico de seu

movimento, que ele denomina de uma forma muito particular de *crueldade*, que presente em um teatro originário em forma e conteúdo é nutrida pela força do afeto arquetípico, presente no Mito. Seguiremos em direção ao seu caminho de revelações e, ao mesmo tempo, de zelo com a vida do mistério, que se coloca diante do desafio de manter a sua inteireza no universo do Mito.

3.2- Mundo Aberto e Fechado do Mistério Vivo

Mircea Eliade (2002b) analisa o caráter aberto do Mito, no sentido de que o Mito “abre” as portas do acesso à realidade transcendente, ao mundo divino que detém o poder de criação e gerenciamento do cosmos, através da reversibilidade dos tempos de origem pela vivência ritualística. O mistério vivo se abre ao mundo humano e revela o mundo divino em função de sua manifestação. O sobrenatural, dessa forma, se torna acessível e pode estar presente na experiência humana.

Junto com esse caráter revelador do divino, há um potencial enigmático que se mantém apesar de o Mito ser um conhecimento aplicado. Esse potencial está presente na linguagem simbólica da qual a consciência mítica se utiliza para comunicá-lo. A forma como o Mito é revelado está envolvida em mistérios que oferecem explicações e imagens em uma linguagem metafórica. Essa ambivalência do Mito é destacada por Eliade:

O homem das sociedades nas quais o mito é uma coisa vivente, vive num mundo “aberto”, embora “cifrado” e misterioso. O Mundo “fala” ao homem e, para compreender essa linguagem, basta-lhe conhecer os mitos e decifrar os símbolos (...) O Mundo não é mais uma massa opaca de objetos arbitrariamente reunidos, mas um Cosmo vivente, articulado e significativo. Em última análise, *o Mundo se revela enquanto linguagem*. Ele fala ao homem através de seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos. (ELIADE, 2002b:125)

Ao mesmo tempo em que revela uma realidade transcendente, o Mito o faz de modo cifrado, conservando seu aspecto misterioso que mantém a legitimidade e a superioridade do mundo divino diante do homem arcaico. Esse caráter ambivalente do Mito pode ser observado também no Teatro da Crueldade, como veremos a seguir por dois aspectos: a função do teatro de revelar o humano em essência e a proteção da integridade da encenação, que se revela ao mesmo tempo como consciência atuante na sua elaboração estrutural e mistério vivo na base poética da crueldade. Através da crueldade, o teatro atualiza forças arquetípicas que concretizam idéias metafísicas cujo acesso só pode se efetivar através do estímulo à sensibilidade.

3.2.1- Teatro como Revelação do Humano

O teatro de Artaud, assim como o Mito, atinge um patamar de revelação. O seu modo particular de revelação se concentra nos aspectos humanos próximos de um universo essencial. Artaud vislumbra atingir a sensibilidade do espectador, ativando sua percepção total, descortinando aos seus olhos horizontes que o aproximam do território dos arquétipos, presente no mundo da consciência mítica.

Revelar o humano em essência na proposta de Artaud é comprometer-se com a teatralidade ativa, cuja base metafísica pode ser acessada pela experiência total do ponto de vista da atuação e da recepção. O humano que se apresenta no teatro sob as leis da Crueldade apresenta forças vitais e afetos que assumem sua função de concretização de idéias abstratas, pois “o teatro deve tornar-se uma espécie de demonstração experimental de uma identidade profunda entre o concreto e o abstrato.” (ARTAUD, 1999:127). A forma do organismo do espetáculo revela os seus interiores, nasce de uma linguagem física e pretende manter o mistério vivo, através de cifras que compõem uma forma de registro que Artaud considera como hieroglífica.

Para Artaud, uma peça de teatro em sua condição de acontecimento provoca transformações em quem dele participa, propondo uma *revolta virtual* através do estímulo conduzido à sensorialidade, fazendo da revelação do humano um ato perigosamente heróico:

Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual que aliás só poderá assumir todo o seu valor se permanecer virtual, impõe às coletividades reunidas uma atitude heróica e difícil. (ARTAUD, 1999:24)

Através da estimulação dos sentidos que deve se estabelecer com os recursos da teatralidade, Artaud se dirige ao homem total, ao homem capaz de participar da cerimônia do espetáculo com uma disponibilidade receptiva ampla e comprometido com a revelação do caráter essencial do humano, anterior às funções humanas exercidas pelas posições sociais. Anterior ao homem social, identificado com funções e papéis exercidos, e ao homem psicológico, identificado com percepções individuais em resposta às situações da vida, Artaud se dirige ao homem total, que traz em si pulsões viscerais e conteúdos arquetípicos que servem de alimento poético para o Teatro da Crueldade, que, por sua vez, após a apropriação desse recurso nutritivo, deve direcionar no espaço signos concretos através de imagens. Desde as experiências com o Teatro Alfred Jarry, em que Artaud cultivava o embrião das idéias que

serviriam de base à formulação do Teatro da Crueldade, Artaud já anuncia o movimento em busca da realização de um teatro comprometido com a revelação do humano em seu caráter essencial, superando a idéia de um teatro voltado para a apresentação de conflitos de caráter individual:

Se nós fazemos um teatro não é para representar peças, mas para conseguir que tudo quanto há de obscuro no espírito, de enfurnado, de irrelvelado, se manifeste em uma espécie de projeção material, real. Nós não procuramos denunciar como isto se produziu até aqui, como isto sempre foi o fato do teatro, a ilusão daquilo que não existe, mas ao contrário fazer aparecer ante os olhares um certo número de quadros, e imagens indestrutíveis, inegáveis, que falarão ao espírito diretamente. (ARTAUD, 2006:38)

No formato de imagens cênicas, Artaud pretende realizar a concretização do seu mergulho na exploração do que há obscuro no espírito. Emergindo desse mergulho, Artaud pretende estabelecer uma representação material do que pode ser apresentável da extração dos conteúdos provenientes das suas conquistas de imersão. Como consequência, a busca criativa de quadros, imagens, gestos que sob a diretriz da encenação possam de certa forma traduzir conteúdos dessa refiã do enfurnado, do irrelvelado, do abstrato.

Artaud caminha do indiferenciado para a forma, indiferenciado este oriundo do oceano criativo em que se propõe mergulhar e forma este oriunda da sua tentativa de conferir materializar as conquistas desse mergulho sob as leis da encenação. Mais adiante veremos com mais profundidade essa relação de indiferenciado e forma no organismo do espetáculo. No momento é importante destacar a necessidade de conferir à forma uma função de materialização de conteúdos pertencentes ao caos do espírito, às profundezas do ser, região que se constitui como alimento poético e criativo para uma concepção teatral que parte do princípio de que o ser humano deve ser revelado em suas “entranhas”. Dessas entranhas, pode-se entender a sensibilidade visceral ativada e o avesso do ser em seu potencial de revelação da essência humana.

O homem mítico revela a si mesmo e pode conhecer sua própria história em um plano coletivo, em que forças míticas atuam com a intensidade das pulsões originárias do tempo antes do tempo, em que as ações divinas determinaram o princípio de todos os elementos componentes do mundo habitado. Para essa revelação, necessita de formas simbólicas que possam identificar, atrair e ativar essas forças, cultivando assim sua ligação com o plano divino, como ressalta Eliade: “não se pode esquecer que, para o homem religioso das sociedades arcaicas, o Mundo se apresenta carregado de mensagens. Por vezes, essas mensagens são cifradas, mas os mitos estão lá para ajudar o homem a decifrá-las.” (ELIADE, 2001:122). Dessa forma, o Mito auxilia a desvendar as cifras de uma linguagem simbólica em

que o mundo se apresenta. Essa linguagem simbólica pertencente à linguagem cifrada das histórias míticas também está presente nos objetos sagrados.

Através das hierofanias, como vimos, pode-se elevar um objeto, uma forma, à categoria de forma simbólica sagrada, diferenciando-a no mundo por sua função especial, como nos esclarece Eliade:

ao lado dos objetos ou dos seres profanos sempre existiram, no quadro de qualquer religião, objetos ou seres sagrados. (...) Temos de ir mais longe: ainda que certa classe de objetos possa receber o valor de uma hierofania, há sempre objetos, nesta classe, que não são investidos desse privilégio. (ELIADE, 2008:19)

O privilégio do objeto hierofânico permite o seu destaque em sua condição cósmica, pois adquire a função solene de instrumento de conexão com as forças divinas. Torna-se um caminho efetivo de comunicação com a realidade sobrenatural e legítima em uma forma concreta essa possibilidade comunicativa. Artaud confere à criação de formas no Teatro da Crueldade uma capacidade representativa da base metafísica do seu teatro. Através de signos concretos essa base metafísica pode ser apresentável e nesse sentido, os elementos componentes de sua encenação tornam-se sagrados, com um aspecto diferenciado em relação à sacralidade experienciada pelo homem mítico: a sacralidade do teatro artaudiano concentra-se no humano, em regiões profundas do espírito. Os planos que se conectam, nesse caso, não são os do divino e do humano no sentido religioso, mas sim do humano em superfície e profundidade, no ciclo de penetração da profundidade do espírito na superficialidade da forma sob a lei ontológica da Crueldade. Artaud, através do valor singular conferido aos signos que estruturam o teatro, atribui a emergência de pulsões vitais ao organismo afetivo do ator.

O teatro de Artaud se lança ao desafio de revelar o humano em camadas profundas. Seu descontentamento com o teatro psicológico referente à forma dramática tradicional se baseia no formato fechado do tratamento do conflito, que concentra o foco da encenação no direcionamento do enredo dramaturgico, valorizando a revelação dos aspectos individuais dos personagens. Artaud pretende retratar o humano como um ser que age em uma lógica que é de base coletiva, que se antepõe ao homem retratado pelos contextos históricos e por funções sociais. As paixões humanas em raízes ontológicas são alimento para a cena, como presentificação da vida em estado puro, como o próprio Artaud nos esclarece:

é preciso entender a si mesmo, ou por uma aproximação com a vida ardente, a vida em estado puro, achar alguma coisa de essencial no ser, decidir separar novamente os princípios psicológicos, mas separá-los metafisicamente e por aquilo que eles representam de transcendente. Assim, o inconsciente conduzirá novamente aos

símbolos e às imagens tomados como um meio de reconhecimento e que ultrapassa a psicologia. (ARTAUD, 2006:76)

Ultrapassar a abordagem psicológica na perspectiva artaudiana é penetrar a vida ardente, a vida que pulsa e age sob as leis que lhe são próprias, e não sob as leis que foram impostas pela interferência humana. A vida ardente pressupõe o risco de lidar com as chamas das paixões, de penetrar em vulcões de erupções desconhecidas, de construir um caminho de revelação do humano por uma materialidade física. Esse caminho físico de construir a obra teatral encontra sua possibilidade de manifestação em uma linguagem que aborda a realidade no formato do sonho, que facilita a possibilidade comunicativa com as imagens lançadas pelo seu movimento de mergulho na fonte criativa. Na volta do mergulho, frente e verso do espírito podem ser apresentados com o suporte poético da linguagem onírica, como Artaud anuncia a respeito de seu teatro: “E no homem ele fará entrar não apenas o reto mas também o verso do espírito; a realidade da imaginação e dos sonhos aparecerá nele em igualdade de condições com a vida.” (ARTAUD, 1999:144).

O espírito humano, em seus avessos e reentrâncias, é apresentado no Teatro da Crueldade por uma via material. Na linguagem do sonho, que possui sua lógica própria de ordenação, o organismo do espetáculo pode encontrar a sua expressividade e revelar o humano de uma forma profunda e poética. O Mito se apresenta em uma linguagem que conserva o seu caráter de mistério, que se apóia na metáfora e se aproxima da lógica do sonho, cujas representações simbólicas revelam um conteúdo mais profundo de realidade, pois, segundo Eliade: “ao mesmo tempo que narra o que fizeram *in illo tempore* os deuses ou os seres míticos, revela uma estrutura do real inacessível à apreensão empírico-racionalista.” (ELIADE, 2008:339). Dessa forma, na linguagem onírica o Mito também encontra sua via expressiva e poética para abordar a vida humana com a solenidade necessária para caracterizá-la como uma responsabilidade cósmica, que, por sua vez, é difícil de ser apreendida em uma linguagem racional, já que sua roupagem adere a um simbolismo que propõe uma outra forma de apreensão de seu conteúdo.

Os potenciais de revelação e mistério do Mito, na perspectiva de Mircea Eliade, muito se aproximam dos potenciais de revelação e mistério do Teatro da Crueldade. O Mito abre ao conhecimento humano, estruturado na perspectiva da consciência mítica, um horizonte originário que revela o significado dos elementos pertencentes à vida. Revela também uma interferência divina que organiza e permite a existência. Segundo Eliade (2008), o Mito se configura como um *precedente*, narrando os acontecimentos do passado mítico e como um

exemplo, fornecendo a base existencial para a atividade humana no mundo. O passado mítico, por pertencer a uma categoria peculiar de tempo, pode ser acessado. Esse conteúdo precedente é assimilado como exemplo através de uma linguagem simbólica que conserva um caráter de esclarecimento sobre as origens. Ele se expressa através das imagens, pela concretização das formas sugeridas, ou pelas características da própria narrativa. O Teatro da Crueldade revela o humano em expressão de afetos que se vinculam à força ontológica da crueldade, que por sua vez é oriunda de um movimento arquetípico do homem em relação à vida. Nesse sentido, a crueldade toca o território da consciência mítica e revela a essência do humano na manifestação de afetos. O Mito mantém o seu potencial de mistério, à medida que a sua linguagem adquire o caráter ambivalente de esclarecer e ocultar, apoiada no suporte da metáfora. A linguagem do teatro de Artaud se apóia em um universo onírico para expressar imagens cuja lógica não parte do pressuposto da causalidade, mas da arbitrariedade das imagens do sonho, cujo caráter “anárquico” possibilita a configuração de um território fértil para a manifestação poética. Mistério e revelação se apresentam em uma vinculação significativa, tanto no universo do Mito, como no universo do Teatro da Crueldade. Dessa forma, mistério e revelação se alinham em uma complementaridade singular para manifestar o Mito em sua linguagem própria e para construir um teatro em que o cosmos da encenação se apóia no enigma das cifras para trazer à superfície da experiência teatral a profundidade das regiões obscuras do espírito.

3.2.2- Corpo da Encenação: A Completude como Consciência e Mistério

O Teatro da Crueldade propõe a construção de uma encenação sobretudo completa. Como as contribuições de Eliade revelam um princípio cósmico na vida do homem arcaico, em que os espaços habitados e instituídos no mundo devem ser protegidos e consagrados, Artaud constrói uma idéia de encenação que deve orientar sua ação com todos os seus elementos na posição de parte de um conjunto, cuja sustentação depende da própria consciência que o gerou. Encenar, para Artaud, é criar teatralmente, é exercer a potencialidade da linguagem teatral de se expressar por si mesma e nesse ponto, o encenador, na arte teatral, adquire responsabilidade singular e se torna responsável pelo corpo teatral que concebeu.

No corpo da encenação o teatro artaudiano pode se configurar e encontrar os seus meios de realização. Para Artaud, a concepção cênica do espetáculo deve se efetivar de modo consciente, com a utilização dos meios próprios da teatralidade. O teatro é para Artaud, o

espaço que permite a aproximação real do organismo, desde que seja tratado com a consciência necessária de suas possibilidades reais:

Resta apenas um lugar no mundo, um só, onde podemos alcançar este organismo e dele nos servir de uma maneira ativa: é o teatro, desde que renunciemos à nossa concepção européia e consideremos o teatro como o lugar onde se manifesta uma vida consciente e excitada. Essa vida valerá de qualquer modo, mesmo se não aceitarmos essa idéia mais ou menos mágica de captação de forças, que também é admissível. (ARTAUD, 2006:130)

Essa consciência organiza, permite a concretização e resguarda o sentido do espetáculo, na articulação proposital de seus elementos. É a fonte organizadora do espetáculo, sua matriz, sua referência central. Essa fonte consciente, é preciso ressaltar, permite que o mistério se manifeste através da forma estruturada, alinha-se ao propósito metafísico do teatro e reconhece nesse propósito a geração de sua materialidade.

A integridade da encenação é sustentada pela consciência atuante que elabora o espetáculo. Essa integridade pode ser garantida porque há uma força central que assume a regência do funcionamento de sua organicidade, que atua conscientemente e permite que as forças mágicas captadas possam se manifestar. A coerência do espetáculo está na completude de seu corpo, que é mantida pelo rigor no tratamento das formas:

A composição, a criação, em vez de se fazer no cérebro de um autor, se farão na própria natureza, no espaço real, e o resultado definitivo será tão rigoroso e determinado quanto o de qualquer obra escrita, acrescido de uma imensa riqueza objetiva. (ARTAUD, 1999:131)

A consciência objetiva do tratamento cênico ordena o organismo do espetáculo como um cérebro gerencia um organismo. As leis da encenação na concepção artaudiana governam estrutural e poeticamente a proposta teatral e definem a atuação da consciência e do mistério no quadro artístico composto.

Do ponto de vista estrutural, o Teatro da Crueldade articula os seus elementos componentes considerando o espaço cênico como sala-espetáculo, privilegiando um espaço central que deve reunir e organizar o todo da ação, acessórios de interferência direta na cena, palavras do ponto de vista sonoro, a atuação da luz como elemento criativo e atuação humana cifrada, cuja importância é acentuada desde que assuma a neutralidade necessária identificada com a condição de mais um elemento componente, não o elemento central, que é conferido ao corpo da encenação. Na estrutura criada, a cifra, a linguagem simbólica, a expressividade dos signos assumem uma condição semelhante aos objetos hierofânicos do universo do Mito.

Trazem a potência das forças que há no Mito e que Artaud deseja traduzir na linguagem da cena, pois permitem uma criação poética impregnada de um magnetismo mágico e originário:

Todo esse magnetismo e toda essa poesia e esses meios de encantamentos diretos nada seriam se não colocassem o espírito fisicamente no caminho de alguma coisa, se o verdadeiro teatro não pudesse nos dar o sentido de uma criação da qual possuímos apenas uma face e cuja realização está completa em outros planos. E pouco importa que esses outros planos sejam realmente conquistados pelo espírito, isto é, pela inteligência; isso é diminuí-los e não interessa, não tem sentido. Importa é que, através de meios seguros, a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo. (ARTAUD, 1999:104)

Apurar a sensibilidade é, segundo Artaud, objetivo da magia e do rito como também é o objetivo do Teatro da Crueldade. O rigor aplicado produz uma apreensão sensível de uma criação que se realiza parcialmente na materialidade da cena, já que sua realização total pertence a planos que nem mesmo o rigor físico pode capturar. Nesses planos encontra-se o substrato de que se alimenta o Mito para que o mesmo possa encontrar na prática ritualística sua possibilidade de manifestação. O Mito, como uma narrativa singular sagrada, transmite o conhecimento da memória divina, das ações sobrenaturais do tempo originário e sua repercussão nas ações humanas. O que há de divino para o Mito, há de poético para o Teatro da Crueldade. O poder sobrenatural do Mito equivale ao poder vital da Crueldade na concepção teatral de Artaud, que adquire vida através das imagens. Mircea Eliade encontra nas imagens uma condição cultural de abertura para o transcendente, pois, segundo suas palavras:

Se as Imagens não fossem ao mesmo tempo uma “abertura” para o transcendente, acabaríamos por sufocar qualquer cultura, por maior e admirável que a supuséssemos. A partir de toda criação espiritual estilística e historicamente condicionada, podemos reencontrar o arquétipo. (ELIADE, 2002a: 174)

Através de imagens concretas no espaço, o Teatro da Crueldade se propõe a encontrar um caminho expressivo de sua fonte poética. Sua abertura se volta para a força ontológica da Crueldade, que alimenta a atuação humana e a criação imagética do espetáculo. Mais adiante teremos mais considerações a respeito da relação entre imagens, Mito e Teatro da Crueldade, mas desde já podemos afirmar que a regência do sobrenatural na perspectiva mítica equivale à regência poética de base metafísica da encenação da Crueldade.

Do ponto de vista poético, a base metafísica da cena artaudiana permite a realização de um espetáculo cujos meios partem do princípio da *dissonância* e da *anarquia*.

Com a *dissonância*, Artaud propõe articular os elementos do espetáculo obedecendo a uma lógica própria de harmonia. Na dissonância, Artaud (1999) identifica o segredo do teatro, tratando os signos do espetáculo de forma a criar uma espécie de choque, o que ampliaria a sua reverberação sobre a sensibilidade do espectador. A dissonância se apóia em uma concepção poética *anárquica*, em que a exploração dos signos possa ser suficientemente livre para não encontrar nenhuma limitação em seus meios de expressão:

Compreende-se assim que a poesia é anárquica na medida em que põe em questão todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica também na medida em que seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos. (ARTAUD, 1999:42)

Essa desordem, promovida pelo efeito das dissonâncias e por uma concepção poética anárquica da cena, realiza um tratamento dos signos que propõe um impacto sensorial e coloca o espectador em contato mais direto com as forças que a Crueldade pretende evocar. Na perspectiva mítica, o retorno ao indiferenciado, à unidade amorfa originária por excelência, promove a extração da força primária das criações, estabelecendo um novo início e revitalizando o presente. Isso possibilita ao homem um “novo começo”, já que, na consciência mítica, “o acesso à vida espiritual implica sempre na morte para a condição profana, seguida de um novo nascimento” (ELIADE, 2001:163). Partir do indiferenciado para a forma é assumir a condição cósmica e retornar à desordem é aniquilar a configuração cósmica para retornar à forma pura, restabelecida através da atuação das forças originárias. Eliade (2002b) identifica em variadas celebrações como passagem de ciclos temporais, ritos de passagem e atos orgiásticos a representação do movimento de retorno à dissolução para a reconfiguração de um cosmos revigorado.

O quadro caótico proporcionado pelas dissonâncias e pela linguagem anárquica no tratamento dos signos reforça a completude do organismo do espetáculo, ao permitir que, através da expressão do caos, a forma se fortaleça e encontre soluções criativas para as suas múltiplas possibilidades de expressão. A tentativa de encontrar uma expressão poética verdadeira na exploração de recursos simbólicos de signos concretos permite um reencontro da ordem que parte da etapa da desconstrução, assim como o resgate da massa amorfa originária permite a reordenação do mundo na perspectiva mítica. Retornar ao Uno para se diferenciar, assumindo uma forma poética originária, catalisadora das forças dos Mitos, é a dinâmica que Artaud propõe para encontrar um estado de vida poética mais próxima do que ele entende por verdadeira teatralidade.

A completude do corpo da encenação pode ser atingida através da condução consciente de sua estrutura que permite uma abertura para uma carga afetiva que se realiza totalmente em outros planos, mas pode se manifestar na fisicalidade da cena mantida por um eterno vir-a-ser, por uma pesca constante de imagens de um oceano poético, que fundamenta a visibilidade de conteúdos abstratos. Nessa pesca surgem conteúdos míticos e seu lugar no espaço da cena está aberto ao risco assumido pela figura do ator.

Em seguida, vamos nos direcionar para o espaço que os conteúdos míticos podem encontrar na cena artaudiana e de que forma a função do ator e o poder originário podem encontrar seu poder de realização no Teatro da Crueldade.

3.3- Conteúdos Arquetípicos no Espaço da Cena

Como vimos anteriormente, Artaud vislumbra um teatro originário que se apóia em conteúdos arquetípicos em sua busca de uma teatralidade genuína. Esses conteúdos fazem parte da proposta de Artaud como parte da revelação do humano em um sentido essencial. A forma que eles apresentam no corpo da encenação não está somente vinculada aos elementos cênicos como um todo, mas principalmente à figura do ator, que deve encarná-los em cena e servir de instrumento para a manifestação de suas forças. É interessante observar que o ator do Teatro da Crueldade deve adquirir a consciência de sua condição de mais um dos “órgãos” que garantem o funcionamento do organismo da encenação, mas ao mesmo tempo, de elemento humano indispensável para a vinculação de forças vivas que pertencem a outros planos, à fisicalidade em cena que Artaud deseja construir e elabora como proposta teatral.

Sabemos que a manifestação de conteúdos arquetípicos é um pressuposto do projeto teatral artaudiano. Observamos de que forma esses conteúdos arquetípicos podem se manifestar através da figura do ator como um elemento de ligação entre a matéria e a poesia na condição que o torna semelhante a um sacerdote ou curandeiro e como os mesmos conteúdos arquetípicos que movem a cena do Teatro da Crueldade podem se apresentar na perspectiva da consciência mítica.

O conhecimento do Mito garante um poder ao homem mítico de novas criações e de transformação do mundo com a extração das forças primordiais. Esse conhecimento é fonte mantenedora da vida. Teceremos considerações sobre esse poder conferido ao homem arcaico, estabelecendo analogias com as considerações que Artaud faz entre a Peste e a condição do ator na manifestação de conteúdos arquetípicos.

O Mito só pode ganhar vida em sua encarnação, possibilitando a eclosão concreta das forças que atuam na fonte geradora da vitalidade. Os conteúdos arquetípicos do Teatro da Crueldade dependem do ator, como elemento humano do espetáculo a encarná-los, através de um poder conferido à sua função, poder este que o habilita a enfrentar, como um sacerdote-curandeiro, o desafio de materializar as pulsões presentes na Peste sem se tornar um verdadeiro empestado.

4.3.1- A Presença do Mito através do Ator-Sacerdote

O ator, como “um curandeiro guiado por um instinto mal conhecido”(ARTAUD, 1999:152), e como alguém que alcança as paixões através de suas forças, alcança um papel significativo no Teatro da Crueldade. Sua função equivale à função de um sacerdote em uma grande cerimônia. Representa um meio de ligação entre as paixões e a forma, atingindo a condição de arauto da poesia que se transforma em imagens.

O ator como sacerdote ou curandeiro deve estar consciente da capacidade expressiva de seu corpo. Transforma paixões em imagens, mas em imagens significativas. Sua função está equiparada à criação de um microcosmos no grande cosmos da encenação. O ator possui em seu corpo todos os recursos para sustentar o pequeno mundo de seu organismo e esse cosmos que constitui é de suma importância para o corpo do espetáculo. Entretanto, surge uma questão: já que o ator é apenas mais um dos recursos do espetáculo, o que o diferencia dos demais recursos?

Para responder a essa questão optamos por abordar alguns aspectos da atuação dos xamãs nas sociedades arcaicas. O primeiro aspecto: o caráter diferenciado no cosmos através de características singulares. Como os objetos hierofânicos, que apresentam uma sacralidade distinta, assim também os xamãs são considerados na perspectiva mítica, por apresentarem dados comportamentais peculiares. Muitos apresentam alterações orgânicas e psíquicas que facilitam a comunicação com o mundo sobrenatural e, dessa forma, podem direcionar-se às iniciações e às cerimônias de cura e purificação que lhes permitirão promover posteriormente os benefícios recebidos aos demais homens. Em relação à preparação de um xamã, Eliade nos esclarece:

Uma das formas mais correntes da eleição de um futuro xamã é o encontro com um ser divino ou semidivino, cuja aparição é favorecida por um sonho, uma doença ou alguma outra circunstância e que lhe revela que ele foi “escolhido”, incitando-o a seguir daí por diante uma nova norma de vida. Muitas vezes, porém, são as almas dos ancestrais xamãs que lhes comunicam a nova. (ELIADE, 2002c: 85)

Através de uma interferência externa sobrenatural ou através da manifestação de faculdades humanas que facilitam a comunicação com o divino, podendo aparecer por visões, premonições ou mesmo por alterações orgânicas, o xamã assume uma posição diferenciada no mundo habitado. Vejamos o segundo aspecto: a iniciação que o habilita a cumprir a função predestinada.

Para estar habilitado a cumprir sua função diferenciada no cosmos, o xamã deve viver a sua própria experiência iniciatória em relação à sua integração cósmica. Como o conhecimento mítico é transmitido fundamentalmente pela vivência, o principiante se relaciona com poderes ancestrais, muitas vezes assumidos por um mestre e, através da própria experiência, pode assumir o poder que lhe foi conferido. Eliade (2002c) esclarece que a outorga dos poderes xamânicos se efetiva, na maior parte das vezes, por dois dados principais: transmissão hereditária e vocação espontânea. Segundo Eliade, “as doenças, os sonhos e os êxtases constituem em si uma iniciação, ou seja, conseguem transformar o homem profano de antes da “escolha” em um técnico do sagrado.” (ELIADE, 2002c: 49). Como técnico do sagrado, o xamã adquire por sua experiência própria a autoridade necessária para efetivar uma vinculação especial com os Entes Sobrenaturais. Na consciência mítica, a experiência vital é fundamental para uma integração cósmica verdadeira e para que alguém esteja habilitado a promover caminhos de reintegração.

Com a iniciação realizada, o xamã é capaz de promover “caminhos de volta” à integração cósmica quando algum fenômeno ou acontecimento ameaçar a organização do cosmos. Isso só é possível em função de seu acesso ao mundo divino que se estabelece de uma forma muito particular. Chegamos, então, ao terceiro aspecto, que explicita uma das possibilidades dessa comunicação: o êxtase.

O fenômeno extático pode ser experienciado no processo iniciatório xamânico e pode acompanhar o principiante em toda a sua trajetória na função. O êxtase consiste em um contato profundo com as forças sobrenaturais, realizado pela possibilidade de alteração do estado de consciência. Como um dos estados do ser, o êxtase em quem possui, na perspectiva mítica, faculdades especiais de cura e comunicação com o plano divino, pode estabelecer uma ligação profunda entre o mundo dos homens e o mundo dos deuses. O êxtase xamânico é vivenciado por um técnico do sagrado, ou seja, por alguém que detém o conhecimento de como conduzir essa alteração de consciência de forma que não aconteça como um fenômeno aleatório e caótico, mas sim como um processo que obedece a um objetivo e se efetua sob determinadas condições. Eliade (2002c) esclarece que as condições propícias para o êxtase se apóiam em especificidades como, por exemplo, o tratamento da indumentária e a presença do tambor, que, como objetos sagrados, facilitam o intercâmbio entre os planos humano e divino. O xamã é capaz de se comunicar com o universo “celestial” e “demoníaco” e, por conseguir falar com os espíritos, como esclarece Eliade, pode manter a integridade psíquica da coletividade:

O papel essencial do xamã na defesa da integridade psíquica da comunidade está ligado principalmente ao seguinte: os homens têm certeza de que um dos seus é capaz de ajudá-los nas circunstâncias críticas provocadas pelos habitantes do mundo invisível. É consolador e reconfortante saber que um membro da comunidade tem a capacidade de ver o que está oculto e invisível para os outros e de trazer informações diretas e precisas dos mundos sobrenaturais. (ELIADE, 2002C:552)

O êxtase xamânico permite a veiculação de mensagens que aliviam as angústias diante dos desafios existenciais e apontam diretrizes para o comportamento. O xamã traz a visibilidade do invisível, a revelação do oculto, e sua presença viva permite a constante consciência na interferência do mistério na vida humana.

Gilberto Icle (2006) aproxima estados do ser possibilitados pelo ofício do ator ao êxtase xamânico, considerando-o como metáfora de um estado extracotidiano, que o ator pode atingir quando alcança um nível significativo de elaboração da consciência que o integra em sua tarefa com o mínimo possível de interferência do pensamento da vontade, promovendo um estado de consciência ativa possibilitada pelo deslocamento do cotidiano que o transporta para uma circunstância especial. Icle destaca que, nesse processo, as técnicas do êxtase em relação ao ator, permitem-no o transporte para uma outra realidade, ocorrendo uma suspensão da vontade cotidiana. Uma outra qualidade de atuação no mundo é experimentada, possibilitando uma relação singular entre o pensamento e a vontade, desdobrando a consciência cotidiana, como ressalta Icle:

O que preciso sublinhar é que as técnicas de êxtase, como uma alteração da consciência, duplicam esse apercebimento reconstrutivo de si e dos outros, desdobrando a consciência cotidiana em direção ao prazer de realizar essa viagem, à constituição de sentido das ações apresentadas e à manutenção e dinamização da relação com a platéia. (Icle, 2006:74)

O fenômeno da atuação permite uma experiência de realidade que pode se assimilar à viagem extática no sentido de aprofundamento de um estado de consciência para uma experiência mais plena da vida, que possibilita uma espécie de irrupção na vida comum. As relações que o ator estabelece com o próprio fenômeno da atuação e com a platéia podem permitir uma experiência integrada quando atinge um estado de comunhão criativa com a ação que desempenha.

O ator do Teatro da Crueldade adquire uma posição diferenciada no cosmos da encenação. Essa posição é fornecida por sua condição humana e seu poder de encarnar paixões. Guiado por um instinto mal conhecido, deve aprender a governar artisticamente as forças com as quais atua. Para isso, deve passar por um rigoroso processo iniciatório que lhe

permite um conhecimento profundo de suas ações e das paixões que tomam forma através de seu organismo. Esse processo iniciatório o eleva à condição de um “atleta afetivo”.

Maria Cristina Brito (2008)² propõe a relação do ator artaudiano com um xamã no sentido de sua responsabilidade poética de traduzir o que há de invisível no verbo para o espaço da cena. Através da ressignificação da palavra na perspectiva artaudiana, o ator é possuído pelas potencialidades criativas do verbo, como espírito que fala através do ator e realiza, no espaço da cena, a visibilidade de seus conteúdos invisíveis através de signos da encenação que compõem, como um todo, um texto diferenciado. Como Brito nos esclarece em suas próprias palavras:

A encenação é uma escritura que se escreve pelo domínio afetivo do mistério da palavra. O ator como um sacerdote, como um xamã, revela com a sua consciência e sensibilidade aquilo que a palavra pode sugerir de significação e encantamento. Nesse processo, o ator é sujeito do verbo. Ser sujeito do verbo implica em ser da palavra o seu duplo, revelando suas possibilidades em formas, sons e afetos que a escrevem no espaço. Nessa escritura o ator, no espaço sagrado do invisível tornado visível, redescobre do verbo o absoluto. (BRITO, 2008:3)

Para permitir uma revelação profunda do humano, como um xamã que traduz na cena a mensagem do mistério do verbo se aproximando do universo do Mito, em forma de imagens sons e afetos no espaço, o ator do Teatro da Crueldade deve apresentar os três aspectos xamânicos destacados anteriormente: ser diferenciado, ou seja, permitir no exercício de sua tarefa uma qualidade diferenciada de vivência humana, ser iniciado, ou seja, estar habilitado ao exercício dos meios técnicos para traduzir concretamente idéias abstratas e terceiro, como um xamã que realiza uma viagem extática, revelar conteúdos arquetípicos, alcançando, através de suas próprias paixões, uma escavação poética nas profundezas do ser através de seu atletismo afetivo.

Como “atleta afetivo” o ator deve exercitar a “musculatura” de seus afetos, localizando no organismo as próprias emoções e dirigindo-as conscientemente na encenação. Ao mesmo tempo abre-se para um estado de consciência que permite que esses afetos possam se manifestar com a visceralidade necessária. O atleta afetivo de Artaud deve abraçar o desafio de unir poesia e ciência em sua atuação no teatro, encontrando na condução de sua respiração um meio seguro para localizar, graduar e impulsionar suas emoções a serviço da cena. Para Artaud o ator deve alcançar conscientemente e fisicamente as paixões a serem manifestadas na cena, pois “alcançar as paixões através de suas forças em vez de considerá-las como puras

² Artigo publicado no site do V Congresso da ABRACE a ser publicado nos Anais da ABRACE 2008.

abstrações confere ao ator um domínio que o iguala a um verdadeiro curandeiro.” (ARTAUD, 1999:154)

Artaud indica o esforço como um caminho para o ator encontrar o governo de sua “musculatura” afetiva. Seu objetivo é que o ator possa apresentar uma afetividade cuja potência seja compatível com aquela a ser despertada na platéia através do corpo da encenação. Para que a voltagem da carga afetiva do ator possa estar potencialmente adaptada ao espetáculo, ele deve estar integrado ao cosmos ao qual pertence, servindo ao corpo da encenação como um curandeiro serve à vida para que a potência das forças de reintegração possam atuar através dele, com a plena consciência de que ele tem o poder de direcioná-las ao seu objetivo expressivo. O ator é, ao mesmo tempo, instrumento de um cosmos maior que a sua extensão, uma ampliação de seu cosmos pessoal. Como sacerdote da beleza dissonante, que se expressa através da Crueldade, o ator artaudiano deve intermediar o caminho que a poesia pode percorrer no teatro e ser a consciência humana indispensável para que ela possa ganhar vida e presentificar conteúdos arquetípicos em uma linguagem sobretudo física, sobretudo orgânica.

O atleta do coração realiza uma jornada heróica ao presentificar forças através do direcionamento de suas paixões, adquirindo, com isso, um poder que possibilita a apropriação das cargas afetivas comparáveis àquelas existentes na Peste, sem que seja ou se torne um empestado. Seguimos o estudo considerando esse poder singular, que permite ao ator vencer o rito de passagem de cada cerimônia em que atua como sacerdote da poesia no espaço.

3.3.2- O Poder do Conhecimento das Origens e a Potencialidade da Peste

Conhecer as origens através do Mito confere ao homem mítico um poder sobre si mesmo e sobre o mundo. Esse poder é garantido em função da possibilidade de trazer de volta as forças vitais do princípio quando necessário. Para reafirmar a condição cósmica do espaço habitado, para usufruir de algum elemento natural, para instituir a passagem de um momento para outro na vida, em suma, para atribuir aos atos humanos um caráter significativo e para receber os benefícios conseqüentes destes atos, o retorno às origens é uma atitude indispensável nessa perspectiva.

Para a compreensão do retorno às origens através do conhecimento do Mito, é preciso ter em vista que o único tempo eternamente acessível para o homem arcaico é o tempo em que foram realizadas as primeiras ações dos seres míticos. Segundo Eliade (2000), o conhecimento sobre esse tempo qualitativamente diferenciado permite que o tempo cujas

ações ameaçam a proteção do cosmos seja substituído, por um tempo que permite a reconstrução cósmica. A lembrança dos atos humanos não adquire tanta importância quanto a dos atos divinos do princípio, caracterizando um esforço constante do homem de presentificação de um tempo diferenciado por ser sagrado e único por ser originário. Trazer à experiência os atos referentes ao tempo originário equivale a manifestar o seu poder e permitir ao homem usufruir de um poder sobre a natureza, imbuído das forças míticas do princípio. É assim que, com referência nos gestos dos deuses, o homem pode vencer “demônios”, obstáculos e forças de impedimentos aos seus objetivos, pois assim fizeram as divindades nos tempos dos primórdios e deixaram o guia comportamental a ser seguido. Porém, não basta seguir os gestos dos deuses, é necessário que a ação esteja imbuída de um sentido do sagrado, possibilitando, assim, a manifestação das mesmas forças que atuaram nos eventos míticos do princípio.

Eliade (2008) cita o conceito melanésio de *mana*, que denomina a presença de forças misteriosas que possuem alguns objetos, seres humanos e também a alma dos mortos. Os objetos que possuem *mana* só podem atingir tal condição porque recebem-na de seres superiores. Nesse sentido, alguns objetos podem apresentar *mana* para servirem de amuleto, de objeto mágico para proteger atos heróicos, símbolos para acompanhar ritos de passagem e muitas outras atribuições. Como nos esclarece Eliade, “Tudo o que é por excelência possui *mana*, ou seja, tudo o que parece ao homem eficaz, dinâmico, criador, perfeito”(ELIADE, 2008:25).

A força misteriosa que constitui o *mana* de um objeto atua com base em um poder sobrenatural. Essa força permite ao homem uma capacidade de transformação da natureza e a legitimação de seus atos. Eliade (2008) reforça que a concepção de *mana* não é universal em todos os povos primitivos, mas podemos admitir que a citação desse conceito é importante em relação à fonte do poder resultante da condição sagrada de um determinado elemento.

No teatro artaudiano, o ator deve manter o rigor e permitir a expressão afetiva a serviço da cena. Deve assumir o desafio de expressar a carga afetiva da Peste sem ser propriamente um empestado. A Peste, para Artaud, é a imagem de uma força desorganizadora que instaura um caos orgânico para produzir, posteriormente, uma organização que se estabelece na morte ou na cura.

Como força incandescente que pulsa organicamente, o ator, na condição de atleta afetivo, apropria-se da Peste para realizar a sua tarefa. Essa desorganização efervescente como uma erupção vulcânica em um contexto direcionado permite uma organização poética no formato da cena. Nas sociedades estudadas por Eliade, cerimônias que instauram o retorno

ao indiferenciado representam o indiferenciado anterior às criações e, como já vimos, retornar a este caos é uma forma de atualizar a formação do cosmos. Mas a Peste é o caos absoluto, desorganização ativa, desagregação por excelência, destruição orgânica. Alcançar a morte ou a cura equivale a uma arrumação do quadro. O movimento do ator deve extrair da Peste apenas a sua efervescência, que garante intensidade significativa à sua intenção poética.

Como força misteriosa desagregadora, a Peste atua sobre os indivíduos e instituições, enfim, sobre as “construções cósmicas” materiais e orgânicas. Extrapola limites e convenções seguindo uma lógica cujo controle é um desafio. Como pulsão ativa isoladamente não serve ao ator, nem ao teatro. Como metáfora para a sua atuação, o ator deve extrair da imagem da Peste o seu *mana*, que permitirá a ele um poder sobre o seu destino na encenação.

A Peste, como símbolo da ebulição desagregadora necessária à atuação de acordo com os princípios do Teatro da Crueldade possui um poder misterioso que devasta alguns organismos e poupa outros. A lógica da Peste obedece à lógica do mistério e invalida as intenções humanas de governá-la e as “construções cósmicas” sob o limitado poder humano. Como uma espécie de entidade psíquica, como a define Artaud (1999), podemos dizer que como imagem simbólica possui uma espécie de *mana*, um poder que ultrapassa o domínio humano e não pode ser controlado. Porém, o seu direcionamento pode ser fornecido ao ator, desde que, como “sacerdote do mistério”, possa estar, como um herói em jornada, servindo a um objetivo superior.

O objetivo superior que gerencia a arte do ator é a configuração cósmica da encenação. O poder devastador da Peste direcionado pelo atletismo afetivo do ator permite o contato com afetos essenciais, arquetípicos. Dessa forma, o caos direcionado no princípio cósmico da encenação pode ser administrado pelo ator em função de um domínio técnico que se apóia em uma consciência física.

Nietzsche (2001), considera duas pulsões diferenciadas no desenvolvimento da arte que assumem uma função de complementaridade, que nos auxiliam na compreensão da relação caos-rigor no atletismo afetivo do ator artaudiano. Essas pulsões são denominadas por Nietzsche como apolínea e dionisíaca. Destaca, dentro do pensamento grego, a tragédia na articulação desses impulsos e a música como resgate da capacidade dessa articulação. A pulsão dionisíaca representa o indiferenciado, o movimento originário do Uno primordial e a manifestação de uma força vital que inova, renova, cria e destrói. A pulsão apolínea representa o princípio individual, o movimento ordenador, o plano das aparências e o universo imagético. Enquanto Apolo traz a realidade onírica através de imagens do sonho, Dionísio traz o poder da magia e do encantamento, embriaga, faz mergulhar o homem no infinito das

possibilidades poéticas e o coloca em uma condição de êxtase produtivo. A pulsão dionisíaca está mais próxima da efervescência da Peste enquanto a apolínea está mais próxima do cosmos da encenação. Ambas são necessárias para que a arte teatral possa encontrar o movimento criativo associado à sua possibilidade de concretização. Em nome da valorização do apolíneo, o impulso dionisíaco pode ser sufocado e Nietzsche reforça o reconhecimento da organicidade da natureza, identificada no impulso dionisíaco e, como identifica Vera Lúcia Felício (1996), afirma a vida através deste processo. Artaud deseja um movimento criativo suficientemente dionisíaco para ser simbolizado pela potência ativa da Peste e suficientemente apolíneo para, através de hieróglifos no espaço que compõem uma linguagem cifrada para a cena, permitir a materialidade do espetáculo e a articulação de seus elementos no cosmos da encenação, em uma proposta teatral afirmativa da vida em suas pulsões vitais, com base na *crueldade*.

A *crueldade* é suficientemente dionisíaca para ser apetite vital e necessidade implacável, mas também suficientemente apolínea para ser rigor cósmico e consciência aplicada. A *crueldade* é o devir em atitude e traz em seu conceito artaudiano a dualidade apolíneo-dionisíaca. A Peste traz a imagem da chama dionisíaca em seu potencial de impregnação e a base apolínea do espetáculo e dos recursos técnicos do atletismo afetivo permite que essa chama possa ser aproveitada artisticamente, conferindo ao ator um poder sobre o destino do espetáculo.

O poder sobre o destino, ainda que submetido à lógica paradigmática dos Mitos, que o homem mítico pode experimentar, está vinculado ao poder de atuar sobre os elementos naturais com um respaldo sobrenatural, que é garantido desde que as forças que atuam nas origens míticas possam ser sacramentadas e convocadas. O poder do ator artaudiano sobre o destino do espetáculo é adquirido em função de sua capacidade como sacerdote do mistério de se apropriar do *mana* da Peste sem ser contaminado por ela, como se estivesse tecnicamente extraindo de um veneno mortal um elixir para a “cura” do teatro, trazendo ao mesmo tempo em seu organismo a capacidade do impacto dessa extração. Essa capacidade pode ser exercida pela ação consciente de instrumentos orgânicos, cuja manipulação pode ser realizada em função da preparação não só física, como afetiva do ator. Porém, o *mana* da Peste não está somente concentrado no poder do ator. A encenação é força superior que conduz o acontecimento. A encenação, como um corpo, deve ser apolínea e dionisiacamente empestada, para que consciência e chama possam formar uma dupla complementar e, através dessa complementaridade, os duplos do teatro possam usufruir de seu espaço na cena.

3.4- O Espetáculo como um Organismo

No decorrer do estudo, estamos utilizando a expressão *organismo do espetáculo* ou *espetáculo como um organismo e corpo da encenação*. Essas expressões estão sendo também associadas ao conceito de *cosmos* na perspectiva mítica para representar a idéia de um todo que se constrói de forma a funcionar com a articulação de seus “órgãos”, como um organismo humano.

Na proposta da encenação artaudiana, já vimos que a base do espetáculo obedece a um princípio que determina a autoridade central na figura do encenador. Todos os recursos que fazem parte do todo da encenação estão submetidos às idéias criadoras do responsável pela obra teatral, que é, antes de tudo, um especialista da *cena*.

A associação entre o espetáculo artaudiano, o organismo humano e o cosmos do Mito é justificável através das seguintes explicações: o espetáculo artaudiano é concebido para funcionar com a interdependência de suas partes componentes, que funcionam sob as ordens de um “cérebro”, que reconhece o valor das “vísceras”. O espetáculo artaudiano pode também ser comparado a um todo orgânico por ter como princípio a manifestação de forças vitais em seu espaço. Artaud (1999) afirma a importância da encenação como um todo que não é simplesmente composto pela soma de suas partes, mas pelo gerenciamento das mesmas no sentido de que todas possam obedecer a uma linguagem em comum de forma que a cena possa ser afirmada em seu valor e restituída a sua função de origem. Essa linguagem em comum não compõe necessariamente uma harmonia: “órgãos” diferentes podem realizar trabalhos diferentes com base nos princípios da dissonância e da anarquia poética. A cena artaudiana comporta o atletismo afetivo do ator e um substrato metafísico que é fonte espiritual de suas criações. Ao organismo total do espectador se dirige o organismo total do ator que exerce seu poder humano e que, como um organismo que articula o funcionamento de seus elementos, pretende se apresentar.

Nesse sentido, a concepção de encenação artaudiana como um todo orgânico pode se associar à idéia de cosmos do estudo de Eliade a respeito das sociedades de consciência mítica. O cosmos por excelência corresponde à criação originária e todas as criações posteriores compõem um todo que pode ser reconhecido como uma réplica do todo originário. Assim, a noção de cosmos se aplica ao que pode ser diferenciado e reconhecido como parte do todo essencial, que é sagrado, por ser oriundo de ações sobrenaturais. O cosmos do espetáculo artaudiano afirma a sua condição física e reconhece a base metafísica que o sustenta e acende a chama de suas possibilidades criativas.

Ocuparemos-nos a seguir da ordem cósmica da encenação em seu ciclo vital que abrange a morte e a vida em uma perspectiva cíclica que é a base metafísica que o nutre e o sustenta para que a poesia da crueldade possa se manifestar.

3.4.1- Morte e Vida no Organismo do Espetáculo: Ordem Cósmica da Encenação

Na ordem cósmica da consciência mítica, a morte e a vida fazem parte de um movimento de retorno ao indiferenciado e repetição da criação primeira. O organismo humano, tal como uma habitação, uma cidade ou um templo, é uma representação em menor escala do cosmos originário. Segundo Eliade (2001), a desintegração do cosmos vem a se constituir como uma representação do retorno ao indiferenciado, ao Uno Primordial que traz em si a potência para todas as formas. Esse exemplo pode ser aplicado às possíveis representações cósmicas, dentre elas, o organismo humano.

Nascer e morrer, no ponto de vista do homem mítico, é pulsação de expansão e desintegração em relação ao cosmos. Enquanto o nascimento representa a expansão do indiferenciado para a forma, a morte representa o retorno da forma para sua origem indiferenciada. Nesse sentido, os elementos naturais como a água e a terra são vistos como espaços que abrigam essa pulsação. Enquanto a água permite o nascimento da vida e produz a dissolução das formas, a terra permite a germinação das sementes e produz a decomposição dos corpos.

Morrer e nascer, como ciclo da forma e da criação cósmica, formam extremidades do movimento cósmico criativo. A morte e o nascimento podem ser eternamente atingidos como réplica do movimento vital originário. Por isso, muitos ritos de passagem representam a morte para um estado de consciência e o nascimento para outro, trazendo a representatividade do nascimento originário. Nas festividades que marcam ciclos temporais no calendário festivo arcaico há uma compreensão do nascimento de um tempo puro, com a morte de um tempo anterior, com o resgate da pureza exemplar do princípio sagrado. Essa pureza do princípio é a base para os novos nascimentos da consciência mítica dos povos estudados por Eliade. Corpo, cidade, templo, habitação são representações do cosmos que seguem o ciclo vital originário para assumir uma existência significativa.

Segundo Eliade (2001), as representações cósmicas citadas são norteadas por um espaço central que se constitui como referência de sua organização. O centro é referência determinante para a “cosmicização” de um espaço e, conseqüentemente, para a elevação do mesmo a um estatuto sagrado, já que “cosmicizar” representa reconhecer a origem sagrada de

um espaço ou objeto. O que foge ao conhecimento do homem e não pode ser reconhecido por ele como “cósmico” pertence ao indiferenciado, não foi legitimado e, conseqüentemente, é considerado profano. O limiar determina a fronteira do que pode ser reconhecido em sua fonte sagrada e o que faz parte do desconhecido. Encontrar o centro de uma habitação, de uma cidade ou de um templo é encontrar a referência de sua “cosmicização”, o ponto em que a ligação com as fontes originárias pode se realizar.

Artaud (1999), ao conceber a sua proposta teatral no *Primeiro Manifesto* do Teatro da Crueldade, já anuncia um tratamento específico para o espaço central. Neste espaço, a ação teatral encontra seu eixo norteador e se organiza conforme a necessidade. Prefere conceber uma sala-espetáculo para ampliar a exploração do espaço a ser ocupado pela cena. Reconhece a necessidade de imprimir no espaço a idéia “cósmica” da encenação, que apresenta um “centro”, um eixo de referência para a unidade do caos. Ao mesmo tempo que a poesia do espetáculo artaudiano é anárquica e dissonante, está amparada por uma ordem calculada, por um projeto teatral que determina na cena o seu poder absoluto. Artaud encontra um centro, um eixo, para que o cosmos da encenação se estabeleça. A partir do cosmos, a morte e a vida podem celebrar o seu ciclo existencial na grande cerimônia do espetáculo.

Segundo Eliade (2008), a construção de um espaço sagrado nas sociedades míticas não parte de uma escolha, mas de uma necessidade em função de uma descoberta. O arquétipo do sagrado se revela naquele espaço e a correspondência humana a essa revelação vem a ser o ato de consagração. Artaud encontra na cena o espaço de revelação de arquétipos humanos, de afetos primordiais, de presentificação da crueldade como força representativa de um movimento vital que traduz o homem em seu caráter essencial. O tratamento de um espaço que corresponda a essa potência reveladora é, para Artaud, extremamente significativo.

Dentro de um espaço “consagrado” pela linguagem da cena, Artaud pretende apresentar o movimento da morte e da vida em seu espetáculo. Esse movimento pode ser visto em relação ao seu conceito de Crueldade. A Crueldade move, instaura a dinâmica das relações vitais, é motivação e ação, está vinculada a um instinto primitivo que deve ser conduzido por um objetivo artístico. É, ao mesmo tempo, chama e forma que encontram a sua tradução no espaço do teatro.

No teatro de Artaud, o universo instintivo convocado pela Crueldade exerce sua possibilidade de expressão. Sob as leis da crueldade, a condição humana é destacada em uma lógica que não privilegia alguns sentidos, mas valoriza a totalidade do ser e sua multiplicidade perceptiva. O ser total diz respeito tanto à figura do ator sacerdote como ao grupo de pessoas que pretende compartilhar da grande cerimônia do teatro. Em uma linguagem física, na

localização física de afetos, Artaud encontra o mecanismo para expressar uma inteligência visceral que deve ser capaz de sacudir a sensibilidade e permitir uma reeducação sensorial.

Artaud trabalha com a idéia de ampliação dos recursos dos sentidos. É um explorador da sensibilidade em seu grau máximo. Encontra na Crueldade o caminho de uma base conceitual sólida que convoca a dinâmica vital para produzir imagens. Nascimento e morte no espetáculo da Crueldade formam extremidades cíclicas de um mesmo movimento que pulsa em uma configuração cósmica que possa proteger o nascimento da poesia e permitir a sua explosão em imagens concretas.

O espaço da cena artaudiana como um cosmos, com a definição de um centro e com a encenação como um organismo funcionante, assume a condição uterina em relação ao nascimento das imagens. Como primeiro abrigo da poesia a ser traduzida no espaço, o cosmos da encenação abriga a potência expressiva que, enquanto pulsão e chama, encaminha-se para a metamorfose em hieróglifos no espaço. O nascimento da cena da Crueldade só é possível com a presença de um corpo-cosmos que cria as condições propícias para a sua manifestação.

Bachelard (2008) destaca a imagem do interior do espaço habitado, sua relação com a imagem do universo e as especificidades de seus espaços em sua capacidade de convocação de imagens poéticas. Os interiores abrigam a intimidade e nessa intimidade o devaneio, um universo onírico envolvido entre as paredes e a memória viva das lembranças que conferem ao espaço um significado profundo, que ultrapassa a sua condição estrutural. Destaca também a imagem do sótão e do porão: o primeiro, que abriga a ascensão para a solidão, o segundo, que abriga os subterfúgios do espírito conservados na memória. Bachelard destaca a capacidade simbólica desses espaços sólidos, a capacidade que possuem de apresentar aspectos do humano que pertencem ao terreno da sensibilidade e da poesia.

Como já foi destacado anteriormente, segundo as contribuições de Mircea Eliade, na consciência mítica, os espaços cósmicos como o templo, a casa e a cidade formam uma réplica sagrada da ordenação do princípio realizado pelos antepassados divinos. Esses espaços, por serem consagrados e, no ato de consagração, elevados à condição de um cosmos reconhecido, assumem um significado considerável por constituírem-se ao mesmo tempo como réplica da construção divina e como elo entre os dois mundos possibilitado pelo encontro de um espaço central. Incluindo em nosso estudo as contribuições de Bachelard sobre os interiores do espaço habitado, podemos considerar o espaço da encenação artaudiana como um “cosmos”, que traz em seus interiores uma estrutura criada para abrigar a manifestação poética da arte teatral em uma linguagem que se fundamenta na sua natureza física e encontra na cena o seu espaço expressivo. Essa “cosmos”, guardião da intimidade

humana que encontra seu refúgio na linguagem dos sonhos, tem a função de abrir suas janelas e as portas de seus porões para revelar seu significado por meio da Crueldade encenada. Como o espaço habitado, o cosmos e o organismo nas sociedades arcaicas compõem a configuração e um modelo superior, o “organismo” do espetáculo e o espaço da encenação são elaborados com o objetivo de seguir o modelo superior da teatralidade.

Na crueldade aplicada, morte e vida como desintegração e restituição das formas são parte de um movimento contínuo em que o indiferenciado, é revisitado por uma poética anárquica dentro do cosmos da encenação, que abriga em sua estrutura as imagens do sonho e aspectos do humano que se encontram nos interiores do humano, no lado obscuro do espírito.

3.4.2- A Consciência Metafísica como Alimento para a Cena

Como já foi destacado anteriormente, a consciência metafísica do homem mítico é fundamentada no conhecimento de um mundo sobrenatural fornecido pelo Mito. O homem assume essa consciência em ações significativas, que demonstram o seu comprometimento com o poder sobrenatural que o governa. Essa consciência se desdobra na vida humana como um alimento para a sua condição existencial.

Em um constante esforço de aproximação com o divino, o homem exerce as tarefas de sua vida na tentativa de encontrar e reforçar seu significado, já que assim fizeram os deuses, no princípio. O conhecimento mítico permite que, uma vez participante do mundo, o homem possa encontrar bases para sustentar suas leis e exercer o seu poder criativo.

Artaud (1999) busca um teatro metafísico em um sentido muito particular. Percebe o teatro como a “expressão de uma necessidade mágica espiritual” (ARTAUD, 2006:75). Propõe meios físicos e uma linguagem física para manifestar essa necessidade. Parte em busca de levar à materialidade da cena essa base metafísica que a suporta.

Vimos anteriormente que sua vida traz alguns consideráveis indícios míticos. Objetos hierofânicos acompanharam a sua trajetória, linguagem onírica como proposta para a cena e representada na escrita; purificações desejadas e “enfeitiçamentos” denunciados formam um quadro de experiências que comportam o sonho, o devaneio, o mistério, a revelação e muitas imagens de uma sensibilidade aguçada diante de uma realidade subjetiva. Porém, além de uma apropriação particular das experiências pessoais, Artaud investiga a natureza dos afetos e das imagens que pertencem ao legado da humanidade, conteúdos que podem assumir diferentes formatos em sua possibilidade de expressão, recursos significativos capazes de colocar o humano em evidência em sua totalidade.

Nesse processo, a consciência mítica traz contribuições importantes para a compreensão da realidade que Artaud deseja levar à presença no espaço da cena. O Mito, com referência nos estudos de Eliade, constitui-se como fábula singular, imbuída de um caráter sagrado, que, por sua vez, evoca forças de origem sobrenatural. É ao mesmo tempo conhecimento sobre as origens divinas e mecanismo de convocação de suas forças para a realidade natural. O Teatro da Crueldade assume o desafio de levar ao espaço da cena um conteúdo oriundo de uma realidade singular, que não consiste no sobrenatural no ponto de vista mítico, mas na profundidade do natural no ponto de vista humano. Ao abordar a materialização de conteúdos metafísicos, Artaud permanece no plano humano em uma busca essencialmente poética. A base metafísica, como já vimos anteriormente, constitui-se como fonte nutritiva do espetáculo.

Para nutrir o espetáculo, Artaud extrai do Mito a sua potência. O Teatro da Crueldade não sustenta os seus pilares no desenvolvimento da fábula, nos elementos da narrativa, mas na fonte de imagens simbólicas capazes de convocar forças. Denuncia a distância que o teatro contra o qual lutara tinha do poder de representação dessas forças, desviando-se de seu verdadeiro sentido: “Se a época se desvia e se desinteressa do teatro é porque o teatro deixou de representá-la. Ela já não espera que ele lhe forneça os Mitos em que poderia se apoiar.” (ARTAUD, 1999:136). No Teatro da Crueldade o Mito está presente como sustentáculo para a cena. Enquanto o cosmos da encenação comporta o aspecto físico do organismo do espetáculo, a metafísica comporta a sua consciência aplicada, que pode ser concretizada através do princípio da Crueldade.

Artaud convoca paixões em sua proposta teatral que não podem ser medianas, não podem estar restritas a valores subjetivos e a princípios individuais. As paixões convocadas pertencem a um território que é campo de ação dos Mitos. São arquetípicas, legado da humanidade, conectadas à sensação, inteligência e instinto e encontram no corpo do ator e no corpo da encenação seu espaço sagrado. Essas paixões podem se manifestar através da base metafísica do espetáculo que, para ser sua fonte nutritiva, obedece a alguns princípios.

O primeiro princípio que podemos destacar é a acessibilidade. Para que a base metafísica encontre seu lugar na cena, é necessário que o organismo do espetáculo tenha acesso ao seu alimento, trazendo o drama essencial para encontrar na cena o seu duplo: “É preciso acreditar que o drama essencial, aquele que estava na base de todos os Grandes Mistérios, esposa o segundo momento da Criação, o da dificuldade e do Duplo, o da matéria e do adensamento da idéia.” (ARTAUD, 1999:52). Através do encontro do drama essencial, que pertence ao universo dos Grandes Mistérios, a cena artaudiana pode apresentar, com a

extração da força de uma cosmogonia, a linguagem que lhe é própria. A principal via de acesso à fonte nutritiva do espetáculo está na linguagem física da cena. Por meios físicos, conteúdos que estão para além da forma podem encontrar na forma a sua possibilidade expressiva. O homem arcaico propõe o acesso ao sobrenatural por meios naturais. Artaud propõe o acesso ao alimento da cena, que a transcende, por meios físicos. O alimento do espetáculo artaudiano pode ser acessível pela condição material de seu organismo e pode, através de seus próprios recursos, encontrar a viabilidade de sua “digestão”.

O segundo princípio é a sua capacidade de mobilização. Uma vez assimilado no organismo do espetáculo, o alimento para a cena artaudiana precisa completar a sua “trajetória metabólica”. Para cumprir essa trajetória, o alimento para a cena deve produzir efeitos no cosmos da encenação. O conhecimento do mundo sobrenatural que governa o homem mítico produz um efeito contínuo em toda a organização coletiva, de forma que a confirmação do significado da vida é estabelecida através desse efeito que implica na assistência do controle sobrenatural. A base metafísica da cena deve, uma vez encontrada a sua expressão física, produzir uma mobilização que não só valorize a apreensão dos sentidos, como também possa ampliar sua capacidade perceptiva. “Sacudir” a platéia, provocar transe, permitir um aprofundamento da consciência, oferecer o contato com imagens avassaladoras são exemplos de mobilizações apontadas por Artaud. O Teatro da Crueldade propõe um aproveitamento considerável da capacidade humana de percepção sensorial, demonstrando, nas imagens que pretende apresentar e nos afetos que convoca, sua raiz arquetípica. O alimento para a cena mobiliza o organismo do espetáculo, deve ser suficientemente nutritivo para mobilizar a ação gerenciada de todos os seus órgãos.

O terceiro princípio é a sua repercussão poética. A consciência metafísica no espetáculo artaudiano deve ser acessível através de uma linguagem física, deve produzir uma mobilização nos sentidos e, dessa forma, repercutir poeticamente de uma maneira significativa. A repercussão poética que Artaud deseja desenvolver em seu espetáculo deve estar impregnada de um substrato que muito se aproxima do princípio sagrado do princípio dos povos estudados por Eliade. Na experiência que teve com o Teatro de Bali, Artaud identificou a presença desse substrato, como demonstra o trecho em que comenta a ação dos dançarinos:

De repente nos vemos em plena luta metafísica e o lado endurecido do corpo em transe, retesado pelo refluxo das forças cósmicas que o assediam, é admiravelmente traduzido por essa dança frenética e ao mesmo tempo cheia de rigidez e ângulos em que se pode sentir repentinamente que começa a queda livre do espírito. (ARTAUD, 1999:69)

Para Artaud, o teatro balinês com o qual teve contato, era capaz de unir um conceito “matemático” da cena a um substrato poético com o qual o ator estava comprometido. Inspirado nessa vinculação entre linguagem da cena e poesia no espaço, Artaud concebe o Teatro da Crueldade, tentando devolver ao teatro ocidental de sua época uma espécie de consciência metafísica a ser transportada para a ação teatral. Por isso, seu ator como sacerdote, curandeiro, atleta afetivo. Por isso, figurinos semelhantes aos antigos rituais, temática presente nas antigas cosmogonias e uma atmosfera ritualística presente na configuração do espaço e no tratamento da cena. Por isso, a presença na ação teatral de uma espécie de “substância fundamental”, que atua em todos os elementos da encenação e se expressa através de seu conjunto.

Artaud persegue o *mana* da cena, com a consciência de que sua força deve agir no espetáculo através de sua identidade de linguagem. Esse *mana* é base da poesia a manifestar no concreto, idéias abstratas. Do indiferenciado para a forma, a poesia toma corpo, ao mesmo tempo que alimenta os corpos que compõe. A repercussão poética do *mana* da cena encontra nas imagens seu veículo de atuação. Sendo acessível pela forma, “sacudindo” a sensibilidade em um teatro que, segundo Artaud (1999), é de nervos e coração, a ação teatral pode seguir seu curso e cumprir o seu destino de, através do organismo do ator e da encenação como um organismo, alimentar a vida e ser alimentado por ela, como um duplo poético de uma realidade humana profunda e simbólica.

Alimentar a vida e ser alimentado por ela é um importante desafio da idéia de encenação artaudiana. Encontrar os duplos necessários para cumprir esse ciclo nutritivo vem a ser o objetivo principal para permitir que o substrato poético que fundamenta a cena não se perca em uma chama efêmera. Nas imagens produzidas no ritual podemos encontrar um assentamento possível para este substrato.

3.5- O Mito através do Ritual no Teatro da Crueldade

O Mito, como vimos anteriormente, não consiste em uma narrativa comum. O seu caráter sagrado diferencia a qualidade da sua narrativa, sendo considerada com um valor diferenciado. A transmissão do conhecimento do Mito se estabelece com a apreensão profunda de seu conteúdo que, variando de povo para povo, se realiza sob determinadas condições.

Conhecer o Mito não se limita a conhecer a ordem dos acontecimentos da narrativa e a sequência da história. O Mito, de acordo com as contribuições de Eliade anteriormente destacadas, precisa ser apreendido de uma forma comprometida com a vivência. Seu objetivo, além da preservação da memória dos tempos sagrados das ações dos ancestrais míticos, está na capacidade de trazer de volta as forças geradoras dos princípios, a capacidade sobrenatural da transformação do indiferenciado em forma.

Para trazer de volta o poder sobrenatural das forças de origem, o homem arcaico realiza ações correspondentes às ações realizadas pelos deuses no contexto originário. Nessa realização, o tempo dos primórdios pode ser vivido novamente, e as forças que atuaram nele podem ser convocadas novamente. O Mito ganha forma no espaço, é presentificado pelo ritual, que retoma o seu poder de ação e repercussão no cosmos estabelecido.

No ritual, o conhecimento do Mito é vivido, experimentado e memorizado via corporal, intelectual e sensorial. Corpo, mente, instinto atuam em uma ordem desenvolvida para que a forma traduza um conteúdo mágico, que pode ser retomado superando o limite temporal. Esse conteúdo mágico do ritual, que é mantido pela constância de sua convocação através de formas definidas, é importante para o substrato poético do Teatro da Crueldade.

Artaud não propõe a volta de um teatro ritualístico, assim como se realizava quando teatro e ritual ensaiavam seus primeiros passos de diferenciação. Do ritual, Artaud extrai a magia de traduzir na forma conteúdos do espírito, o princípio de espetacularidade comprometido com um conteúdo muito profundo, cuja missão é revelar o ser humano em seu caráter essencial. Por isso, a magia, o ritual, a religião, não em sua perspectiva tradicional, mas como base inspiradora para o encontro de meios de devolver ao espetáculo a sua linguagem e devolver à cena, sua base metafísica.

3.5.1- O Mistério Vivo como Duplo da Vida no Espaço da Cena

Como foi destacado no primeiro capítulo, o ritual assume um caráter cerimonial para que o Mito possa ser vivenciado pelos seus participantes. Envolve a todos em uma atmosfera psíquica que possa aproximá-los da carga afetiva do princípio. Trata-se, essencialmente, de um acontecimento, um evento especial, que possibilita que a magia das ações divinas possa ser levada à condição de experiência e traduzida em determinadas atitudes. É na busca de trazer de volta a força do início inaugural divino que o homem organiza a sua existência para que seja efetivamente sagrada e compatível com a sua condição cósmica, determinando momentos específicos em que o tempo do princípio mítico é convocado em eventos ritualísticos. A esse respeito, Eliade nos esclarece:

Os participantes da festa tornam-se contemporâneos do acontecimento mítico. Em outras palavras, “saem” de seu tempo histórico- quer dizer, do Tempo constituído pela soma dos eventos profanos, pessoais e intrapessoais- e reúnem-se ao Tempo primordial, que é sempre o mesmo, que pertence à Eternidade. O homem religioso desemboca periodicamente no Tempo mítico e sagrado e reencontra o *Tempo de origem*, aquele que “não decorre”- pois não participa da duração temporal profana e é constituído por um *eterno presente* indefinidamente recuperável. (ELIADE, 2001:79)

Tornar-se contemporâneo dos deuses é realizar, através da circunstância festiva, a saída do tempo profano e assumir uma qualidade diferenciada de tempo e de atitude. Eliade (2000) destaca o comportamento primitivo como um esforço em busca do ser, uma tentativa de se aproximar da ordem sobrenatural originária que governa o mundo natural, do qual faz parte e no qual se sente acolhido, à medida que se esforça para manter com ele sua vinculação.

O ritual, ao trazer de volta as ações dos deuses, pode ser considerado como duplo da vida não como ação mimética do guia divino, mas pela convocação de forças que permitem novas criações e transformações na natureza oriunda dessa repetição. Ao trazer de volta as ações do princípio sagrado na experiência humana, uma qualidade do sagrado permanece e a vida em um sentido originário pode ser retomada pelo duplo do ritual, que permite que o tempo antes do tempo possa expressar, em uma circunstância temporal, sua forma de expressão.

Como duplo da vida, o Teatro da Crueldade pretende encontrar o seu caminho de expressão. Não duplicando a vida profana, nessa em que reinam as individualidades e os conflitos psicológicos que alimentam os enredos do drama absoluto. Também não como um

caminho mimético de expressão ou como a tentativa dos naturalistas de expressar a vida através da fidelidade em sua reprodução. O duplo da vida no teatro artaudiano persegue a essência do ser, que traduz uma carga que atinge coletividades, a poesia das grandes multidões, as pulsões viscerais da existência. O duplo do teatro de Artaud transforma forças arquetípicas em imagens e expressa a vida com o comprometimento com essas forças.

Lins (1999) destaca a presença da visceralidade na escrita artaudiana. Enfatiza uma poética das vísceras, das sensações instintivas em suas obras literárias, que traduzem muitas vezes a intensidade de sua experiência pessoal. Como ressalta Quilici: “Não se trata portanto de “tematizar” problemas, mas de abrir fendas na linguagem para que uma outra “vida” possa emergir.” (QUILICI, 2004:193). Essa poética das vísceras que leva à emersão de que fala Quilici é levada para a sua proposta teatral, que valoriza a expressão física e a mobilização sensorial para duplicar visceralmente a vida.

O Teatro da Crueldade desenvolve uma proposta cênica de interrelação entre princípios metafísicos e repercussões orgânicas. O duplo da vida se estabelece nessa vinculação entre o abstrato e o concreto. Artaud considera que o duplo da vida deve ser encarnado pelo teatro: “É no palco que se reconstitui a união do pensamento, do gesto, do ato. O Duplo do Teatro é o real não utilizado pelos homens de hoje.”(ARTAUD, 2006:127).

Unir o pensamento ao gesto e ao ato é levar à cena o homem total, que não hierarquiza as suas capacidades perceptivas, que realiza a sua ação com a totalidade do seu ser. Artaud atribui ao Teatro da Crueldade a função de encarnar o duplo da vida, já que o teatro submetido hierarquicamente à arte da dramaturgia não consegue, em seu ponto de vista, cumprir essa função, que é própria do teatro.

Encarnar a vida como um duplo de seus princípios essenciais é um desafio que o Teatro da Crueldade se propõe a enfrentar. Artaud considera o duplo no teatro como um agente mágico que, através das formas, assume a sua figuração. Vejamos algumas distinções e semelhanças do duplo da vida na perspectiva da ação ritualística e do Teatro da Crueldade.

No ritual, o duplo da vida segue um princípio qualitativo fundamental. Não é a vida comum que faz parte desse duplo, mas uma vida qualitativamente diferenciada. A identificação deste aspecto é dada pelo seu caráter sagrado. Os eventos míticos trazem a referência de ações mágicas exercidas em um tempo mágico que jamais ocorre novamente, mas pode ser reproduzido na ação ritualística.

No Teatro da Crueldade, esse princípio qualitativo do duplo da vida está presente na especificidade da qualidade do humano que deve ser transposta para a cena. A poesia capaz de mobilizar massas, forças que atingem coletividades e potência avassaladora da crueldade

pertence a um território que aproxima o humano de seus aspectos essenciais. O sagrado, nesse caso, não pode ser visto como uma instauração religiosa, mas como referência que conduz o acontecimento teatral para que as forças em manifestação possam estabelecer a sua trajetória no espaço com o rigor necessário.

O ritual na perspectiva mítica se configura no tempo e no espaço como cerimônia. O caráter cerimonial reforça a sua condição de evento diferenciado. Nesse tempo-espaço em que se produzem ações que estão envolvidas com uma qualidade especial do humano, o caráter mágico das forças convocadas possibilita a especialidade de seu acontecimento. Por isso roupas, objetos, itens diversos, comportamentos que possam estar coerentes com o evento ritualístico. A sua solenidade é justificada pela atuação significativa de forças dos primórdios, que superam em qualidade e significado as ações do cotidiano. Ainda que haja, como consideramos anteriormente, elementos de jogo no rito, a sua solenidade do ponto de vista arcaico está presente de acordo com a referência sagrada da realidade a ser experimentada.

No Teatro da Crueldade, a configuração cósmica da encenação e sua condução poética a ser realizada pelo encenador revelam um encaminhamento cerimonial do espetáculo. Sua força está na capacidade de produzir um acontecimento na linguagem da experiência. Cassiano Quilici reforça a pertinência da abordagem do Teatro da Crueldade comparada ao ritual, vinculada à idéia de acontecimento:

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-platéia, mas com diferentes níveis de participação num acontecimento. (QUILICI, 2004:194)

Com diferentes níveis de participação, a cerimônia do espetáculo da crueldade conduz o acontecimento cênico. Rigor e magia são de suma importância para a sua realização. Magia, como Artaud (2006) ressalta, cujo ponto de partida reside na *encantação*. O ritual encanta como consequência da atuação da magia presente em seu acontecimento. As forças mágicas do princípio mítico encontram na forma estabelecida através do ritual um poder concreto de atuação. A chama dionisíaca e a ordem imagética apolínea também podem ser encontradas no ritual em uma relação complementar entre força ativa e forma organizadora, assim como o Teatro da Crueldade encontra no corpo da encenação o espaço concreto para a manifestação de forças vivas.

O duplo da vida exercido no Teatro da Crueldade se assemelha ao duplo da vida no evento ritualístico, no sentido da encarnação de cargas afetivas capazes de agir sobre a sensibilidade dos participantes e produzir uma ação no tempo e no espaço diferenciada em seu caráter qualitativo. Esse duplo corresponde à presentificação de um estado de vida intensa que, transposta para a experiência, exerce um poder singular de mobilização.

Existe um dado importante do ritual, que vem a ser o Mito encarnado, em sua capacidade de ganhar forma: a produção de imagens significativas. O ritual não somente se apóia em imagens a priori, como produz imagens no decorrer do acontecimento, e essa produção muito dialoga com a proposta de encenação artaudiana, que pretende, através de imagens simbólicas, traduzir poeticamente conteúdos do espírito por meio de uma fisicalidade concreta, eficiente e rigorosamente instituída no espaço da cena. Na produção de imagens no ritual tradicional está a capacidade de transformação do homem e sua capacidade de produzir contribuições, ao mesmo tempo em que se coloca na condição de assimilá-las. No Teatro da Crueldade a produção de imagens se propõe a unir pulsão criativa com ordenação expressiva sob o comando da encenação.

3.5.2- Teatro da Crueldade e Ritual: O Nascimento da Poesia através das Imagens

Artaud desenvolve, com o Teatro da Crueldade, uma proposta teatral que ressalta o valor da teatralidade genuína, da expressão física de uma arte que se manifesta no espaço da cena. Elaborar uma proposta teatral em que a encenação adquira a função norteadora do espetáculo e governa os acontecimentos cênicos através da linguagem própria da natureza do teatro. Sua busca, contudo, ultrapassa a discussão da autonomia da linguagem teatral, atingindo o conteúdo da encenação, o papel da arte do ator e a potência significativa das imagens que traduzem princípios metafísicos.

Para produzir imagens significativas, Artaud propõe um teatro anárquico e dissonante. Aproximar o indiferenciado da forma é também uma conduta observada por Eliade (2002b) nos povos de consciência mítica. Alguns comportamentos ritualísticos restituem a presença da desordem para a reconfiguração de um cosmos que, mais uma vez, vence o desafio da imersão no amorfo através da convocação das mesmas forças que atuaram no princípio mítico. Artaud instaura princípios anárquicos em um espaço cênico rigorosamente constituído. Vejamos alguns aspectos dessa aparente contradição em relação à perspectiva ritualística.

Para Artaud (1999), a poesia é anárquica. O princípio da anarquia fundamenta a expressão poética. Podemos dizer que esse princípio se relaciona com a chama dionisíaca e

com a pulsão vital dos primórdios da perspectiva mítica. No ritual, o rigor garante a estrutura e os gestos arquetípicos são reproduzidos. O princípio anárquico no ritual está na chama que convoca as forças dos primórdios e permite uma intensa apreensão sensorial, mas também pode ser associado às contribuições humanas em relação ao rigor da tradição.

No rigor ritualístico há um sentido de sobrevivência do Mito. Para que os deuses possam atuar efetivamente sobre o mundo, a intervenção humana é necessária na reconstituição das mesmas ações que compuseram o quadro ativo do princípio mítico. A estrutura, dessa forma, protege o mundo e é estabelecida nesta perspectiva. O Mito ganha vida à medida que seu conteúdo é reconstituído por ações humanas com referência nas ações divinas. Não se trata de uma cópia simplesmente, mas de uma chave mágica para resgatar um poder necessário à existência vinculada à origem sobrenatural. A fidelidade à estrutura garante a pureza da vivência mítica.

Entretanto, por estar submetida às mãos humanas, a fidelidade à estrutura ritualística traz em si um princípio transgressor. O conceito de tabu vem justamente trazer de volta o guia divino quando não está sendo devidamente mantido e respeitado em relação às lições deixadas pelas divindades. Mas há um princípio sutilmente transgressor que pode ser tolerado e absorvido pela cultura: o “toque” humano, a forma de realizar o que o guia solicita, que pode variar e trazer inovações à experiência ritualística.

O “toque” humano, a contribuição única e singular do humano em exercício criativo, aplicada à rígida estrutura do modelo mítico, vai, pouco a pouco, produzindo uma nova proposta na forma de realizar as ações de origem divina. Essa nova proposta produz traços singulares e especificidades que, mesmo que já estejam presentes nas diferentes formas de expressão da narrativa, passam a interferir na configuração tradicional do ritual, podendo ser rejeitadas ou absorvidas. Quanto mais absorvidas são, mais legitimam o exercício criativo humano, que traduz aspectos coletivos em imagens singulares.

As imagens oriundas da força do arquétipo podem receber da intervenção humana especificidades em sua forma de expressão. A sensibilidade do encenador artaudiano deve extrair poeticamente sua força arquetípica e direcioná-la em imagens poeticamente estruturadas pelo seu exercício criativo. O ator artaudiano deve receber em seu corpo as imagens fornecidas pelo encenador e retribuí-las à cena com sua chama interior, organizando no seu organismo físico e afetivo possibilidades de dar-lhes vida. O próprio exercício da musculatura afetiva do ator já se constitui como uma possibilidade criativa. Artaud associa rigor e criação no universo da cena, que produz uma estrutura configurada, ao mesmo tempo em que age o princípio anárquico da poesia.

No princípio anárquico que interfere no ritual há uma revisitação dos símbolos. Eliade (2002 a) considera que o símbolo, no olhar do Mito, tem a função de revelar uma realidade que não é acessível por outros meios, nem à experiência imediata, nem ao pensamento discursivo. A ampliação significativa em relação ao símbolo não anula o significado concreto de um objeto, mas potencializa as suas funções significativas, pois: “Um dos traços característicos do símbolo é a simultaneidade do que ele revela.” (ELIADE, 2008:367). O símbolo acrescenta, tornando o objeto aberto, assim como o cosmos, a uma realidade mais rica do ponto de vista da significação. Para Eliade, a abordagem das sociedades arcaicas a respeito de como os símbolos podem ser vistos nesta perspectiva revela que: “a estrutura e a função autênticas do símbolo podem ser penetradas sobretudo pelo estudo particular do símbolo como prolongamento das hierofanias e como forma autônoma de revelação.” (ELIADE, 2008:365). O pensamento simbólico confere à vida uma maior abrangência significativa, permitindo, também, que o próprio homem seja elevado à condição de símbolo, como observa Eliade:

Aquilo a que se poderia chamar o *pensamento simbólico* torna possível ao homem a livre circulação através de todos os níveis do real. Livre circulação é, aliás, dizer pouco: o símbolo, como se viu, identifica, assimila, unifica planos heterogêneos e realidades aparentemente irreduzíveis. Mais ainda: a experiência mágico-religiosa permite a transformação do próprio homem em símbolo. Todos os sistemas e todas as experiências antropocósmicas são possíveis *enquanto o homem se torna, ele próprio, um símbolo*. É preciso acrescentar, todavia, que neste caso, a sua própria vida é consideravelmente enriquecida e atinge maior amplitude. O homem já não se sente um fragmento impermeável, mas um cosmos vivo aberto a todos os outros cosmos vivos que o rodeiam. (ELIADE, 2008: 372)

Como um cosmos vivo e aberto, o homem ressignifica a sua condição existencial, articulando o seu próprio significado simbólico com o significado simbólico dos elementos que fazem parte de seu mundo natural, de uma forma integrada. Como forma autônoma de revelação, o símbolo aumenta possibilidades significativas e revela ao homem uma realidade profunda. Artaud ressalta a importância de gestos simbólicos, imagens simbólicas e uma amplitude significativa que possa aproximar o homem do universo arquetípico que é fonte de uma poética essencial. Ao construir símbolos e visitar suas possibilidades significativas o homem exerce um poder que o diferencia no contexto cósmico, um poder que cria ao mesmo tempo em que segue uma estrutura. Essa revisitação dos símbolos possibilita a intervenção da subjetividade, que, por sua vez, possibilita a criação poética. Nesse sentido, tanto o ritual como o Teatro da Crueldade, a partir de um princípio anárquico atuante, estão aptos para produzir poesia no espaço.

No ritual a poesia no espaço é possível pela revisitação dos símbolos, pela produção de articulações simbólicas singulares e pela construção de imagens que traduzem esse movimento. No Teatro da Crueldade, a poesia no espaço é um objetivo teatral que encontra na cena o seu cosmos de manifestação. Artaud deseja que a encenação esteja consciente de sua potencialidade simbólica e possa fazer uso dos seus meios próprios para manifestá-la, canalizando as forças mobilizadoras presentes no universo mítico, aproximando-se do rito que age sob o “contágio” dessas forças:

Creio que o teatro pode muito, é o único meio de expressão diretamente ativo e que contém todos os outros, não por redução, mas em termos absolutos. Eu queria devolvê-lo à sua função, que é captar e derivar os conflitos, canalizar as forças más, esclarecer os problemas, resolver e esgotar as questões pendentes e ao mesmo tempo dar uma chicotada na sensibilidade de quem dele participar. Eu digo dele participar, pois o teatro, naquilo que ele tem de sagrado, é como um sacrifício, como um rito que age, quer queira quer não, por mais distanciado que se esteja das idéias dos ritos, e do espírito do sagrado. Pois essa ação, da qual eu falo, é orgânica, ela é tão verdadeira quanto as vibrações de uma música capaz de entorpecer as serpentes. (ARTAUD, 2006:117)

Com o Mito vivo, o ritual produz imagens de raiz arquetípica, uma vez que se fundamentam em modelos míticos, mas também imagens poéticas que são fruto da interpretação humana e de sua contribuição frente aos eventos dos primórdios, cujo conhecimento é transmitido pela vida na memória dos povos. Com o Teatro da Crueldade, Artaud pretende traduzir na cena através de imagens forças arquetípicas que mobilizam afetos e que são coletivos, embora se expressem em apropriações poéticas singulares.

O Mito, não tanto em seu caráter de narrativa, mas em seu caráter de força, de pulsão, é, na perspectiva do Teatro da Crueldade, substância primordial para a cena. Uma das principais funções do teatro, segundo Artaud, vem a ser encarnar essas forças, trazer de volta a vida significativamente ampla para o homem moderno que se limita a reproduzir imagens no teatro que traduzam o seu cotidiano.

As imagens do teatro de Artaud devem obedecer a dois critérios fundamentais: apresentarem-se através de recursos concretos na materialidade da cena e traduzir uma qualidade vital essencial, que está presente na força dos Mitos e pode mobilizar multidões, exercer na sensibilidade o seu poder de encantamento, apresentar uma profundidade significativa e revelar os mistérios do humano, tocando em afetos essenciais através do movimento consciente da lei da Crueldade. O teatro de Artaud permanece como um chamado à vida integrada na cena, à verdadeira natureza do teatro, a signos concretos que traduzem um ser total que atua em níveis simbólicos ampliados e está vinculado às suas fontes criativas. O

ritual, como expressão do Mito vivo, deixa à carne orgânica uma lembrança de que a vida que se propõe a ser duplicada e presentificada no teatro de Artaud pulsa na interioridade cósmica-orgânica de todos os tempos e contextos, transcendendo limites históricos e encontrando na poesia do espaço sua eternização.

CONCLUSÃO

Quando a presente pesquisa ainda estava por tomar forma, encontramos no Mito do Minotauro a imagem metafórica propícia para traduzir os caminhos do percurso. Encontrar o fio, o novelo que guia o rumo no labirinto das possibilidades tornou-se fundamental para a construção da trilha percorrida para encontrar a fonte do conhecimento.

Compreender a presença e a função do Mito no Teatro da Crueldade: eis o desafio a que nos propusemos. Começamos a trajetória da pesquisa com o Mito, encontrando nas referências de Mircea Eliade a base para fundamentar a nossa investigação. Compreendemos o Mito no seu destaque como história singular, seu estatuto sagrado e seu poder de repercussão na vida. O Mito expressa a consciência metafísica do homem que vive sob esse olhar. A referência do Mito possibilita o contato entre as forças criadoras e os agentes da continuidade da criação, que são os seres humanos. Consideramos que o mundo como um cosmos, criado e organizado pelos seres divinos do princípio, configura uma organização espacial que transcende os limites geográficos e se estabelece pela interferência do sagrado e pela possibilidade de comunicação entre os mundos natural e sobrenatural. A idéia de realidade está intimamente ligada ao que pode ser identificado como “cósmico” e organizado através da intervenção divina. O cosmos está aberto a essa intervenção e fechado em seu mistério pela lógica paradigmática e pela linguagem metafórica da narrativa mítica. Ele traz uma distinção entre o seu campo de atuação, que é sagrado, e o campo do indiferenciado, do amorfo, do desconhecido, que não constitui uma realidade cósmica e é considerado profano. O limiar separa o real e reconhecido do amorfo desconhecido. A associação entre Mito e mistério, valorizando a sua linguagem alegórica e a sua lógica paradigmática, permite a integridade de sua abordagem no sentido de que, nesta condição, o Mito não pode ser submetido aos critérios próprios do pensamento racional como forma de conhecimento. A associação entre cosmos e organismo permite a compreensão da interdependência dos elementos, que compõem um universo coletivo e que se organiza pela sustentação da memória das ações sagradas dos seres divinos no *illo tempore*.

No organismo do cosmos mítico, encontramos o centro, o “umbigo do mundo”, a referência de um ponto que serve de delimitação do sagrado e de elo de comunicação entre o humano e o divino. O conhecimento do Mito confere ao homem um poder de intervenção no funcionamento desse cosmos, pois é capaz de convocar a mesma qualidade vital das forças que agiram no princípio mítico. No mundo gerenciado por deuses e assistido pelos homens, o nascimento e a morte são pontos extremos do funcionamento orgânico do cosmos que

perpetua a sua revitalização através do poder de convocação das forças que atuaram na origem mítica. O tempo, nesta perspectiva, é fixação do único episódio de memória sustentada: o episódio da ação sagrada dos deuses. Os acontecimentos humanos preservados são os que garantem a continuidade do tempo, em função da retomada das ações míticas dos primórdios. A força vital geradora do princípio mítico é substância fundamental para o funcionamento orgânico do mundo e para a continuidade do tempo. É essa força que mantém a sustentação do Mito, que pode agir nas necessidades do cosmos e que pode atuar na encarnação do Mito através da prática ritualística. O Mito não permanece somente na narrativa e passa a se incorporar a uma experiência humana concreta. Para cumprir esse objetivo, o homem tem por elementos auxiliares objetos sagrados, comportamentos definidos e meios para convocar a força criativa que agiu no tempo antes do tempo. Esse processo garante visibilidade ao invisível, concretização do transcendente e interferência direta do sobrenatural no mundo natural. Para o homem mítico, o ritual permite que o Mito possa agir diretamente na limitação de sua condição humana e permanecer vivo em sua condição de mistério no tempo da experiência ritualística. Com elementos de jogo que permitem a sua transformação cultural e com uma base solene que permite a sua condição sagrada, o ritual encarna o Mito na vida humana e amplia o seu significado. Por uma vida plena, o homem se esforça em se aproximar ao máximo do universo do Mito, através de meios que vinculem significativamente os homens à origem divina da vida.

É importante observar que a força das origens se comporta como substância fundamental em relação à perpetuação da vida. Essa força permite a interferência do homem no mundo, a convocação do poder sobrenatural e a possibilidade de produzir novos nascimentos e restaurar o equilíbrio porventura ameaçado. Essa força interessa a Artaud na sua concepção do Teatro da Crueldade. Detenhamo-nos nesse ponto para retomarmos esse pedaço do fio com mais propriedade.

O Teatro da Crueldade nasce de uma paixão e de uma insatisfação. Paixão por ter seu estágio embrionário nas experiências com o Teatro Alfred Jarry, em que pulsava uma vontade cada vez mais reforçada de renovação de idéias teatrais e paixão que acontece sob a inspiração significativa proporcionada pelo contato de Artaud com um singular espetáculo de teatro balinês. Insatisfação pela distância encontrada por Artaud entre as suas idéias teatrais e o teatro realizado nos moldes da superioridade hierárquica do texto dramaturgico, e das exigências de um texto bem falado. Teatro que expressa os temas favoritos do público burguês da França da primeira metade do século XX. Essa insatisfação estendeu-se ao teatro ocidental que privilegiava o intelecto e a apropriação cognitiva das obras artísticas.

Com sua paixão e sua insatisfação, Artaud propõe um caminho de volta para o teatro. Essa volta implica em um olhar específico sobre o conceito de teatralidade. Propõe a volta do verdadeiro teatro, o resgate de sua natureza, de seus recursos genuinamente teatrais e do reconhecimento de seus elementos constituintes do ponto de vista das origens do próprio teatro. Artaud observa que a teatralidade se manifesta na expressão física da cena. O encenador articula o conjunto de elementos componentes do espetáculo e o ator, como elemento humano, empresta seu corpo e sua sensibilidade à arte da cena. Em Artaud, a idéia de teatro vinculado à montagem de um texto dramaturgico deve ser superada. O texto pode caber em seu teatro, desde que esteja colocado como mais uma parte do todo da encenação e não como seu condutor superior e absoluto.

Como Duplo da vida, o Teatro da Crueldade deve se expressar. A sua idéia de duplo não se equipara à idéia de reprodução ou mímese. Duplicar a vida é expressá-la de forma significativa, é elevá-la ao estatuto poético no que ela tem de universal e profundo. O duplo da vida, na perspectiva artaudiana, é um ponto do labirinto que nos guia em direção ao Mito. Guardemos o caminho desse “atalho” para retomarmos esse ponto posteriormente. Como Duplo da vida, o teatro de Artaud se volta para uma busca originária. Uma busca *de origem e das origens*. Este é um outro atalho para o Mito. Guardemos a sua referência e prossigamos no caminho.

O Teatro da Crueldade investe na teatralidade a partir de seus aspectos originários. Encontra na cena o seu campo de ação e na encenação, a sua estrutura. Todos os elementos presentes devem compor a grande cerimônia do espetáculo na linguagem genuína do teatro. Figurino, objetos cênicos, luz, interpretação dos atores, a música, a palavra e a ordenação do espaço devem estar articulados de forma a compor uma poética da cena. Os gestos, como hieróglifos no espaço, obedecem a uma cifra própria para uma escrita da cena, apresentando em sua constituição seu potencial de evocação do mistério. As palavras acontecem não apenas como recurso orgânico da voz, mas como materialidade sonora a preencher os requisitos poéticos do espetáculo, em seu potencial de significações na pesquisa da matéria bruta do som. Matéria bruta que parte do organismo e no organismo do espetáculo se manifesta. Organismo atuante do ator, organismo configurado no espetáculo, organismos mobilizados da platéia: o teatro de Artaud se dirige ao ser total em toda a sua base orgânica e deve sacudir a sensibilidade do espectador, despertar a sua visceralidade, não permitindo que se afaste dos aspectos originários do corpo e do espírito.

O Teatro da Crueldade encontra em seu título o direcionamento de seu campo de ação. Artaud propõe uma Crueldade que possa traduzir o seu aspecto visceral e a intensidade de sua

manifestação. A Crueldade de superfície não interessa a Artaud. Aliás, a idéia de superfície pouco interessa a Artaud. A superfície que interessa a ele é a da imagem que traduz a sua profundidade, que traz à tona conteúdos submersos em regiões obscuras do espírito. A palavra Crueldade traduz um movimento que não pode ser jamais aprisionado, pois é apetite, mas também não se perde à deriva, pois é rigor. A Crueldade une a vontade à ação e produz formas e acontecimentos, desde que seja conscientemente aplicada. Artaud propõe que ela seja vista, reconhecida e utilizada na encenação. Clama pela consciência de sua aplicação e pela possibilidade de experimentar a sua força. A Crueldade move a cena e pode colocá-la efetivamente em movimento como duplo da vida.

A vida que Artaud deseja duplicar na cena carrega a força dessa potência cruel, por ser significativa, profunda e essencial. Outro caminho em direção ao Mito. Temos muitos pedaços de um mesmo fio para unir em seguida, no desdobramento de todos os caminhos encontrados.

A Peste atua como metáfora para um estado afetivo conectado a uma profundidade de aspectos essenciais do humano. Como um empestado, o ator deve estar imbuído do espírito da Peste sem contaminar-se por ela. A não contaminação representa o compromisso com a realidade do rigor, a consciência aplicada que permite a manifestação de forças misteriosas oriundas de uma espécie de “entidade psíquica”. A Metafísica a ser traduzida pelo rigor da forma é o grande desafio artaudiano. Seu esforço está em garantir visibilidade ao invisível, em trazer à realidade concreta conteúdos transcendentais, encontrar na forma poeticamente estruturada, um canal para que a metafísica esteja acessível à experiência. Metafísica, lembramos, oriunda da busca de quem “entra” no conhecimento e se depara com a profundidade de seus vazios e com o longo caminho a ser percorrido em suas entranhas, e nem por isso se intimida. Artaud propõe uma metafísica que esteja além das formas e possa ser acessada em seus interiores. A metafísica artaudiana alimenta o organismo do espetáculo, é fonte nutritiva para que a poesia no espaço possa ganhar forma.

Com a consciência metafísica aplicada à encenação, Artaud penetra na idéia de um teatro sagrado. Sagrado por ter um caráter mágico e ritualístico. Esse caráter está na sua capacidade de convocação de forças mágicas para os objetivos poéticos da cena. Artaud extrai da magia e da religião o substrato de suas forças para produzir imagens poéticas e atingir um encantamento conseqüente do compartilhar da experiência teatral que deseja promover. O seu atleta afetivo, sacerdote da cena, deve atingir com toda a sua musculatura afetiva a sensibilidade e exercer poeticamente o seu elo com o mistério.

Levantamos alguns dados no Teatro da Crueldade que abrem caminhos para o universo do Mito. Encontrar o Mito no Teatro da Crueldade e identificar a sua presença e a sua função, é a grande vitória sobre o nosso “Minotauro”. Estamos voltados para uma proposta teatral originária, que deseja ser o duplo da vida, com a sua potência de crueldade, encontrando o seu espaço na cena. Para identificarmos a presença e a função do Mito nessa proposta teatral optamos por considerar indícios míticos na vida de Artaud. Como movimento em direção a diferentes estados de consciência em processos criativos, Artaud desenvolve uma afinidade com os surrealistas e passa a integrar o grupo, ainda que sua vinculação seja posteriormente rompida. Eventos míticos significativos fazem parte de sua vida, como o contato com o Teatro de Bali, que produziu em Artaud o encantamento que desejou promover com sua proposta teatral, a viagem ao México dos Tarahumaras, que permitiu o contato com uma cultura integrada à natureza e de prática ritualística que, por intervenção do peiote, permite a experiência de “sair de si”, ou “entrar em si” com uma profundidade inatingível por outros meios. Também observamos o episódio da bengala irlandesa, atribuição mágica de Artaud a um objeto, que acabou sendo tomado de sua posse em um contexto que desembocou em sua internação psiquiátrica e que deu origem a um longo período de confinamento. Assumindo uma condição profética, Artaud chega também a denominar-se “O Revelado”.

Esses eventos que trazem elementos míticos da vida de Artaud demonstram a sua ligação com a abordagem de estados de consciência e apropriações simbólicas que traduzem a sua ânsia em penetrar no obscuro, conhecer o oculto e estabelecer relações entre a sua vida e o mistério. O Teatro da Crueldade se volta para a sua origem, resgatando a força de sua raiz, assim como o Mito encontra na força vital da origem inaugural, a sua fonte para os acontecimentos posteriores. Para criar, o homem mítico retorna à fonte da primeira criação. Para criar teatralmente, Artaud encontra nos aspectos originários do teatro sua principal referência. O Teatro da Crueldade revela o humano em um sentido essencial, expondo suas raízes e compondo a cena em uma linguagem hieroglífica, que carrega o mistério de sua própria natureza e de sua capacidade de produzir encantamento. O Mito, aberto e fechado, revela ao humano uma ordem sobrenatural e o seu significado existencial através de uma linguagem simbólica, que esclarece ao mesmo tempo que mantém a força do mistério. Na poética artaudiana, os conteúdos arquetípicos devem ser levados ao espaço teatral pela articulação dos elementos da encenação e pela atuação do ator-sacerdote. Este, que na condição de atleta afetivo trabalha em seu interior afetos despertados por forças atuantes que estão em sua sensibilidade e que determinam a atmosfera do espetáculo. O ator artaudiano, como um xamã, está em ligação entre a fonte das imagens poéticas e sua expressão para o

mundo. Seu corpo e sua sensibilidade servem a um outro universo, o universo da poesia, que alimenta o universo concreto em que atua. As imagens arquetípicas presentes no Mito são transportadas para a cena em um conceito de espetáculo que está fundamentado em um todo, como um grande organismo e um grande cosmos. Este organismo tem um centro definido, em que a vida expressa a sua carga cruel no movimento de dissolução e reintegração, alcançado pelo princípio anárquico da poesia em ação e pelo rigor das formas estruturadas. A Peste atua no ator-xamã como uma força de poder, que não o contamina, mas o mobiliza, para que a poesia seja física, visceral e atinja a totalidade do seu ser. O ator extrai o *mana* da Peste, sua força mágica e misteriosa, para impregnar o espetáculo de uma qualidade poética que só pode ser atingida através da sua extração. O teatro, para Artaud, se alimenta de uma consciência metafísica aplicada, e propõe a construção de uma linguagem dotada de meios para que essa ordem metafísica se manifeste. Como duplo da vida, encontra em uma linguagem ritualística (sem se tornar conceitualmente um ritual) um caminho expressivo para a encarnação de uma poética que se alimenta de uma substância fundamental, uma espécie de força mágica que está presente nas imagens arquetípicas e sorve dessa força o seu “princípio ativo”, o seu substrato.

No princípio anárquico da poética artaudiana, o Teatro da Crueldade encontra seu viés criativo que é chama dionisíaca, ao mesmo tempo que traz a sustentação de sua base, que é como um cosmos apolíneo. No ritual, a intervenção humana do Mito que se faz carne permite a contribuição cultural no espaço consagrado, abrindo brechas para inovações criativas nas ações rigorosamente estipuladas no tempo antes do tempo, expressando, conforme as peculiaridades dos grupos, um “princípio anárquico” no rigor da estrutura, dando margem a singularidades criativas nas formas de encarnar as forças do Mito. Nesse processo, criações simbólicas são revisitadas, permitindo novos “toques” humanos na abrangência de seus significados, que representam o diferencial humano no mundo de criar e produzir imagens poéticas.

O Teatro da Crueldade se alimenta de criação poética, que por sua vez explora significativamente seus potenciais simbólicos. Essa criação poética é alimentada com forças que estão presentes no universo mítico. Artaud absorve o *mana* dessas forças, sorvendo desse *mana* um princípio fundamental que nutre e sustenta a fonte poética das imagens que se propõe a produzir. Com signos concretos, aproxima da carne o universo que oxigena as suas pulsões e leva ao espaço da cena uma idéia de teatro total, em que não se dissocia a poesia do corpo da poesia do espírito. Com signos concretos, deseja atingir o encantamento e a mobilização, encontrando caminhos de comunicação entre o ser humano e a sua profundidade. Deseja devolver ao teatro sua função originária, que é levar à cena através de

sua própria linguagem o *mana* da vida, em recursos teatrais que expressam a plenitude de sua vitalidade.

Por isso o Mito não como fábula somente, mas o Mito como força, para não perder de vista o *mana* da vida. A força do Mito está no cosmos da encenação, no organismo do espetáculo, como força que conduz o acontecimento, que é orgânico, visceral e vital. Artaud se volta para a potencialidade sagrada que o Mito traz, essa força que une os planos da vida e sacode a sensibilidade, traz em si a linguagem das multidões, o movimento da Crueldade. Crueldade não como ação sanguinária, mas como atitude vital, consciente do seu próprio movimento e do seu próprio destino no caminho de dissolução e reintegração das formas.

O Teatro de Artaud extrai uma espécie de “alma” do Mito, o *mana* da vida que está presente no xamã, no ritual, nos objetos sagrados e nas representações cósmicas em que se apóia a consciência mítica para comprovar o seu significado existencial. Artaud deseja mais do que uma revolução da forma. Deseja o reconhecimento do que há no interior das formas, do seu desdobramento e da fonte que as animam. Essa fonte atua no símbolo, na linguagem alegórica do Mito e na linguagem poética do teatro e também em todos os fenômenos da vida. Essa força deve alimentar todo esforço artístico, pois todo esforço artístico consciente de seu poder é uma tentativa de duplicá-la e traduzi-la. Artaud deixa ao teatro o legado de sua própria pulsão, a inquietação de sua Crueldade interna, a pulsação de seu movimento criativo. Não lança uma chama dionisíaca sem se apoiar na base apolínea que sustenta a forma de suas imagens. Lança uma chama a ser inflamada na cena, a encontrar no organismo do espetáculo a possibilidade de atuação de seu *mana* com toda a intensidade de sua carga vital.

Diante do encontro com o nosso Minotauro, podemos concluir que a presença do Mito interfere no Teatro da Crueldade de uma forma mais profunda que um recurso temático, pois sua função está em alimentar a cena em sua “substância fundamental”, em sua capacidade de convocar forças vitais que se encontram no ritual, no ponto de vista das sociedades míticas de Eliade, e no teatro, no ponto de vista do Teatro da Crueldade de Artaud, seu caminho expressivo.

Ariadne cumpre o seu caminho até atingir o formato de constelação. Encontra na forma o seu brilho e também o seu limite. Este é um limite possível para o encontro do Mito no Teatro da Crueldade. Esta é a forma que nasce após a trajetória desenvolvida. O brilho do *mana* da vida no Teatro da Crueldade permanece como um registro, mas sobretudo como força que não pode ser capturada, mas pode alimentar trajetórias em muitos labirintos. A forma engloba o registro da trajetória, mas se por um lado limita, por outro abre caminhos

para que o Mito no Teatro da Crueldade possa superar a fonte do esquecimento e encontrar na memória viva, uma fonte inspiradora para novas possibilidades de manifestação.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Artaud:

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Tradução, prefácio, seleção e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: LP&M, 1983.-(Rebeldes & Malditos)

_____. *Heliogabalo ou o Anarquista Coroado*. Tradução de Mário Cesariny. Lisboa: Assírio e Alvin, s/d.

_____. *História Vivida de Artaud-Momo (Frente-A-Frente)*. Tradução de Calos Valente. Lisboa: Hiena, 1995.

_____. *Linguagem e Vida*. Organização J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antônio Mercado Netto. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *O Teatro e Seu Duplo*. 2 ed. Tradução Teixeira Coelho; revisão da tradução Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999. – (Coleção Tópicos)

_____. *Os Taraumaras*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Editora Minerva, 1985.

_____. *Trez Peças Cortas*. Tradução de Carlos Manzano. Madrid: Editorial Fundamentos. 1972.

Obras Sobre Artaud:

ARANTES, Urias Corrêa, *Artaud: Teatro e Cultura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988. Originalmente apresentado como tese de mestrado a Universidade de São Paulo, 1981.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva: 2005.

ESSLIN, Martin. *Artaud*. S. Paulo: Editora Cultrix, 1978.

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

GALENO, Alex. *Artaud, A Revolta de um Anjo Terrível*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

LINS, Daniel, *Antonin Artaud: O Artesão do Corpo sem Órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, -(Conexões;2)

SONTAG, Susan. *Abordando Artaud*. In: *Sob o Signo de Saturno*. Porto Alegre: LP&M, 1986.

QUICILI, Cassiano. *Antonin Artaud- Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2006.

TODOROV, T. *A Arte Segundo Artaud*. In: *Poética da Prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VIRMAUX, Alain, *Artaud e o Teatro*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes Moura. 2 ed. 2ª Tiragem. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Obras Teóricas:

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda, MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando: introdução à filosofia*. –2ed.- São Paulo: Moderna, 1993.

ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. 2 ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

ARMSTRONG, Karen. *Breve História do Mito*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução Antônio de Pádua Danesi.- 2ª ed.- São Paulo: Martins Fontes, 2008 (Tópicos)

BERGSON, Henri. *Introdução à Metafísica*. In: *Os Pensadores Vol XXXVIII*. 1ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BRICOUT, Bernadette (org) *O Olhar de Orfeu: mitos literários do ocidente*. Tradução de Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind. Prefácio à edição brasileira, Nicolau Sevckenko. Capa e ilustrações, Victor Burton.- 4 ed.- Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. Entrevista e introdução de Bill Moyers. Organizado por Betty Sue Flowers. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

_____. *As Máscaras de Deus- Mitologia Primitiva*. Tradução de Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athenas, 1992.

_____. *E Por Falar em Mitos...* Conversas com Joseph Campbell. Entrevistado por: Fraser Boa. Tradução de Marcos Malvezzi Leal. Campinas: Verus, 2004.

_____. *A Imagem Mítica*. São Paulo: Papirus, 1999.

_____. *O Herói de Mil Faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

- CAVALCANTI, Raíssa. *Os Símbolos do Centro: imagens do self*. São Paulo: Perspectiva, 2008. – (Estudos; 251/ dirigido por J. Guinsburg)
- CRIPPA, Adolpho. *Mito e Cultura*. São Paulo: Convívio, 1975.
- COSTA Lúcia Militz, *A Poética de Aristóteles- Mimese e Verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 2003.- (Estudos/ Guinsburg)-
- ELIADE, Mircea, *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução Sônia Cristina Tammer. 3ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2002 a
- _____. *Mito e Realidade*. 6 ed. Tradução: Póla Civelli; Revisão: Geraldo Gerson de Souza; Produção: Ricardo W. Neves e Heda Maria Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2002 b
- _____. *O Mito do Eterno Retorno*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições Setenta, 2000.
- _____. *O Conhecimento Sagrado de Todas as Eras*. Tradução de Luiz L. Gomes. São Paulo: Mercuryo, 1995.
- _____. *O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*. Tradução de Beatriz Perrone- Moisés e Ivone Castilho Benedetti. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002 c
- _____. *Aspectos do Mito*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições Setenta, 1999.
- _____. *O Sagrado e o Profano- A Essência das Religiões*. 5ª Tiragem. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Tratado de História das Religiões*.- 3ª ed- Tradução Fernando Tomaz, Natália Nunes. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- HOUAISS, Antônio Instituto. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 2.0 a . Objetiva, abril de 2007.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005.- (Estudos/ dirigida por J. Guinsburg).
- MORAIS, Regis (org), Rubens Alves, Augusto Novaski, Marcelo Fabri, Constança M., Tarcésio Moura, Maria da Piedade E. de Almeida, Vicente Ferreira da Silva, Luís Gonzaga G. Trigo *As Razões do Mito*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- OTTO, Rudolf. *O Sagrado: aspectos irracionais do divino e sua relação com o racional*. Tradução de Walter O. Schlupp. Petrópolis: Vozes, 2007.

Obras Sobre a Encenação Contemporânea:

ASLAN, Odette. *O Teatro do Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *O Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *O Teatro e Seu Espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

FLASLEN, Ludwick. POLLASTRELLI, Carla. MOLINARI, Renata. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski.- 1959-1969*. Tradução, Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de Um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

ICLE, Gilberto. *O Ator como Xamã*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. Tradução Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

OIDA, Yoshi. *O Ator Invisível*. Colaboração de Lena Marshall. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROUBINE, Jean-Jacques, *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. *A Linguagem da Encenação Teatral*. 2 ed. Tradução e apresentação, Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)