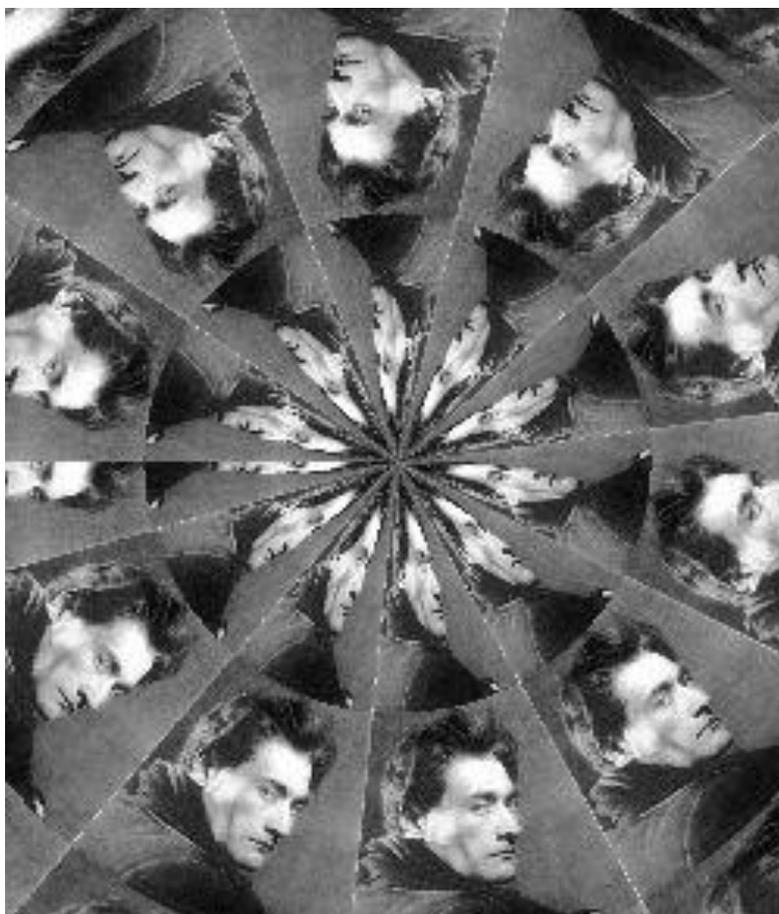


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE – UFRN
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES - CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS – PPGCS

MAÍSY DE MEDEIROS FREITAS

Antonin Artaud: por uma cultura da crueldade



Natal – RN
2010

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

MAÍSY DE MEDEIROS FREITAS

Antonin Artaud: por uma cultura da crueldade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - URFN, para obtenção do grau de mestre.

Orientador: Profº Dr. Alexsandro Galeno Araújo Dantas

Natal – RN
2010

MAÍSY DE MEDEIROS FREITAS

Antonin Artaud: por uma cultura da crueldade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN, para obtenção do grau de mestre.

Aprovada em: ____/____/____

Prof^o Dr. Alexsandro Galeno Araújo Dantas - UFRN
(Orientador)

Prof^o Dr. Gustavo de Castro e Silva - UNB
(Examinador externo)

Prof^a Dr^a Ilza Matias de Sousa - UFRN
(Examinadora externa)

Prof^a Dr^a Maria da Conceição Xavier de Almeida - UFRN
(Suplente)

Natal/RN
2010

Dedico este trabalho à minha filha, Flora. Que ela possa converter a vida em crueldade, com poesia e arte.

AGRADECIMENTOS

Aos meu pais, pelo amor, pelo companheirismo, amizade e cumplicidade;

Às minhas irmãs, lindas flores de um jardim, como disse meu pai certa vez: Wendy, Juliana e Luciana, antes de tudo, amigas e companheiras;

Ao irmão San Diogo, pela alegria de sempre;

À tia Ângela, pela força;

Ao primo Thiênio, que é um irmão;

À mãe que me adotou: Cícera, pelas palavras de força e apoio incondicional;

A Lima, que também me adotou, pelo incentivo e exemplo de esforço e perseverança;

À Gerlúzia, pela sinceridade e amizade, nossos caminhos não se cruzaram por acaso;

Às amigas que encontrei nesse percurso: Késia (cangaceira linda, com uma energia de vida transbordante) e Michelle (uma poesia em carne e osso);

A Jefferson, por estar sempre por perto;

A todos os meus amigos que encontrei em alguns poucos momentos durante esse período, mas que sem esses encontros furtivos teria sido muito difícil continuar: Fabiana, Larissa, Jocelly, Mário, Patrícia, Maurício, Jeóas, Felipe, Ramilla, Cecília, Sara, e tantos outros amigos que fiz ao longo dessa jornada;

Aos professores: Ceiça Almeida, Daniel Lins, Luiz Assunção, Ilza Matias, Orivaldo Lopes, Willington Germano e em especial ao meu orientador Alex Galeno, pelas parcerias e aprendizagens, por acreditar no meu trabalho, pela competência e presteza.

A Lucas Fortunato, por tudo;

E, finalmente, à Flora, minha filha e inspiração, de onde eu tiro forças para enfrentar a vida com tanta alegria e poesia.

Porque a humanidade não quer pagar o preço de viver, de entrar neste conflito natural das forças que compõem a realidade para extrair daí um corpo que nenhuma tempestade poderá danificar. Ela preferiu sempre contentar-se em simplesmente existir.

Antonin Artaud

RESUMO

A presente pesquisa objetiva refletir acerca da cultura pelo viés da arte. A partir do pensamento de Antonin Artaud (1896-1948), que nos convida a pensar a cultura como um desdobramento da vida. O teatro, palco para suas inúmeras criações, desloca-se no espaço, uma vez que Artaud irá experimentar viver suas experiências cênicas a partir de seu próprio teatro, o Teatro da Crueldade, com ações vividas, negando então a representação. Dessa forma Artaud fez de sua existência uma obra de arte, transportando para a própria vida a estética da crueldade, como a entendeu. Este estudo apresenta o conceito de crueldade artaudiano, atrelando-o à cultura, o que deu origem ao que chamamos de Cultura da Crueldade.

Palavras-Chave: Teatro; Cultura; Crueldade.

RÉSUMÉ

Cette recherche vise à réfléchir sur la culture vers le point de vue de l'art. À partir de la pensée d'Antonin Artaud (1896-1948), qui nous invite à penser la culture tel comme une ramification de la vie. Le théâtre, la scène pour ses nombreuses créations, il se déplace dans l'espace, une fois qu'Artaud va essayer de vivre leurs expériences scéniques à partir de son propre théâtre, le Théâtre de la Cruauté, avec des actions vécues, en nient alors la représentation. Ainsi Artaud a fait de votre existence une œuvre d'art, il transporte à sa propre vie l'esthétique de la cruauté, tel comme il l'a compris. Cette étude présente le concept de la cruauté artaudienne, l'attachant à la culture, donnant lieu à ce qu'on appelle la Culture de la Cruauté.

Mots-clés: Théâtre; Culture; Cruauté.

SUMÁRIO

PRELÚDIO.....	11
MOVIMENTO I: A crueldade em Artaud.....	20
MOVIMENTO II: Teatro e crueldade: arte e vida.....	43
Experimentando Artaud: Para acabar com o juízo dos corpos.....	58
MOVIMENTO III: Antropoéticas e estrangeiridades.....	74
SEGUINDO VIAGEM	98
FORÇAS PRIMITIVAS.....	102
ANEXOS.....	107

Prelúdio



“Experimentar Artaud, em lugar de escrever sobre Artaud, representa, de fato, uma tarefa árdua. É difícil sair ileso de tal produção-experimentação”.

– Daniel Lins.

Antonin Artaud (1896-1948) foi inteiramente homem do teatro, mais apropriadamente, homem das intensidades. Poeta, ator, encenador, homem da literatura que buscou circunscrever com a própria carne uma forma de viver como experiência dos limites¹. Um poeta meio saltimbanco, meio filósofo, com extraordinária força expressiva, sobretudo polivalente. Sua imaginação criadora, inspirada por artistas como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Friedrich Nietzsche e Vincent Van Gogh, só para citar alguns, espraia-se pelo oceano variegado das artes. Passeia pelo cinema, invoca versos e prosas em nome da poesia, surrealiza a existência, viaja epicamente à Terra do Sol. Um poeta que, enquanto artista, deseja não dividir a arte como algo à parte de sua própria existência, muito ao contrário, busca incessantemente através de seus experimentos fundir o teatro – e seu duplo – em uma multiplicidade eminentemente vital: a univocidade de seu espírito.

Artaud buscou fazer de sua própria vida uma obra de arte – arte de vanguarda – pouco compreendida mesmo nos dias atuais, fruto de um gênio que sempre pareceu à frente do pensamento de sua época. Pois apesar de tantos estudos de sua obra, seja no campo das artes e da poesia ou ainda nos estudos da psiquiatria, podemos encontrar grandes equívocos na recepção de seu legado. Nada de se espantar, em se tratando de um artista como ele que, com singular potência criadora, abre fendas no pensamento linear, causando muitas vezes interpretações equivocadas de suas poexperimentações artísticas.

Chega, serei compreendido daqui a dez anos pelas pessoas que então estiverem fazendo o que vocês fazem agora. Então conhecerão meus mananciais de água fervente, verão minhas geleiras,

¹ Cf. SOLLERS, Philippe. **La escritura y la experiencia de los limites**. Valencia: Pretextos, 1978

aprenderão a neutralizar meus venenos, entenderão os jogos da minha alma. (ARTAUD, 1983, p.22)

Seu nome aparece em obras de pensadores como Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Edgar Morin, entre outros, que partiram de seus escritos e também de sua própria trajetória de vida para pensar a arte, a cultura, a literatura, a filosofia e até mesmo a medicina, que é o caso da forte influência de Artaud na luta antimanicomial.

Apesar de sua grande atuação ter se dado no campo artístico, mais especificamente no teatro, não podemos considerá-lo simplesmente um teórico teatral, pois foi antes de tudo um poeta da vida, que fez transbordar em sua existência todas as conseqüências possíveis de estar-no-mundo: “Falar de Artaud tendo em vista apenas aquilo que nele concerne ao teatro, é mutilá-lo, é desnaturar seu grito, é, enfim, nada compreender de sua obra” (VIRMAUX, 2000, p.4-5). Para compreender esse grito, recusar a sua existência é impossível. Foi com o corpo que Artaud escreveu sua poética. O pensamento artaudiano está então contido em todas as suas manifestações em vida, desde seus primeiros escritos poéticos da juventude, passando pelo seu envolvimento com o movimento surrealista (acontecimento que anuncia a inquietação de Artaud frente a uma cultura inerte e separada da vida), suas experiências e várias criações no teatro, cinema, desenho e pintura, suas viagens (antropoéticas artaudianas, experiências constantes em sua vida), enfim, os passos desse poeta são regidos por forças cruéis que ele mesmo, por uma decisão implacável, resolveu fazer de sua existência uma obra de arte ímpar: “o teatro é o único lugar do mundo onde um gesto feito não se faz duas vezes” (ARTAUD, 2006, p. 85).



As origens desse estudo remontam a leituras realizadas ao longo do Curso de graduação em Artes Cênicas sobre as várias concepções teatrais que apareceram no decorrer do século XX. Nessas pesquisas, Antonin Artaud se sobressaiu dentre outros grandes nomes do teatro, como por exemplo Constantin Stanislavski, Bertold Brecht e Vsevolod Meyerhold. Porém Artaud destacou-se não apenas por se tratar de um encenador que traz novas possibilidades de pensar a prática teatral, mas principalmente porque seus escritos reinventam a linguagem e propõem pensar a existência por meio da arte de uma forma singular, pautada em intensidades. Pois é a partir de uma relação muito especial com o teatro que Artaud pode expandir o sentido atribuído à arte e revitalizar ao mesmo tempo o pensamento e a cultura.

Por isso, Artaud deseja que o espaço cênico não seja mais concebido de forma limitada, como um mero lugar de representações distanciadas das forças vitais, mas que a própria vida possa ser exercida por meio do teatro. Ao traçar um paralelo entre o teatro e a vida, esclarece que não concebe uma linha que separe a obra de arte da própria existência: “Lá onde outros propõem suas obras, eu não pretendo fazer outra coisa senão mostrar meu espírito. A vida é de queimar as questões. Eu não concebo uma obra separada da vida. Eu não gosto da criação separada.” (ARTAUD, 2004, p. 207).

Como um homem profundamente preocupado com seu tempo, Artaud empreende ainda um diagnóstico dos males do presente em que vive e das forças que aprisionam a vida no interior da história. Mas se assim o faz é porque identifica no teatro europeu os sintomas que tornam evidente o

esvaziamento de sentido e o enfraquecimento da vontade característicos de uma época cuja vida se encontra separada dela mesma.

Nessa época atormentada pela confusão de sentidos, a ruptura desencadeada entre as palavras e as coisas resulta num entendimento da arte como mera representação e da cultura como simples adereço. É o que ele nos deixa entrever quando diz:

O que nos fez perder a cultura foi nossa idéia ocidental da arte e o proveito que tiramos dela. (...) Nossa idéia petrificada do teatro vai ao encontro da nossa idéia petrificada de uma cultura sem sombras em que, para qualquer lado que se volte, nosso espírito só encontra o vazio, ao passo que o espaço está cheio (ARTAUD, 2006, p. 5-7).

Partindo desta inquietação, Artaud reivindica com voracidade e inteligência uma cultura como o exercício da vida, que, para ele, pode ser transformada com o teatro. E propõe, por meio deste, pensar uma cultura em ação, que devolva vida à vida: “É preciso insistir na idéia da cultura em ação e que se torna em nós como que um novo órgão”. (ARTAUD, 2006, p.2).

Essa revolta encontrada em Artaud traduz uma existência passional de um ser que denuncia a morte em vida, antes, acredita que por meio dessa nova cultura, a vida possa ser exercida nela mesma. No entanto, a morte entendida por pseudovida², e não compreendida como elemento que faz parte do movimento mesmo da existência. Segundo Morin (2002, p.198) Artaud “Combate contra a propriedade e a apropriação burguesa, contra o erro ontológico de uma cultura separada da realidade e da verdadeira vida”.

Para ele, refazer a vida remete-nos à idéia de refazer o teatro. E refazer o teatro é refazer todo um sistema de significações petrificados e distanciados das forças reais que dinamizam a vida. Sendo assim, sugere que: “Romper a

² Cf. LINS, Daniel. **Antonin Artaud**: o artesão do corpo sem órgãos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. pág.18.

linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro” (ARTAUD, 2006, p.8). Neste ponto reforçamos o instinto cruel tomado por Artaud na busca incessante dessa nova linguagem. Segundo o pensamento artaudiano, não existe um teatro separado da vida, uma vida separada da cultura. As coisas, na linguagem artaudiana, dão-se em um complexo rizoma³, coexistindo, confluindo.

Esse teatro reinventado é então o que veio a chamar de Teatro da Crueldade. E a crueldade aparece pela via do teatro como uma exigência da vida que, como já foi dito, retira suas forças dela mesma. A linguagem nua transfigurada em atos pelo Teatro da Crueldade:

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 (ARTAUD, 2006, p. 105).

A crueldade é utilizada então para dizer o que Artaud buscava no teatro, e como teatro e vida para ele se fundem, podemos dizer que este poeta reivindica a crueldade na existência como a própria força de viver. E aqui é preciso atentar para o termo crueldade em seu sentido ampliado, posto que ele usa-o em sua acepção filosófica, retomando a origem etimológica da palavra.

Cruor, o sangue que corre, é o signo da vida e significa: 'vida, força vital'; mas também, e por isso mesmo, é signo de violência infligida a essa carne. (...) *Cruor* é a vida. (...) *Cruor* é a violência, porém a violência em nós mesmos: o sangue de nosso sangue, a vida-morte que se agita lá embaixo, sob a pele, nesta carne que não somos e, no entanto fora da qual não existimos (DUMOULIÉ, 1996, p.23)⁴.

³ Conceito criado por DELEUZE e GUATARRI, estando presente no 1º capítulo da Obra *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1995.

⁴ Tradução nossa

Nessa perspectiva pensamos uma Cultura da Crueldade, exercida na vida e pela vida. Uma cultura que não se distancia da existência, mas que nela mesma se faz e refaz, corporificando as formas em constante estado de criação.



O nosso estudo está organizado em três capítulos, que denominamos Movimentos, a saber:

Movimento I: **A crueldade em Artaud** – Trata-se de um capítulo introdutório no qual pretendemos situar o conceito de Crueldade a partir da obra de Artaud, e que, ao longo da dissertação, será relacionado à cultura. Nesse primeiro movimento, o conceito de Crueldade aparece como potência criadora referida pelo poeta em sua proposta teatral que chamou Teatro da Crueldade, bem como a crueldade transbordante em todos os desdobramentos da sua existência. A crueldade aqui entendida filosoficamente. Como “turbilhão de vida que devora as trevas”, desmistificando o conceito tal como é entendido corriqueiramente, pois para Artaud a crueldade atravessa o sentido usual da palavra e se amplia até romper com os limites da linguagem. É antes uma ação pela qual o teatro, e assim também a vida, podem se renovar.

Movimento II: **Teatro e crueldade: arte e vida** – Este movimento pretende se debruçar sobre o aspecto pelo qual Artaud dedicou toda a sua existência: o teatro. É pela via do teatro que Artaud nos convida a pensar a cultura e seus desdobramentos como o corpo e a linguagem. Desta forma, podemos observar aí uma ligação artaudiana entre arte e vida: o Teatro da

Crueldade. Teatro de ação e não de representação. Aqui acentuamos suas possibilidades criadoras onde a vida não se separa da obra. Desde os primeiros manifestos de Artaud em 1926, passando por experiências singulares como seu envolvimento com os surrealistas, ou eventos como a conferência *O teatro e a peste* de 1933, por ele proferida, e também sua singular apresentação no Teatro Vieux Colombier em 1947 (após nove anos de confinamento em manicômios), experiências essas compreendidas como a realização do Teatro da Crueldade por seu criador no limiar indiscernível vida-cena. Observamos a intimidade do autor de *O teatro e seu duplo* (uma das mais importantes obras para pensar o teatro da contemporaneidade), com a arte dramática e este capítulo pretende acentuar sua trajetória nesse encontro entre Artaud e o teatro. Por fim, retomamos a idéia do Corpo sem Órgãos⁵ compreendido a partir das experiências do próprio Artaud: a crueldade a partir de seu corpo. Neste movimento há um desdobramento intitulado: **Experimentando Artaud: “Para acabar com o juízo dos corpos”**, aqui nos propomos a discorrer acerca de um relato de experiência teatral de uma encenação montada ao longo do ano de 2007 com base nos escritos de Artaud para o Teatro da Crueldade. Trata-se de um extrato cênico, feito a partir da temática “A fragmentação do corpo-linguagem na pós-modernidade”, que se propôs trabalhar uma construção artística dialogando com os textos: “Heliogábalo ou o anarquista coroadado” e “Para acabar com o julgamento de Deus”. Uma investigação corpórea espacial de como podemos pensar/fazer o Teatro da Crueldade ainda nos dias atuais, levando em conta as inúmeras

⁵ O CsO como uma figura estética criada por Artaud e retomada como conceito filosófico por DELEUZE e GUATARRI presente na obra *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1996.

críticas feitas a Artaud, que o acusam de não ter colocado em cena suas idéias para o palco. Ele mesmo irá reconhecer a distância entre o que ele desejou para o teatro e suas tentativas de montar seu projeto. O relato desse experimento abre um diálogo entre textos importantes de Artaud sobre a prática teatral e as possibilidades e limites encontrados para a realização do Teatro da Crueldade. Foi minha primeira experiência como encenadora, na qual pude ampliar o entendimento acerca dessa proposta para o teatro.

Movimento III – **Antropoéticas e estrangeiridades** – Artaud experimenta outras referências culturais. Em 1936, no México, insere-se em uma comunidade indígena – Tarahumaras – e vive a experiência do peiote. Encontra na vida primitiva o que chamou de “verdadeira cultura” e nos convida a pensar uma Cultura da Crueldade. “Toda verdadeira cultura apóia-se nos meios bárbaros e primitivos do totemismo, cuja vida selvagem, isto é, inteiramente espontânea, quero adorar” (ARTAUD, 2006, p.5). Em contato direto com os índios tarahumaras Artaud cria mais uma cena para o seu teatro.

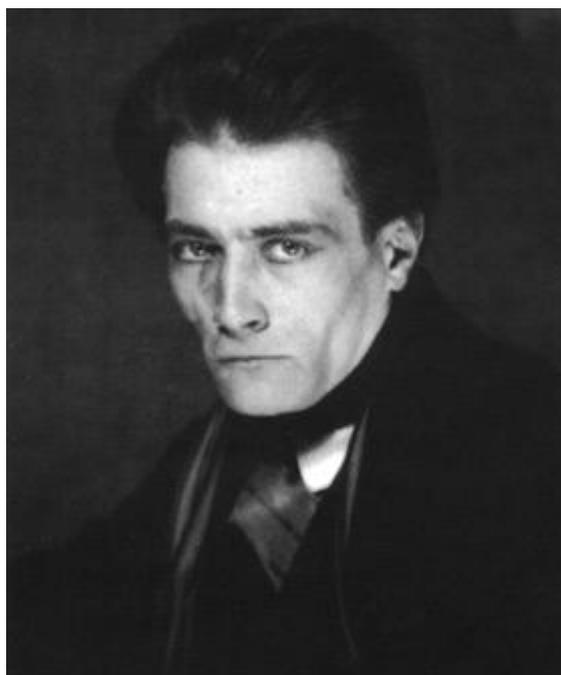
No entanto, ao chegar no México Artaud se depara com uma cultura contaminada pelo processo de civilização da Europa e denuncia o esvaziamento de um povo que encontra nos colonizadores os motivos para as suas criações artísticas. “Eu vim ao México buscando uma arte indígena, não uma imitação da arte européia. Pois bem, as imitações da arte européia, em todas as suas formas, abundam; porém a arte propriamente mexicana não se encontra” (ARTAUD, 1992, p. 202).

É então munido com a crueldade latente que Artaud engendra uma nova idéia do teatro, do homem, capaz de produzir uma cultura viva, de forças. Seja na França, no palco ou fora dele, no México, junto aos índios tarahumaras, ou

ainda nos manicômios pelos quais passou durante um longo período de internamento. E ao longo de nossa pesquisa, a Crueldade em Artaud será então transversalizada de modo que possamos compreender a cultura como uma manifestação da crueldade entendida como força, necessidade e urgência em possuir a vida.

Movimento I

A Crueldade em Artaud



“Parece-me que a criação e a própria vida só se definem por uma espécie de rigor, portanto de crueldade básica que leva as coisas ao seu fim inelutável, seja a que preço for”.

– Antonin Artaud.

Pensar a crueldade a partir de Artaud nos conduz a caminhos singulares e pouco conhecidos. O contexto no qual ele utiliza esse termo para dizer o que buscava no teatro denuncia a urgência de vida que faltava nos palcos da época. Artaud entendia o teatro como sendo

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 e espiritual (ARTAUD, 2004, p.75).

No entanto, percebe-se que o teatro de seu tempo – por volta de 1920 – havia se perdido de suas origens ritualísticas, tornando-se o lugar para representar conflitos psicológicos e afastando-se cada vez mais de seu objetivo principal, a celebração do rito. Vejamos o que declara Artaud acerca da realidade teatral que o cercava:

o teatro, tal como vemos aqui, dir-se-ia que a única coisa que importa na vida é saber se vamos trepar direito, se faremos a guerra ou se seremos suficientemente covardes para fazer a paz, como nos arranjamos com nossas pequenas angústias morais e se tomaremos consciência de nossos “complexos” (isto dito em linguagem erudita) ou se nossos “complexos” acabarão por nos sufocar. (ARTAUD, p. 2006, 41).

Sua primeira tentativa em montar um grupo teatral que pudesse reivindicar a urgência de devolver ao teatro seu verdadeiro objetivo se deu em 1926. Artaud, junto aos amigos e companheiros de criação: Roger Vitrac e Robert Aron, funda o Teatro Alfred Jarry. Sobre esse empreendimento Artaud escreve: “A cada espetáculo montado, jogamos uma partida grave. Se não estivermos decididos a tirar até o extremo a consequência de nossos princípios, estimaremos que a partida, justamente, não valerá a pena ser jogada” (ARTAUD, 2004, p. 34). Podemos identificar já aí uma nuance do que foi mais tarde ampliado por Artaud: a crueldade como consequência extrema.

Segundo Kuniichi Uno (2000), a crueldade já se fazia presente na obra artaudiana antes mesmo dele utilizar esta palavra para designar o que buscava no teatro. Para Uno (2000, p. 44):

Nos textos poéticos dos anos 20, o tema da crueldade e do pensamento está sempre presente, ainda que Artaud não acentue explicitamente a crueldade como conceito-chave, isto que ele realizará com o teatro de crueldade⁶.

Essa afirmativa é feita pelo próprio Artaud em 1932, quando escreve em uma de suas cartas: “A crueldade não foi acrescentada a meu pensamento, ela sempre viveu nele; mas eu precisava tomar consciência dela” (ARTAUD, 2006, p.119). É então a partir desses primeiros registros que datam de 1932 que Artaud usa a palavra crueldade como que para reivindicar a vida, ou melhor, o “apetite de vida” que transbordava nele mesmo, com o qual pretendia contaminar o teatro e a própria existência. Como reforça Alex Galeno (2005, p. 17): “Uma crueldade pelo excesso, não perversa, natural, inocente e permeada pela potência em possuir a vida”.

Nessa relação entre crueldade e vida podemos destacar uma de suas falas em que afirma: “Não se pode negar que a vida, naquilo que ela tem de devoradora, de implacável, se identifica com crueldade” (ARTAUD, 2004, p. 105). E ao revisitar a vida deste poeta, podemos perceber inúmeros aspectos em que a crueldade se fez presente, desde seus anos de juventude até os seus últimos dias de existência.

Certamente Artaud clama pela vida posto que desde muito cedo ela oscilava perante sua existência. Ainda criança, aos cinco anos de idade, Artaud é acometido de Meningite, após alguns anos, ainda criança, ele sofre a perda

⁶ Tradução nossa.

de sua irmã Germaine, que morre aos sete meses de idade, acontecimento este que marcou o menino (que estava então com nove anos) profundamente. Sobre este acontecimento gostaríamos aqui de registrar uma de suas passagens poéticas e que parece fazer referência a este acontecimento:

Ao que parece, a própria força do desespero restitui certas situações da infância em que a morte aparecia tão clara e como uma derrota de contínuo fluxo. (...) Em certos medos pânticos da infância, nalguns grandiosos e não racionados terrores que têm latente a sensação de ameaça extra-humana, é incontestável que a morte surge como o rasgar de uma membrana próxima, como o levantar de um véu que é o mundo ainda informe e pouco seguro de si. (ARTAUD, 1985, P.11).

Muitos outros acontecimentos sucederam-se, como por exemplo, as crises de depressão que o acometeram ainda na mocidade, quando o jovem poeta tinha ainda dezoito anos de idade, que lhe renderam sua primeira estadia em sanatório⁷. Outros aspectos irão permear a vida de Artaud, como fortes dores em várias partes de seu corpo que o atormentaram até o fim de sua existência, os terríveis tratamentos em sanatórios onde permaneceu durante nove anos consecutivos (de 1937 até 1946):

Apesar de completamente lúcido e são de espírito, acabo de passar nove anos internado nos asilos dos alienados, coisa que não mais vou perdoar a esta sociedade de castrados imbecis e sem pensamento (ARTAUD, 1995, p.48).

Como conseqüência da dor, do aprisionamento e insatisfação com uma vida afastada de si, a morte passa a ser uma constante, e se verá refletida como tema recorrente em sua obra. Como podemos ver neste verso em que diz: “Afirmo – e agarro-me a esta idéia da morte não ficar fora do domínio do espírito, dentro de certos limites e com uma certa sensibilidade ser susceptível

⁷ Cf. GALENO, Alex. **Antonin Artaud**: a revolta de um anjo terrível. Porto Alegre: Sulina, 2005. p. 191.

de conhecimento e aproximação” (ARTAUD, 1985, p. 12).

Mas a morte é por ele ressignificada, ou ainda, Artaud pensa a morte não como o fim de uma existência dolorosa, tendo em vista que em muitas passagens de seus escritos ele se refere a sua vida como algo já findado:

Tolero terrivelmente mal a vida. Não existe estado que eu possa atingir. E certamente já morri faz tempo, já me suicidei. Me *suicidaram* quero dizer. Mas que achariam de um *suicídio anterior*, de um suicídio que nos fizesse dar a volta, porém para o outro lado da existência, não para o lado da morte? Só este teria valor para mim. Não sinto o apetite da morte, sinto o apetite de *não ser*. (ARTAUD, 1986, p.23)

Quando denuncia a morte Artaud nega a pseudovida. “Artaud não teme a verdadeira morte” (LINS, 1999, p.18), ao contrário, ele consegue vislumbrar poeticamente o despedaçamento causado por ela: “Quem no seio de certas angústias, no âmago de alguns sonhos não conheceu a morte como sensação que despedaça e é maravilhosa, que não se pode confundir com nada na lei do espírito?” (ARTAUD, 1985, p.9)

E então é a partir da morte que este “anjo terrível” faz rufar a vida em todas as suas conseqüências, a vitalidade (in)orgânica: crueldade pura. Pois “está claro que a vida é sempre a morte de alguém” (ARTAUD, 2006, p.118). Em cortejar a morte Artaud celebra a vida, e nesse jogo representa seu próprio teatro: o Teatro da Crueldade.

Esse teatro existia em Artaud antes mesmo dele cunhar esse termo. Podemos observar que nas primeiras cartas, datadas em meados de julho de 1932, Artaud falava de um teatro que iria montar. Nelas, já traçava a linha que conduzia o teatro e a vida como algo que se fundia simultaneamente: “Eu creio

na ação real do teatro, mas no plano da vida”⁸ (ARTAUD, 2004, p. 89). A partir desse jogo se estabelece o duplo, pois, para Artaud (2004, p.127): “se o teatro duplica a vida, a vida duplica o verdadeiro teatro”. E entre os “duplos do teatro” que Artaud afirma ter encontrado em suas experimentações teatrais estão: a metafísica, a peste e a crueldade.

Ainda em julho do mesmo ano, um projeto de carta escrito por Artaud demonstra que ele hesitou inicialmente usar a palavra crueldade para tentar definir sua proposta teatral. Nesse rascunho⁹, encontra-se no envelope as seguintes palavras que Artaud pretendia usar para tratar de sua proposta: “Teatro Alquímico, ou Mágico, ou Metafísico”. Fica claro aí que houve um cuidado por parte de Artaud hesitando inicialmente usar a palavra crueldade para intitular seu projeto teatral. Qual seria então o motivo de tal hesitação?

Artaud, prene de criação, desejava parir sua obra no palco, com movimento, o teatro de fato. Em busca de parcerias que tornariam possível a concretização de seu projeto, Artaud escreve em suas cartas sobre sua proposta teatral, mas ainda hesitando dar a ele o título que ousou mais tarde (e que de fato, causou incompreensão de imediato por parte daqueles com quem Artaud se correspondia na tentativa de fazer seu projeto ganhar corpo). Em uma dessas cartas, endereçada a André Rolland de Renéville, em 26 de julho de 1932, Artaud (2004, p.98) desabafa:

Existem muitos manifestos e poucas obras. Muita teoria e nenhuma ação. As idéias sobre o teatro que quero fazer estão contidas no ‘Teatro Alquímico’ e em ‘A Encenação e a Metafísica’. Eu devo fazer simplesmente um papel técnico e explicativo para dizer aquilo que quero realizar e como quero realizá-lo.

⁸ Fragmento de carta datada de 06 de julho de 1932, destinada ao senhor Van Caulaert. Encontrado em ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2004

⁹Cf. ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 91.

Porém, não tardou para que Artaud tomasse consciência de que a crueldade seria o elemento chave de suas idéias sobre o teatro e mesmo sobre a vida. No entanto, na primeira carta sobre a crueldade, publicada em “O teatro e seu duplo”, escrita em setembro de 1932, Artaud destaca que o título escolhido para seu empreendimento é ainda de caráter provisório. E já nesta primeira carta toma o cuidado de esclarecer a crueldade e o uso que faz deste termo:

A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material e rapace que geralmente lhe é atribuído. E com isso reivindico o direito de romper o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura, arrebentar a goliha, voltar enfim às origens etimológicas da língua que, através dos conceitos abstratos, evocam sempre uma noção concreta (ARTAUD, 2006, p.118).

Vale salientar que esta carta foi escrita já em resposta ao Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade. Nesse manifesto, Artaud (2006, p.114) esclarece: “Sem um elemento de crueldade na base de todo espetáculo, o teatro não é possível. No estado de degenerescência que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos”. A metafísica em Artaud, assim como a crueldade, é um conceito ressignificado que sugere uma maneira única para a criação artística. A *Metafísica em atividade*, como ele assinalou, permite ao artista criar novas possibilidades para o teatro, e principalmente, para a vida. “Ora, extrair as conseqüências poéticas extremas dos meios de realização é fazer a metafísica desses meios, e creio que ninguém se oporá a este modo de considerar a questão” (ARTAUD, 2006, p.46).

Nesse Manifesto do Teatro da Crueldade, Artaud detalha ainda cada elemento de sua proposta teatral, de modo que podemos destacar como a

crueidade aparece em sua singular concepção de teatro por vir. A crueldade se apresenta então no rigor com o qual ele organiza sua proposta, na qual a linguagem teatral é convocada a se refazer:

Isso significa que, em vez de voltar a 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, 2006, p.101).

Em cada um dos aspectos que ele sugere, há como que um dilaceramento necessário sem o qual a criação fica estéril de possibilidades. Desde o deslocamento do espaço, ao cuidado com o figurino, passando por elementos como a interpretação e o cenário, todas as artes que confluem na realização da cena aparecem no Teatro da Crueldade como zigotos, novas possibilidades criadoras, cuja criação só é possível por trazer em sua gene a crueldade fundamental.

Com essa convicção Artaud assume a crueldade essencial em sua obra e em sua vida. Isso, a partir da ruptura que o poeta protagoniza ao invocar a crueldade, esclarecendo logo que não se trata de um uso vulgar da palavra, pois a toma em seu sentido filosófico: “Filosoficamente falando, o que é a crueldade? Do ponto de vista do espírito a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta” (ARTAUD, 2006, p.118).

Podemos então atribuir à palavra crueldade o sentido de uma vontade criadora, potencializada e elevada ao extremo. Para o pesquisador Camille Dumoulié (1996, p.17): “A crueldade se converte assim na consequência lógica da Vontade de viver quando esta se expressa sem restrições. Encontra assim

uma explicação metafísica e se inscreve na natureza do homem”¹⁰.

A partir de Artaud a crueldade deve ser compreendida de outro modo, rompendo com o sentido da linguagem habitual, na verdade, transfigurando-a e tomando-a num sentido mais profundo. Uma crueldade pura: “Pode-se muito bem imaginar uma crueldade pura, sem dilaceramento carnal” (ARTAUD, 2006, p.118). Trata-se então de uma dimensão que está para além da representação que se faz da palavra, nesse sentido vejamos o que afirma Artaud (2006, p.118):

Atribui-se erroneamente à palavra crueldade um sentido de rigor sangrento, de busca gratuita e desinteressada do mal físico. (...) De fato, a crueldade não é sinônimo de sangue derramado, de carne martirizada, de inimigo crucificado. Essa identificação da crueldade com os suplícios é um aspecto muito pequeno da questão.

Artaud amplia essa idéia transformando a palavra em um sentido que se refaz, como que fazendo-a brotar do embrião, buscando sua origem para além das limitações da língua. Nessa perspectiva, a Crueldade instaura-se pelo estado de criação de si: corpo e linguagem fundidos e em constante estado de experimentação. Artaud propõe ir além do costumeiro, evadindo-se desta maneira das representações hegemônicas, bradando uma nova canção, com sua música-vísceras. Desejo de tocar o intocável, mas como tal: com todo o corpo-espírito – e não apenas com a palavra.

Eu deveria ter especificado o uso muito particular que faço dessa palavra e dizer que a emprego não num sentido episódico, acessório, por gosto sádico e perversão de espírito, por amor dos sentimentos estranhos e das atitudes malsãs, portanto de modo nenhum num sentido circunstancial; 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,

¹⁰ Tradução nossa.

e que seria calcado sobre o gesto da própria vida. (ARTAUD, 2006, p.134)

É exatamente numa perspectiva da crueldade que se espraia pela existência, que as possibilidades de um existir-outro se tornam transbordantes. Podemos ampliar nosso diálogo acerca desses apontamentos sobre a crueldade com Nietzsche (1995, p. 97), que já compreendia a crueldade como “um dos mais antigos e indelévels substratos da cultura”. Para este filósofo a crueldade é inerente às formas de existir de uma cultura que, tal como Dionísio, celebra a vida e a existência com prazer. Artaud, assim como Nietzsche, retoma a crueldade pura como uma revolta contra uma civilização estranhamente distanciada da vida e que nega suas origens, esquecendo-se que a crueldade está na base de toda cultura.

Parece que repugna à delicadeza, mais ainda à tartufice dos mansos animais domésticos (isto é, os homens modernos, isto é, nós), imaginar com todo o vigor até que ponto a *crueldade* constituía o grande prazer festivo da humanidade (NIETZSCHE, 1998, p.55).

E é para celebrar a vida, e mais, para fazer da existência uma potência criadora, que a Crueldade se instaura. Artaud, compreendendo a crueldade a partir daí tenta restabelecer tal celebração por meio da ação do teatro, mas o teatro reinventado, que busca a partir de suas origens o seu verdadeiro significado.

No fogo de vida, no apetite de vida, no impulso irracional para a vida há uma espécie de maldade inicial: o desejo de Eros é uma crueldade, pois passa por cima das contingências. (...) 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, 2006, p. 119-120)

No entanto, como vimos nas palavras de Nietzsche, o homem-animal doméstico parece não compreender a crueldade para além do que a palavra se

tornou, de modo resumido, como se a crueldade refletisse apenas um instinto perverso e sádico. Artaud nega essa limitação e ousa quando usa a crueldade como um elemento fundamental para pensar a civilização moderna e em que se transformou a cultura ocidental de seu tempo.

Dumoulié (1996) destaca as relações possíveis nas obras de Nietzsche e Artaud no que se refere à crueldade. Não apenas nos escritos, mas na crueldade transbordante que se fez presente na vida desses dois grandes pensadores, que experimentaram a cultura como um retorno mesmo à própria vida, distanciando-se de um pensamento que compreende a cultura como algo separado da existência.

Para ambos, ao que parece, essa rede em que se mesclam a obra e a existência vem a juntar-se em um ponto tanto secreto e esotérico sobre o problema da crueldade, experiência obsessiva para cada um deles e noção central de seus escritos (DUMOULIÉ, 1996, p.14)¹¹.

Encontramos então em Artaud a crueldade transcendendo a própria noção da palavra, entendida como conceito ou expressão poética, enquanto “apetite de vida”, como autêntica cultura: “Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, rigor cósmico e necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas” (ARTAUD, 2006. p.119).

Foi no sentido mesmo da vida que Artaud usou a crueldade, sua existência possibilitou experimentar esse “apetite de vida” de modo que podemos destacar a crueldade em todos os aspectos da trajetória deste gênio que escreveu cada linha de sua vida em cena com o próprio corpo.

Nessa crueldade artaudiana, é importante destacar uma relação com a definição da crueldade aristotélica. Considerando que esta supõe a

¹¹ Tradução nossa.

consciência, não se traduzindo simplesmente em uma vazão instintiva, é antes com “rigor absoluto” que Artaud compreende a aplicação experimentada da crueldade. Nas palavras de Dumoulié (1996, p. 18):

Permanece, contudo, uma ligação com a definição aristotélica: a crueldade é sinal de excesso. É especificamente humana, posto que supõe a vontade e a consciência do mal feito a outro, e por sua vez excede o humano, pois é um sinal de excesso, um transbordamento da vontade de viver¹²

A crueldade, então, só é exercida a partir de uma lucidez capaz de, por meio da consciência, se impor. “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” (ARTAUD, 2006, p.118).

Para Dumoulié (1996, p. 22): “A crueldade introduz a experiência da intimidade dolorosa que seria o contrário exato da piedade”.¹³ Desse modo, indo de encontro a uma sociedade adâmica corrompida pelo ideal asceta da piedade que elimina a força vital necessária para que uma autêntica cultura se afirme. “Uma cultura da crueldade para além da dívida e do juízo. Uma cultura da crueldade que não faz referência à humanidade adâmica e corrompida pela idéia de piedade” (LINS, 2003, p. 317-318).

A crueldade como potência criadora emerge no poeta de modo que a partir dela o artista germina inúmeras obras, variadas expressões poéticas de uma vida convulsa. Expressões que são germes de uma exigência urgente de formas autênticas para pensar, e principalmente para agir, em uma sociedade

¹² Tradução nossa.

¹³ Tradução nossa.

moribunda, inerte e infértil. É pautada nessa idéia de crueldade que Artaud cria o seu teatro.

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, 2006, p.143).

Como reivindicar a crueldade como cultura manifesta em um momento histórico no qual percebemos que a vida aparece submersa? Pensar a crueldade como vida, pensar a vida como criação: eis o desafio para os dias atuais. Uma cultura da crueldade, que afirma a vida: “Todas as nossas idéias sobre a vida devem ser retomadas numa época em que nada adere mais à vida” (ARTAUD, 2006, p.3).

O que vemos atualmente é exatamente uma cultura que nega a vida. Muitas vezes sob a égide da fé cristã, pautada em uma religião que, ao invés de celebrar a vida como crueldade, proclama por um ideal em que o homem – verdadeiro fiel – deve negar a potência da carne, em nome de uma outra vida que só passará a existir depois da morte. Há também uma descrença total na vida, um desapontamento com a existência, um esvaziamento dos sujeitos que não sentem mais os corpos. Não sentem nada, ou prefeririam mesmo não sentir.

A crueldade artaudiana, longe de pretender-se tábua de salvação, abre questionamentos acerca das inúmeras possibilidades de existir, possibilidades criadoras, capazes de multiplicar formas-outras de sentir, de experimentar a existência. Porém, como apontou Galeno (2005, p.14):

Resta saber se, para o criador do Teatro da crueldade, neste mundo de frágeis capacidades em possuir e exercer a vida, um mundo em declínio que está se suicidando sem perceber, existirão sujeitos

capazes de resgatar e experimentar essas evocações, fornecidas por seu teatro para uma outra cultura, que é, antes de tudo um protesto.

Esta idéia de cultura preconizada por Artaud, escorre por entre os escritos, diferentemente de uma pretensa cultura livresca, estática e morta. Uma cultura que não é apenas registro de costumes de um povo ou um manual a ser seguido. Mas antes, uma cultura manifesta na carne e nos corpos. Uma “verdadeira cultura”:

A verdadeira cultura age por sua exaltação e sua força, e o ideal europeu da arte visa lançar o espírito numa atitude separada da força e que assiste à sua exaltação. É uma idéia preguiçosa, inútil, e que, a curto prazo, engendra a morte. (ARTAUD, 2006, p.5).

Essa força necessária que aparece como elemento fundamental na base de uma “verdadeira cultura” é então a crueldade pura, que está para além da visão maniqueísta de bem e mal, uma ação extremada e dilaceradora que age pela necessidade da vida, e que não se prende às limitações dualistas ocidentais. Esse apelo da vida manifesta por meio da cultura aparece em Artaud através de sua capacidade e sensibilidade crítica de estar no mundo em um contexto no qual ele vislumbra um despedaçamento entre as forças vitais e a civilização européia, opaca e distanciada do fogo da vida.

A este respeito, vejamos o que diz o pesquisador Cassiano Sydow Quilici (2004, p.73)

“Crueldade”, logo, traduz uma apreensão da experiência vital, de um ponto de vista “metafísico”. Trata-se, evidentemente, de uma perspectiva trágica: a existência vista como um “espessamento”, que traz em si, necessariamente, o mal. [...] O “mal” não diz respeito a esse ou aquele aspecto da existência, sendo inerente ao próprio processo de manifestação. Tal idéia convive ainda com imagens recorrentes nos textos de Artaud da vida como combate, devoração, turbilhão. A “crueldade” alude a essa condição inexorável da

existência que deve ser encarada de frente sem subterfúgios, para que o homem possa alcançar uma nova condição.

Artaud reconhece a incoerência presente no homem moderno: de um lado nega a crueldade como um elemento basilar inerente à própria cultura, por outro a crescente onda de crimes gratuitos e barbáries. Percebe-se então um paralelismo que reflete o esfacelamento do sujeito. “(...) e a poesia que não está mais em nós reaparece de repente, pelo lado mau das coisas; nunca se viram tantos crimes, cuja gratuita estranheza só se explica por nossa impotência em possuir a vida” (ARTAUD, 2006, p.3).

O que foi denunciado por Artaud já em meados do século XX se estende para a realidade de hoje – pleno século XXI, de uma maneira ainda mais asfixiante em que por vezes a crueldade pura aparece como algo impossível de ser experimentado no atual contexto em que nos encontramos.

Urias Corrêa Arantes (1988, p.161) localiza o contexto no qual se encontrava Artaud, quando este faz bramir por uma crueldade dilaceradora capaz de incomodar a apatia amorfa que rondava a sociedade:

No limiar da segunda grande guerra, Artaud detecta um curioso movimento paralelo: de um lado, a defesa crescente da cultura, de tudo aquilo que está escrito ou em geral adquiriu uma forma; de outro, a degeneração da qualidade de vida e uma correspondente desmoralização. É como se, para o homem europeu, moderno e civilizado, cuja história começa propriamente no Renascimento, devesse reinar um espaço intocado entre o cultivo das formas e o exercício da vida. Daí a confusão, a atmosfera asfixiante propicia aos crimes gratuitos e à eclosão de uma violência que toma as marcas de um mal absoluto.

Sobre esse contexto Artaud denuncia a confusão como signo de uma época atormentada e que acredita ser a cultura algo a ser ensinado. Ora, Artaud vislumbra o equívoco do homem moderno em transformar o movimento da cultura em signo, acreditando ser possível aprender sobre algo que é

inerente à força da existência de modo separado dela mesma: “Está aí uma idéia de cultura que não se ensina nas Escolas, porque atrás dessa idéia de cultura há uma idéia de vida que só pode incomodar as Escolas, porque destrói seus ensinamentos. (ARTAUD, 1992, 124)¹⁴

De um lado essa idéia de cultura como civilização e de outro lado como movimento vital. A ação que ele chama civilização é o movimento maquínico¹⁵ e distanciado da vida usado para dirigir forças e condicionar os instintos. Como se a cultura houvesse se separado da vida para, por meio de um conjunto de normas, estabelecer a maneira “civilizada” de exercê-la:

Nunca como neste momento, quando é a própria vida que se vai, se falou tanto em civilização e cultura. E há um estranho paralelismo entre esse esboroamento generalizado da vida que está na base da desmoralização atual e a preocupação com uma cultura que nunca coincidiu com a vida e que é feita para reger a vida. (ARTAUD, 2006, p.1).

Concentrado nessa preocupação, Artaud diagnostica uma sociedade doente: “A Europa está num estado avançado de civilização: quero dizer que ela está muito doente. O espírito da juventude, na França, é o de reação contra esse estado de civilização avançada” (ARTAUD, 1992, p.124)¹⁶. Em seu diagnóstico acerca do mal que acomete a Europa deixa claro que se trata de um mal contagioso e que se alastra para além das fronteiras e dos continentes:

A civilização atual da Europa está em quebra. [...] O Oriente está em plena decadência. [...] A Índia dorme no sonho de uma liberação que só vale para depois da morte [...] China está em guerra [...] Os Estados Unidos não tem feito outra coisa que multiplicar até o infinito a decadência e os vícios da Europa. (ARTAUD, 1992,p.175)¹⁷

¹⁴ Tradução nossa.

¹⁵ Cf. ARTAUD, Antonin. **México y viaje al país de los Tarahumaras**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. Págs. 176 e 178.

¹⁶ Tradução nossa.

¹⁷ Tradução nossa.

O que dizer então de nosso atual contexto? Que males nos acometem diariamente? Diante de um intenso processo de globalização não podemos deixar de observar que a decadência da qual sofrem as civilizações européias, orientais ou norte-americanas citadas por Artaud, é o anúncio da decadência decorrente em nosso meio. Bombas-atômicas-midiáticas são lançadas aos montes, por vezes de modo silencioso e docilizado, lançando à sociedade um veneno capaz de transformar seres em sujeitos-sujeitados, inertes e por vezes incapazes de reconhecer quão distantes da vida estamos. Luzes artificiais nos fazem perder a noção do tempo, ar condicionado condicionam nosso corpo e nos tornam cada vez mais intolerantes ao calor do sol. Escondemo-nos atrás de máscaras, óculos escuros, para evitar o simples contato olho no olho. As guerras silenciosas atormentam o cotidiano entorpecidamente em meio aos zappings televisivos e inúmeros shoppings centers espalhados pelo “parque humano”¹⁸.

Diante de tão aterrorizantes realidades, Artaud, movido pela sua necessidade em possuir a vida, alia-se à força encontrada então na juventude “esfomeada de soluções positivas” e que deseja “reaver o gosto pela vida”. A crueldade manifesta em atos, a crueldade-pensamento, criadora de outras possibilidades de existir e de sentir, reaparece então no poeta em sua vontade de potência, cravada na carne, mas nunca estática.

No corpo da juventude francesa germina uma epidemia do espírito, que não se deve tomar como uma doença, mas que é uma terrível exigência. É uma característica desta época, em que as idéias não

¹⁸ Referência à: SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o Parque Humano**. Uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. São Paulo, Estação Liberdade, 2000.

são mais idéias, mas uma Vontade que vai passar aos atos. (ARTAUD, 1992, p.123)¹⁹

Estas palavras de Artaud, encontradas em seu texto “O teatro e os deuses” demonstram que a postura deste poeta nômade é a de um guerreiro, ou melhor, “um ator guerreiro frente ao abismo”²⁰ que parte sempre do vazio para criar espasmódicas e por vezes radicais formas de experimentação da crueldade. “O que existe de mais ‘cruel’ que um pensamento sem freios nem guias, sem limites, pois submisso ao movimento incessante de uma criação contínua que não admite nem sucesso nem fim?” (LINS, 1999, p.13).

Podemos traduzir a crueldade artaudiana por uma noção de vida latente e dilacerante reinventando a si mesma como um germe criativo e contagioso como a peste, capaz de produzir infinitas linhas de fuga, reinventando até a si mesma, evitando, assim, o “eterno retorno do mesmo”²¹. A crueldade presente em toda a vida e obra de Artaud é como um grito soprado, diluído em movimentos infinitos, bombas lacerantes lançadas sobre a morbidez estática na qual repousa toda uma sociedade domesticada:

Artaud age simbolicamente como uma “máquina de guerra” que agencia fluxos desejantes, traça suas linhas de fuga e zonas de intensidades, instauradoras de uma nova linguagem e de uma nova ética (GALENO, 2005, pág. 29).

Durante toda a trajetória deste pensador, podemos perceber a crueldade como um elemento que se fez presente em suas manifestações em vida. Como por exemplo, a crueldade que atravessa a linguagem, presente em sua escrita, tão peculiar, “escrita masturbatória”, como chamou Lins (1999), ou ainda

¹⁹ Tradução nossa.

²⁰ Referência à tese de doutoramento de Andréa Copeliovich, na qual a pesquisadora dialoga com Artaud, o ator guerreiro: COPELIOVITCH, Andrea. **O ator-guerreiro frente ao abismo**. São Paulo: USP, 1998. (Tese de doutorado).

²¹ Cf. GALENO, Alex. **Artaud: a revolta de um anjo terrível**. Porto Alegre: Sulina, 2005. pág. 13.

“palavra soprada” como preferiu chamar Derrida (1971). Por meio da escritura e da palavra Artaud reivindica uma nova linguagem e foi principalmente com o corpo que escreveu sua poética, usando as palavras de maneira a transgredir a escrita.

Sua experiência com a linguagem busca transcender as palavras, tornar o corpo próprio objeto de linguagem que se exprime diretamente no espaço, de forma que a poesia que lhe circunscreve esteja presente em cada movimento, feixe de luz, em cada som, e que a palavra articulada possa adentrar esta poética para ser reconfigurada até alcançar diferentes significações, sentida de outras maneiras, novas, verdadeiramente criadoras.

Por meio dessa escrita artaudiana, uma ‘linguagem menor’ se afirma. Artaud pretende desenvolver, por meio de sua força expressiva: “Uma linguagem que reverbere como gritos-sopros e protestos ao esquematismo formal presente nas ‘Altas-literaturas’” (GALENO, 2005, p. 102).

Nessa escrita masturbatória de Artaud, diluída em carne, excrementos e palavras-sopradas a linguagem chega até nós pelo uso e maneira singulares.

A escrita artaudiana é uma mescla de gritos e sussurros, lágrimas espermáticas, urina, sangue e sêmen que trituram, torturam o corpo, e produzem uma escrita de fogo e carne queimada, flutuando como um bezerro sacrificado na superfície ensangüentada, numa produção de marcas, escarificações no corpo e não nas páginas. Marca como a lei, lei como a escrita sobre o corpo, corpo como além da crueldade. Nem torturas, nem gritos, mas violência *da calma* habitada pela crueldade (LINS, 1999, p. 10).

Para ele as palavras não pareciam suficientes para traduzir seu grito. Por isso a angústia em lidar com elas. Derrida (1971) aponta a relação de Artaud com a palavra, lembrando as glossolalias, ou melhor o filósofo prefere referir-se pelo termo *glossopoiése*, como sendo uma ruptura artaudiana com a palavra articulada, buscando nas desconstruções fonéticas e escritas, dar outro

sentido à palavra. Segundo Derrida (1971, p.161) essa forma expressiva de criação artaudiana:

reconduz-nos à *beira* do momento em que a palavra ainda não nasceu, em que a articulação não mais é grito, mas ainda não é discurso, em que a repetição é *quase* impossível, e com ela a língua em geral: a separação do conceito e do som, do significado e do significante, do pneumático e do gramático, a liberdade da tradução e da tradição, o movimento da interpretação, a diferença entre a alma e o corpo, o senhor e o escravo, Deus e o homem, o autor e o ator.

Parte daí a força criadora que faz com que as palavras se reinventem, Artaud utiliza a escrita para refazê-la, uma escrita criada por ele próprio:

ratara ratara ratara

atara tatara rana

otara otara katara

otara retara kana

ortura ortura konara

kokona kokona koma

kurbura kurbura kurbura

kurbata kurbata keyna

pesti anti pestantum putara

pest anti pestantum putra²²

Significante e significado. Artaud desconstrói a linguagem para desfazer-se corpo. O pensamento não-linear é transformado por uma escrita em que a palavra não é mais palavra. “Em Artaud, a linguagem, recusada como discurso

²² Fragmento de carta, escrita em Rodez, destinada ao Sr. Henri Parisot, datado de 22 de setembro de 1945. In: ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**. Tradução seleção e notas Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.

e retomada na violência plástica do choque, e remetida ao grito, ao corpo torturado, a imaterialidade do pensamento, à carne” (FOUCAULT, 1999, p. 531). Em seu último registro de criação artística, poética e filosófica, sua *poesiação*²³ por assim dizer, a peça radiofônica “Para acabar com o julgamento de Deus” no ano de 1948, foi uma tentativa de diluir sua carne em ondas por meio de radiação eletromagnéticas. Nessa experiência Artaud tritura as palavras transformando a fonética e devolvendo-as à suas origens primeiras. Artaud fala sobre os horrores da guerra que nos sufocam, mas quando pronuncia a palavra “guerra” é como se uma dinamite fosse lançada junto à palavra. Fala ainda sobre a tortura do corpo, sobre o corpo que experimentou o ritual, e a superação do corpo: Corpo sem Órgãos. Um corpo vivo, complexo, total, liberto.

Quando tiverem conseguido um Corpo sem Órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro lugar (ARTAUD, 1983, p. 161-162).

Cabe aqui assinalar que a apresentação da peça radiofônica foi proibida, sendo apresentada apenas duas vezes em circuito fechado para intelectuais e convidados. O próprio Artaud, ao ouvir o resultado da peça demonstrou descontentamento. A distância causada por meio do rádio, separando os corpos, divergia do que ele entendia e exigia de uma linguagem cruel.

Sobre este acontecimento Artaud escreve em 25 de fevereiro de 1948 uma carta destinada à Paule Thévenin que diz:

Paule, estou triste e desesperado / meu corpo dói de alto a baixo / tenho a impressão que as pessoas se decepcionaram com a minha

²³ Cf. FORTUNATO, Lucas. **Machinapolis e a caosmologia do ser**. Natal, RN: EDUFRRN, 2010 (No prelo).

transmissão de rádio. Onde estiver a máquina / estará sempre o abismo e o nada / há uma interposição técnica que deforma e aniquila o que fazemos / (...) é por isso que nunca mais mexerei com o rádio / e de agora em diante me dedicarei novamente / ao teatro / tal como o imagino / um teatro de sangue / um teatro em que cada representação terá feito algo / corporalmente / para aqueles que representam e também para aqueles que vêm ver os outros representarem (ARTAUD, 1983, p.143)

É por meio da exigência da crueldade que a escrita artaudiana se escreve, com o corpo, *Corpo sem Órgãos*, refazendo a vida, numa criação de si que reverbere na criação da atmosfera circundante e a palavra neste contexto será então transportada para um plano metafísico, onde se cruzam os desejos, os movimentos, as ânsias, os fluxos, as cores e os sons.

Artaud reconhece a necessidade da criação dessa nova linguagem, e encontra a possibilidade de criá-la por meio da cena, do teatro:

Nesta nova linguagem, os gestos têm o valor das palavras, as atitudes têm um sentido simbólico profundo, são capturadas em estado de hieróglifos, e o espetáculo todo, em vez de ter em vista o efeito e o charme, será para o espírito um meio de reconhecimento, de vertigem e de revelação (ARTAUD, 2004, p.83).

Essa linguagem, aplicada à cena, inventa um movimento híbrido, uma poética capaz de envolver os sentidos e despertar o corpo como um todo, colocando-o em um estado de experimentação.

Para Artaud, a encenação era considerada como a linguagem que encontra sua expressão no espaço, que pode ser atingida ou desagregada pelo espaço. Para ele, a encenação deveria ser considerada como *linguagem no espaço e em movimento* (MARTINS, 2004, p.35).

Essa escrita da cena artaudiana, podemos entender como uma poesia da “crueldade”, um teatro reinventado. Para Blanchot (apud Virmaux, 2000, p. 5) no teatro artaudiano “o que está em jogo é a exigência da poesia, que só

pode se consumir recusando os gêneros limitados e afirmando uma linguagem mais original". Foi por meio do teatro que Artaud buscou essa linguagem. O teatro foi então o palco *par excellence* da criação contínua artaudiana. Pois no teatro ele exercia sua vida, assim como em sua vida o seu Teatro da Crueldade.

Movimento II

Teatro e crueldade: arte e vida



“Se o teatro é um duplo da vida, a vida é um duplo do verdadeiro teatro”.
– Antonin Artaud.

O teatro, para Artaud, é o lugar que ele escolheu para existir. As cortinas simplesmente não se abrem para ele. Poderíamos antes dizer que ele as arranca, e que o palco lhe parece insuficiente para as coisas grandes que pensou, é um espaço que ele anseia por ampliar, e assim o faz. Fazendo de toda a sua existência um verdadeiro teatro, como ele o entendeu. Não representando a cada ato. Mas agindo, criando. “Tudo que age é uma crueldade. É a partir dessa idéia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar” (ARTAUD, 2006, p.96).

É então a partir do teatro que a crueldade se apresenta no pensamento de Artaud, mas, como já vimos, ele mesmo irá afirmar que a crueldade sempre viveu nele²⁴. Podemos também nos atrever aqui para questionar: e quanto ao teatro? Quando passou a existir em/para Artaud?

Cronologicamente, podemos dizer que foi no ano de 1920, quando ele passa a viver em Paris para ficar sob os cuidados do Dr. Edoard Toulouse. Lá ele começa a experimentar o teatro na condição de ator e logo reage contra a representação e o texto. Duas características fortemente atacadas por Artaud e que seriam pilares do teatro de sua época. Ao que parece a dicção dele para o teatro não condizia com a estética predominante. É o que podemos perceber através da fala de Lugné-Poe, em uma carta datada de 26 de junho de 1920, quando ele afirma : “Eu havia assinalado a flama poética do espírito de Antonin Artaud a meus amigos, mas sua dicção difícil lhe tornou os primeiros passos trôpegos”²⁵. Seria despreparo do então ator iniciante ou já o início de uma

²⁴ Cf. pág 13.

²⁵ Fragmento de carta encontrado em VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000, (em nota, na pág. 205).

batalha contra a sacralização da palavra e da fala articulada, que permanecerá ao longo de toda a sua existência? Voltaremos a este ponto mais adiante.

Porém, segundo Alain Cuny (apud Virmaux, 2000, pág. 18): “Já aos vinte anos, em Marselha, ele preparava um ‘teatro espontâneo’, que tencionava apresentar nos pátios das fábricas, assim como os elizabetanos pretendiam representar nos terreiros das fazendas”. Portanto, sua chegada em Paris não foi o que proporcionou esse encontro de Artaud com o teatro. Para Virmaux (2000) o teatro em Artaud é uma necessidade, uma exigência.

No entanto, cabe aqui assinalar que sua participação como ator foi apenas a porta de entrada para o teatro, em pouco tempo ele já estava atuando nos mais diversos aspectos teatrais, desde cenógrafo, iluminador, assistente de direção, encenador e autor²⁶.

Retomemos aqui o Teatro Alfred Jarry. Este projeto foi sem dúvida o berço do Teatro da Crueldade, que era antes uma reação contra o teatro de seu tempo. Nestes primeiros manifestos sobre o teatro, em 1926, Artaud já declara: “O espectador que vem ver-nos sabe que vem oferecer-se a uma operação verdadeira, onde não somente seu espírito, mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo” (ARTAUD, 2004, p. 31).

Este será um aspecto central de seus escritos quando escreve detalhadamente acerca do Teatro da Crueldade seis anos depois: “O público ficará sentando no meio da sala, na parte de baixo, em cadeiras móveis que lhe permitirão seguir o espetáculo que se desenvolverá à sua volta” (ARTAUD, 2006, Pág.110). Desta forma, Artaud reivindica um teatro que é antes de tudo um acontecimento, no qual os agentes envolvidos, sejam atores ou

²⁶ Cf. VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000. Pág. 40.

espectadores, se façam presentes na cena, distanciando assim o público da condição de *voyeur*, que é como ele concebe o espectador do “repugnante teatro moderno e francês” no qual se apresenta o teatro psicológico:

Histórias de dinheiro, de angústias por causa de dinheiro, de arrivismo social, de agonias amorosas em que o altruísmo nunca interfere, de sexualidades polvilhadas de um erotismo sem mistérios não são do domínio do teatro quando são psicologia. Essas angústias, esse estupro, esses cios diante dos quais somos apenas *voyeurs* que se deleitam, acabam em revolução e em azedume: é preciso percebê-lo (ARTAUD, 2006, p. 87).

Para Artaud, não se trata de fazer uma nova estética teatral. Mas sim de, por meio de um novo teatro gerar um novo homem. Esse seria o verdadeiro objetivo do teatro. O teatro e a vida se encontrando no palco artaudiano: “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” (ARTAUD, 2006, p.8). Trata-se então de uma visão da arte como meio de ação sobre o mundo. O teatro como palco que faz ressurgir um homem novo.

Mas que necessidade é essa de forjar o novo homem? Artaud reconhece na sociedade certo mal do qual padecem os homens de seu tempo. Uma decadência que está refletida na arte e que nada mais é do que uma perda dos valores. O homem parece não mais saber valorar a própria existência.

Vivemos uma época provavelmente única na história do mundo, em que o mundo passado pela peneira vê desmoronarem seus velhos valores. A vida calcinada dissolve-se pela base. E isso, no plano moral ou social, traduz-se por um monstruoso desencadear de apetites, uma liberação dos mais baixos instintos, um crepitar de vidas queimadas e que se expõem prematuramente ao fogo (ARTAUD, 2006, p. 136)

Por meio da ação real do teatro Artaud acredita ser possível restituir o homem à sua verdadeira cultura. Para ele o verdadeiro objetivo do teatro é criar Mitos, para assim: “traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar” (ARTAUD, 2006, p. 137).

Por meio dessa ação do teatro Artaud propõe uma cura cruel que irá ser aplicada intencionando agir diretamente sobre o homem no seu organismo, em seu corpo espírito: “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, 2006, p.98). Acreditando nessa capacidade do teatro Artaud afirma que:

O teatro é o único lugar do mundo e o último meio de conjunto que nos resta para alcançar diretamente o organismo e, nos momentos de neurose e baixa sensualidade como este em que estamos mergulhados, para atacar essa baixa sensualidade através dos meios físicos aos quais ela não resistirá (ARTAUD, 2006, p. 91)

Na medida em que experimenta a sua criação cruel, este audacioso criador conduz o ator, elemento fundamental para a linguagem cênica, a um novo papel por ele instituído. O ator na perspectiva da crueldade deverá ser capaz de agir de maneira eficaz nesse teatro cujo objetivo é nada menos que fazer nascer esse novo homem, pelo qual o artista evoca em seus escritos. O ator é concebido tal qual um atleta afetivo: “É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos” (ARTAUD, 2006, p.151). Desse modo o ator-cruel age em cena de modo a inferir diretamente nos organismos. “Alcançar as 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, 2006, p.154). A realização do teatro passa a ser vivida como uma verdadeira operação que age diretamente no corpo, e intenta refazê-lo. Trata-se de um projeto que “na verdade, não é medicinal, e sim ontológico” (VIRMAUX, 2000, p. 16).

Durante toda a sua trajetória no teatro Artaud reconhece a impossibilidade de distanciá-lo de sua existência e tenta, incansavelmente, estabelecer essa idéia de um teatro que seja uma arte capaz de traduzir uma cultura autêntica. No entanto, houve muitos empecilhos para a realização de sua tão audaciosa empreitada.

Não é nosso objetivo aqui traçar o histórico de Artaud como uma nota biográfica sobre seus feitos no teatro, porém parece-nos indispensável contextualizar esses acontecimentos para uma melhor compreensão desta indissociação entre teatro e vida em Artaud, sendo esta uma das características da crueldade presente em seu pensamento, que dilacera as fronteiras. “É com crueldade que se coagulam as coisas” (ARTAUD, 2006, p. 121).

Voltando mais uma vez ao Teatro Alfred Jarry, citamos uma passagem em que Artaud explicita resumidamente: “O teatro Alfred Jarry, de 1927 a 1930, deu quatro espetáculos a despeito das piores dificuldades” (ARTAUD, 2004, p. 44). As dificuldades de patrocínio, falta de um espaço adequado para os ensaios e ainda os conflitos que envolvera este projeto e o grupo dos surrealistas foram sem dúvida motivos que, por vezes, causavam em Artaud

certo descontentamento²⁷. Durante este processo Artaud (2004, p. 37) chegou a declarar no ano de 1926:

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

No entanto, apesar destas suas palavras tão incisivas, não tardou para que este homem do teatro voltasse a se inquietar novamente, e aí sim poderíamos dizer para todo o sempre, de modo que esta visão de reconhecer o teatro como um duplo da vida lhe toma como que num ímpeto causando-lhe as convulsas e cruéis manifestações de um teatro sempre presente. O teatro em que Artaud representa a si mesmo.

Existia ao mesmo tempo nele o ator e o espectador, ele se olhava. Essa atitude fazia parte de sua própria natureza. Seu sofrimento existia, mas ele o encenava, ele procurava a plenitude no sofrimento. Artaud se disse: sou eu quem interpretará o personagem de Artaud. (MASSON apud LINS, 1999, p. 83)

O Teatro da Crueldade, que irá se instaurar a partir de 1932 (quando é publicado o primeiro Manifesto) traduz essa necessidade, que é para Artaud o germe do teatro, de fazer um acontecimento em cena, ou mesmo fazer da cena um acontecimento, e não transpor fatias recortadas do cotidiano corriqueiro do homem para o palco, traduzindo seus pequenos conflitos psicológicos. O teatro artaudiano ambiciona por mais: “Precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração” (ARTAUD, 2006, p. 95).

²⁷ Cf. “O Teatro Alfred Jarry em 1930” publicado em ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2004. Pág. 43-55.

A partir dessa idéia Artaud se empenha nesse novo projeto e anseia por colocar seu teatro em ação e para isso reúne esforços em busca de parcerias que tornariam possível a concretização de suas idéias. Por outro lado, uma das críticas mais fortemente apontadas contra ele é exatamente a “ineficiência” de seus escritos para uma ação direta no palco. A única montagem realizada pelo próprio Artaud que se seguiu a partir de seu empreendimento com o Teatro da Crueldade foi a peça *Os Cenci*, inspirado no original de Shelley e Stendhal, com 17 apresentações. O texto escolhido para esta encenação traz em seu cerne temas transgressores como, por exemplo, o dilaceramento da instituição família e o incesto. Para este evento Artaud se empenha diretamente na escritura do texto com o intuito de traduzir na cena a nova linguagem para o teatro que ele havia protagonizado por meio dos manifestos e cartas escritas no período que antecedeu a este projeto. No entanto esse esforço parece não aparecer no palco.



Antonin Artaud (Cenci)



Cécile Brusson (Lucretia), Iya Abdy (Béatrice), Antonin Artaud (Cenci)

Eis aí um primeiro apontamento que vai diretamente de encontro ao que ele havia preconizado. Artaud escreveu insistentemente sobre a linguagem teatral e a criação de uma nova linguagem, o que seria uma das características fundamentais de sua proposta.

Isso significa que, em vez de voltar a 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, 2006, p.101).

O que podemos perceber é que houve um certo abandono a esse entendimento, uma vez que o espetáculo *Os Cenci* gira em torno do texto escrito. No entanto, podemos retomar aqui uma outra passagem em que diz:

“Não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos” (ARTAUD, 2006, p. 107).

De acordo com Virmaux (2000), a fragilidade do texto montado foi apontada como um dos motivos para o fracasso do espetáculo, entretanto, o pesquisador reforça que isso pode ter ficado evidente devido à economia de palavras utilizadas por Artaud nos diálogos, gerando uma “secura calculada”. Retomemos aqui um ponto crucial para entender, postumamente, o que Artaud pensou com a utilização que fez do texto:

O diálogo - coisa escrita e falada - não pertence especificamente à cena, pertence ao livro; a prova é que nos manuais de história literária reserva-se um lugar para o teatro considerado como ramo acessório da história da linguagem articulada (ARTAUD, 2006, p. 36).

Mas este não foi o único problema encontrado na montagem de *Os Cenci*. O espetáculo foi reconhecidamente um fracasso. O próprio Artaud a esse respeito dirá:

Haverá entre o Teatro da Crueldade e *Os Cenci* a diferença que existe entre o barulho de uma queda de água ou o desabamento de uma tempestade natural, e o que pode permanecer de sua violência em sua imagem, uma vez fixada. (ARTAUD apud VIRMAUX, 2000, p. 67)

Entre alguns depoimentos sobre esse acontecimento as críticas são direcionadas à distância que separa os manifestos do Teatro da Crueldade para o que se vê em cena. O local da representação não era propício para uma peça que envolvesse o público a partir de uma nova disposição do espaço, como Artaud havia desejado, mantendo-se a tradição do palco italiano, na qual a platéia assiste o espetáculo que se desenvolve à sua frente. Ou seja, o palco giratório e as cadeiras móveis que faria o movimento da cena, criando uma interação entre a cena e o público, bem como a quebra da quarta parede

não foram possíveis de realizar-se por meio desta encenação. E daí se segue uma lista de elementos que, por falta de investimentos, não foram suficientes para a realização do Teatro da Crueldade, como o então encenador havia almejado. “O contraste violento entre o aspecto revolucionário dos manifestos e as concessões visivelmente aceitas para a representação de *Os Cenci* deve ter causado uma decepção bastante viva”. (VIRMAUX, 2000, p. 72)

Fracasso, pois, que afirmou o Teatro da Crueldade. Os elementos apontados como causa do não êxito do espetáculo, como por exemplo a atuação de Artaud, só reforça o que ele já havia bradado: o palco não é espaço de representação, e sim de ação. “Foi como se o fracasso de *Os Cenci* lhe tivesse feito compreender que há um conceito de teatro a ser realizado fora do teatro” (VIRMAUX, 2000, p. 41).

Então o Teatro da Crueldade não foi vivenciado pelo seu protagonista? Diríamos que, se Artaud fez de sua existência um espetáculo, seu teatro foi vivido por ele na própria vida bem como ele entendia. Dos acontecimentos que mais traduzem este entendimento, destacamos aqui dois momentos em que, subversivamente, Artaud, diante de um público a espera de algumas palavras, esbanja um banquete cruel por meio de seu teatro. Referimos-nos aqui às “palestras” por ele proferidas: *O teatro e a peste*, em 1933 e o *Frente a frente com Artaud Momo*, já em 1947.



Em 13 de janeiro de 1947, no Teatro Vieux-Colombier, na cidade de Paris, cerca de quatrocentas a setecentas pessoas assistiam ao que

posteriormente pôde ser entendido como uma das mais vicerais apresentações do Teatro da Crueldade, vivida em cena diretamente por Antonin Artaud.

O evento pretendia ser uma conferência, intitulada “História vivida de Artaud-Momo”. Nos folhetos de divulgação do evento, organizado por seus amigos intelectuais, encontrava-se o seguinte texto: “Frente-a-frente por Antonin Artaud, com três poemas declamados pelo autor: *Le Retour de Artaud-Momo, Centre-Mère et Patron Minet, La Culture Indienne*”²⁸. Segundo o pesquisador Maurice Saillet (apud VIRMAUX, 1995), eram assistentes do evento alguns dos nomes mais importantes do movimento surrealista (o qual Artaud integrou na segunda década do séc. XX, por entre 1924 ao início de 1926, quando escreve manifestos surrealistas. Mais tarde Artaud vai romper com o movimento tendo como principal motivo a adesão dos surrealistas com o comunismo). E ainda segundo Marcel Bataille (apud VIRMAUX, 1995), encontravam-se no teatro pessoas ilustres tal como Sartre, Braque, Picasso, Camus, e muitos outros.

O público que 12 anos antes recusa sua apresentação com *Os Cenci*, onde Artaud foi acolhido com vaias e incompreensão por parte dos que ali estavam, agora se via diante de um Artaud que não representava outra coisa senão a ele mesmo. Sua primeira aparição após nove anos de afastamento do meio artístico, devido ao seu longo período de internamento em Hospitais Psiquiátricos (de 1937 a 1946) reuniu, além dos nomes já citados:

os amigos de antes de 38, os cúmplices da aventura surrealista, os amigos da volta, e um grande número de curiosos, de uma

²⁸ As informações sobre esse acontecimento, aqui apresentadas, estão presentes no texto escrito por Alain e Odette Virmaux e que abre o livro: ARTAUD, Antonin. **História vivida de Artaud-Momo**. Lisboa: Hiena, 1995

curiosidade malsã, repórteres da imprensa escandalosa, gente de teatro, cinema, que vem ver um número de circo do louco em liberdade (BRAU, 1972, p. 184-185)²⁹

A sessão começou por volta das 21:00h, e ainda segundo Saillet (apud VIRMAUX 1995), Artaud começa o evento a ler os poemas anunciados nos folhetos, em seguida contou “em tom de conversa” como foi sua vida até ali, a viagem ao México, à Dublin, o internamento, os eletrochoques, as feitiçarias. Logo em seguida, segundo Roger Blin (apud VIRMAUX, 1995), ao retomar a leitura dos escritos houve, em um dado momento, um certo “gesto desastrado” onde Artaud deixa cair no chão os papéis que estavam organizados e que ele deveria ler. Artaud então se põe de joelhos e começa a juntar os papéis, seus óculos também caem no momento, e é nítido quão debilitado ele se encontra, vale lembrar que ainda não se passavam mais de seis meses que Artaud havia saído do seu internamento onde foi “tratado” com eletrochoques, insulino terapia, Cardiazol, etc. Segundo André Gide (1984), houve então umas poucas manifestações, logo desencorajadas, pois, Artaud conseguia impor um respeito que transcendia ao campo do dizível e um terrível silêncio se impôs no teatro. Como disse Adamov (apud VIRMAUX, 1995, p. 16): “A sala mantém-se num silêncio de morte. Artaud impõe respeito”.

O silêncio era angustiante. Artaud põe-se a manifestar através de seu corpo uma linguagem que extrapolando as palavras, consegue desencadear nos que ali estavam as sensações mais diversas. Colocava seu rosto em meio as suas mãos e contorcia sua face em caretas de dor. Gide (1984) relata que o público ali presente arfava junto ao ator.

²⁹ Tradução nossa.

De acordo com Virmaux (1995), o local, tomado pelo silêncio, foi quebrado por Gide que subiu no palco com a ajuda de Adamov e com um grande abraço no amigo Artaud, encerra o estado de tensão que pairava no local. Isso por volta já da meia noite, encerrando assim a sessão.

Como afirmaram os pesquisadores Alain Virmaux e Odette Virmaux (1995, p.23), no evento Vieux-Colombier, a partir da performance de Artaud “Ninguém consegue ganhar distância. Isto já é um primeiro êxito: Artaud impôs ao seu auditório a forma de comunicação que desejava”.

O evento do Vieux-Colombier teve, sem dúvida, grande importância para a vida de Artaud. Pela primeira vez ele fazia-se ouvir. Não apenas ouvir palavras que podem por vezes esvaziar-se de sentido, porém um ouvir-corpo, ouvir-sentir o modo pelo qual o público deverá ser envolvido na experiência com o Teatro da Crueldade. As pessoas presentes não entendiam exatamente o que ele dizia (posto que, em um dado momento já não articulava palavra alguma), porém sentiam exatamente o que o próprio Artaud-Momo expressava. Sentiam a partir de uma outra linguagem. Liberta dos versos escritos. Através da respiração, do olhar, dos gestos que Artaud lançava sobre o público ali presente.

“Ficamos todos perturbados com a força da sua palavra, o seu jogo, os seus gritos, os seus silêncios, as suas atitudes, a sua dor, os seus gestos, os seus encantamentos, todo um ritual mágico e ignorado” (BATAILLE apud VIRMAUX, 1995, p. 22). Ainda um outro relato sobre como se deu esta experiência:

No Vieux-Colombier era admirável vê-lo exhibir uma cólera simulada até à mais sobrenatural das autenticidades, a cólera, a justa cólera de ser enrolado nesta realidade humana cujos pseudônimos são, entre outros, guerra, polícia. Com os dedos na face fazia uma máscara mas

que ainda era da sua própria substância. (...) Era o grito do homem excedido por si mesmo” (AUDIBERTI apud VIRMAUX, 1995, p. 22).

Para alguns, este ato performático ocorrido no Vieux-Colombier seria mera improvisação frente ao descuido que levou à queda dos papéis, embaralhando-os e deixando Artaud “sem saber o que fazer”. Seria mesmo? Vejamos o que ele mesmo escreveu dias antes do “frente-a-frente”: “Não vou fazer uma conferência elegante e não vou fazer uma conferência./ Não sei falar,/ quando falo balbucio porque as palavras me são comidas /digo eu que me são comidas as palavras...” (ARTAUD, 1995, p. 45).

Vale salientar que esta não foi a primeira vez que Artaud, em meio a uma conferência se faz comunicar para o público com meios extra-verbais. Lembremos aqui o episódio de 1933, onde ele foi convidado a conferir sobre um de seus textos *O teatro e a peste*, a convite do Dr. Allendy. Um relato de Anäis Nin³⁰ nos convida a reviver o momento com certa nitidez devido a maneira poética e profunda que ela descreve este acontecimento:

A luz era crua. Ela mergulhava na escuridão os olhos fundos de Artaud. Isso acentuava ainda mais intensamente seus gestos. Parecia atormentado. Seus cabelos muito longos às vezes caíam sobre a testa. Tinha a leveza e a vivacidade de gestos do ator. Um rosto magro, como devastado pela febre. Um olhar que não parecia enxergar o público. Um olhar de visionário. Mãos longas com longos dedos. (...) Parece-me que ele quer apenas a intensidade, uma maneira mais elevada de sentir e de viver. (...) Mas então de uma maneira quase imperceptível, Artaud abandonou o fio em que seguíamos e se pôs a representar alguém morrendo de peste.(NIN apud WILLER, 1985, p. 164-165) .

Com isso podemos entrever o que Artaud vislumbrava. Ao invés de falar sobre a peste e em que medida poderia haver uma relação entre ela e o teatro, ele passou a interpretar por meio de uma outra linguagem, que se dava com seu corpo convulso. Ele se oferecia para uma nova linguagem, como reforça

³⁰ Cf. WILLER, Cláudio. Escritos de Antonin Artaud. Porto Alegre? L&PM, 1983.

Galeno (2005, p. 70): “Afastou-se do texto e começou a simular gestos de cadáveres pestilentos, como se pretendesse que os presentes fossem contaminados e sentissem nas suas medulas os horrores da peste”. Essa nova linguagem era a crueldade que se exercia no público. A linguagem experimentada e expressa por meio do Teatro da Crueldade.

O espectador que vem ver-nos sabe que vem oferecer-se a uma operação verdadeira, onde não somente seu espírito mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo. Ele irá doravante ao teatro como vai ao cirurgião ou ao dentista. No mesmo estado de espírito, pensando, evidentemente, que não morrerá, mas que é grave e que não sairá de lá de dentro intato. (...) Ele deve estar bem persuadido de que somos capazes de faze-lo gritar (ARTAUD, 2004, p.31).

Percebeu-se que o primeiro impacto causado no público foi o fato de estes ficarem aparentemente sem ar, “de respiração cortada” (NIN apud WILLER, 1985, pág. 166), porém, em seguida começaram a rir, protestar, vaiar e saíam em blocos da sala. Batiam a porta com força. “Mas Artaud continuava até o último suspiro. E lá ficou, no chão” (NIN apud WILLER, 1985, p. 166). Artaud estava então no limiar “vida-cena”.

Esse limite entre vida e atuação, ação e não representação, se fez presente durante todos os momentos da existência de Artaud. Uma existência que exigia da vida todas as conseqüências que ela podia oferecer. Transbordante em intensidades, Artaud-momo explorava um caminho singular que nos conduz ainda nos dias atuais a agenciar pensamentos sobre toda uma existência, onde os corpos obedecem os comandos midiáticos e se inserem nas rodas de engrenagens, massa pós-moderna midiaticizada, estilhaçada³¹.

³¹ Cf. SLOTERDIJK, Peter. O desprezo das massas. Ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p. 24.

De encontro a essa realidade, a crueldade em Artaud se converte em ação dentro e fora do palco, para além de uma vida esvaziada. Artaud segue sendo o “Artesão do Corpo sem Órgãos”³², uma inventividade que perpassa o sujeito, intentando construir seu roteiro com o próprio corpo, e fazer dele mesmo estado de experimentação constante.

O corpo do artista se configura um não-lugar, o corpo de Artaud foi desaprendendo a ser, na medida em que – desde os primeiros escritos poéticos dos anos de juventude, suas revelações sobre o teatro, suas viagens antropológicas, até o corpo violentado e violado, encarcerado em “asilos de alienados” – torna-se um corpo-inventivo, munido de um desejo vibrátil em possuir a vida. “Ora, a produção do corpo sem órgãos supõe, antes de tudo, energia, vida. Sua busca é, pois, eterna, permanente” (LINS, 1999, p. 48).

É no teatro que este ator *par excellence* reiventa-se corpo, linguagem, vida, com crueldade nos atos que extrapolam o espaço, este corpo saltimbanco que “dança às avessas”, estrangula os órgãos que o sufocam, estes que representam o “Julgamento de Deus”. O corpo liberto “para além da dívida do juízo”.

Experimentando Artaud: “Para acabar com o juízo dos corpos”

Retomando a epígrafe que abre esta dissertação podemos dizer que experimentar Artaud é realmente algo difícil³³. Um desafio que contagia os atos em uma convulsão criativa que contamina a carne, os ossos, o espírito.

Durante o período da graduação em artes cênicas tive a oportunidade de montar uma encenação baseada na proposta artaudiana do fazer teatral.

³² Referência à obra: **Antonin Artaud**: o artesão do corpo sem órgão, de Daniel Lins.

³³ Ver epígrafe de Daniel Lins utilizada na página 10 deste estudo.

Posso afirmar que remontar uma experiência cênica a partir da proposta do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud foi, no mínimo, um desafio. Fazendo das palavras do próprio Artaud as minhas eu diria que: “ ‘teatro da crueldade’ quer dizer teatro difícil e cruel antes de mais nada para mim mesmo”. (ARTAUD, 2006, p.89). No entanto, a experiência com o Teatro da Crueldade foi sem dúvida uma experiência criadora.

O primeiro desafio seria reunir um grupo de pessoas dispostas a um fazer teatral livre, uma criação intensiva que pudesse partir dos escritos artaudianos sobre a cena. Enfrentar as críticas (que foram muitas), daqueles que diziam ser impossível uma estética da crueldade, uma vez que o próprio criador deste teatro não havia conseguido colocá-la em cena. Bem, estas afirmativas de fato representam verdades se não se amplia o sentido de cena e de teatro como o duplo da vida, assim como Artaud compreendeu e também exerceu. “O teatro / é o estado, / o lugar, / o ponto, / onde se apreende a anatomia humana, / e através dela se cura e se rege a vida” (ARTAUD apud VIRMAUX, 2000, p. 325).

Para a formação do grupo procurei juntar pessoas que não tivessem experiências anteriores com o teatro, evitando assim que se repetissem “vícios de linguagem teatrais” e que isso não fosse empecilho para a construção de uma nova linguagem. Uma linguagem espacial, própria do teatro. Que irá permiti-lo:

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 (ARTAUD, 2004, p. 80).

Nosso objetivo era, principalmente no que tange ao uso de uma experimentação corpórea, e portanto cênica, articulada pela invenção de uma

linguagem espacial, exaltada pelas forças em ação, remetendo o uso do corpo a uma busca de comunicação não representativa, eminentemente afetiva, dir-se-ia intensiva.

Convidei então um grupo de pessoas para nosso primeiro encontro. Amigos com os quais dividia discussões acerca da arte, da vida, das questões sobre uma renovação do teatro, posto que estávamos fartos da realidade teatral que nos cercava. Sempre as mesmas coisas, em sua maioria um arremedo de vida fatiada sendo, linearmente, narradas em um palco que nos mantinha inertes e inférteis na condição de *voyeurs* diante de uma experiência teatral que mais parecia uma cena de novela.

Minhas idéias que estavam pré-definidas já começaram a se diluir. Do grupo de sete pessoas apenas três eram “virgens” de teatro. No entanto a experiência que iniciávamos ali era única para todo o grupo, inclusive para quem já tinha tido algum tipo de experiência com a prática de atuar. Até porque o grupo não estava sendo montado para atuar ou representar um texto, antes de tudo estava convidado a vivenciar, coletivamente, uma experiência cênica que era um zigoto, pronto para desenvolver-se.

A experiência com o Teatro da Crueldade foi sem dúvida uma experiência criadora. Partimos de um ponto em conjunto e no percurso os caminhos foram nos levando a outros (até então desconhecidos).

Para a montagem da cena foi escolhida a temática: *A fragmentação do corpo-linguagem na pós-modernidade*, pois acreditamos ser esta uma problemática que agita as discussões contemporâneas e para Artaud: “O Teatro da Crueldade escolherá assuntos e temas que respondam à agitação e à inquietude características de nossa época”(ARTAUD, 2006, p. 143). O nome

de nosso experimento foi: *Para acabar com o juízo dos corpos*. Posto que fazia referência ao texto *Para acabar com o juízo de Deus*³⁴, um dos textos que foram utilizados na construção cênica. Além deste também trabalhamos com outro texto de Artaud: *Heliogábalo, ou o anarquista coroado*. No entanto os textos apareceram ao longo da cena de forma diluída, pois, concordamos com Artaud quando esclarece que os textos não podem ser a clausura do teatro, mas elementos que compõe a cena, não como eixo central, mas que pudéssemos nos utilizar deles como um elemento a mais na construção do experimento.

Porém, o texto foi se inserindo no decorrer dos jogos que fazíamos em nossos encontros. De maneira que assumimos uma “atitude canibal com o texto literário” (MARTINS, 2004, p.95), jogando com o texto, ressignificando-o. O jogo se fez presente na construção de cada movimento, as idéias iam surgindo a partir das vivências lúdicas que tínhamos, e o grupo encontrava-se cada vez mais preñado de criações.

A recusa textocêntrica foi uma preocupação em Artaud desde os seus primeiros escritos até a revelação que lhe é dada através do Teatro de Bali. Nessa experiência Artaud compreende a sujeição do teatro ao texto como uma morte simbólica da arte cênica, ou seja, a arte da cena que se desenvolve no espaço e em movimento.

A revelação do Teatro de Bali foi nos fornecer do teatro uma idéia física e não verbal, na qual o teatro está contido nos limites de tudo o que pode acontecer numa cena, independentemente do texto escrito, ao passo que o teatro tal como o concebemos no Ocidente está ligado ao texto e por ele limitado (ARTAUD, 2006, p. 75)

A partir deste entendimento, buscamos trabalhar as construções cênicas

³⁴ Em algumas traduções “Para acabar com o julgamento de Deus”. Preferimos a palavra juízo pois abria possibilidades para outra leitura.

a partir de movimentos do corpo e da voz, brincando com as possibilidades criadoras do som, explorando suas qualidades sonoras em intensidade, altura, duração e timbre e transpondo às palavras significados outros para além de interpretações lexicais.

Os encontros foram verdadeiros momentos de criação coletiva. Ao longo do processo já éramos um grupo de oito pessoas, experimentadores, com o desafio constante de desconstruir a linguagem para fazê-la saltar das palavras.

Eu queria os corpos, corpos nus, mostrando a verdade, vontade, força, fragilidade, capacidade, medo, insegurança, a voz do corpo, o gesto, o ritmo... Os corpos desenhando-se no espaço. Desenhando a multiplicidade de corpos, fragmentados, diluídos...

Foi essa a busca! A nossa busca... E isso se traduzia na maneira como os corpos foram organizados (ou desorganizados) no espaço, na escolha do figurino, na incidência da luz, nos sons emitidos, na disposição do público no local.

O espaço utilizado propiciava uma disposição do público bem como Artaud havia preconizado. E que, no entanto, não foi por ele utilizado em sua apresentação teatral, que foi o caso da montagem *Os Cenci*. Como já foi dito, para que este projeto pudesse existir foi necessário Artaud ceder em suas idéias iniciais, nas quais ele preconizava novos meios de utilização da cena, para que pudesse haver patrocínios que garantissem a realização do espetáculo.

Além da concepção do espaço, a sonoplastia, a iluminação, todos os elementos cênicos se preocupavam em não apenas servirem de adereços da cena, mas, de compor uma nova linguagem em que os elementos confluem

gerando assim um movimento híbrido no experimento.

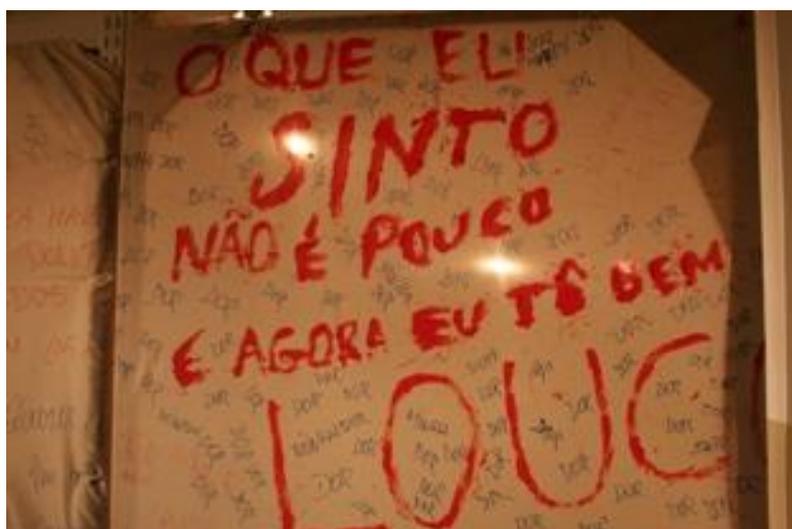
No 'teatro da crueldade' o espectador fica no meio, enquanto o espetáculo o envolve. Nesse espetáculo a sonorização é constante: os sons, os ruídos, os gritos são buscados primeiro na sua qualidade vibratória e, a seguir, pelo que representam. (ARTAUD, 2006, p. 92).

Não haviam cadeiras. No teatro haviam tapetes no chão que sugeriam o espaço onde os espectadores deveriam sentar. A cena se desenvolveria em torno dos tapetes. Os focos de luz eram voltados para eles. Antes de chegar à sala de teatro o público teria que passar necessariamente por um labirinto.

Ao final do processo já tínhamos algumas coisas delineadas. A encenação dividia-se em quadros:

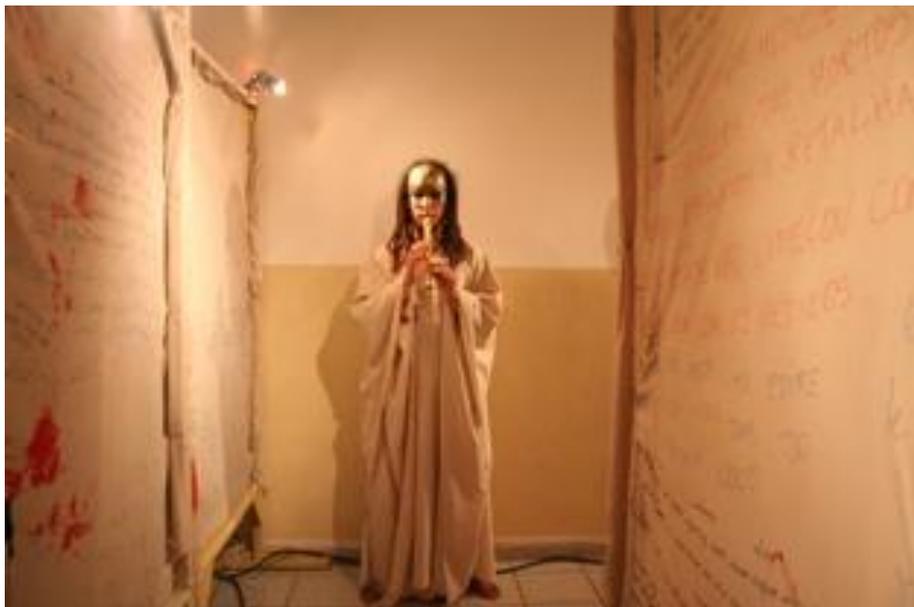
Primeiro quadro: o labirinto

O labirinto significava a perda, busca, multiplicidade de corpos-sujeitos, fractal. A construção do labirinto foi coletiva. Nos tecidos que compunham as paredes estavam escritos sensações, poesias, *glossopoieses*, tanto dos integrantes do grupo, quanto dos amigos que passaram por nós e deixaram sua colaboração.



Paredes do labirinto

Dentro do labirinto algumas figuras: 1º o tocador de flauta. Essa figura se encarregava de realizar uma sonoplastia onírica, por meio da flauta doce, porém com notas desencontradas e que se confundiam com a voz da segunda figura do quando que compunha o labirinto, a menina-bailarina.



O tocador de flauta

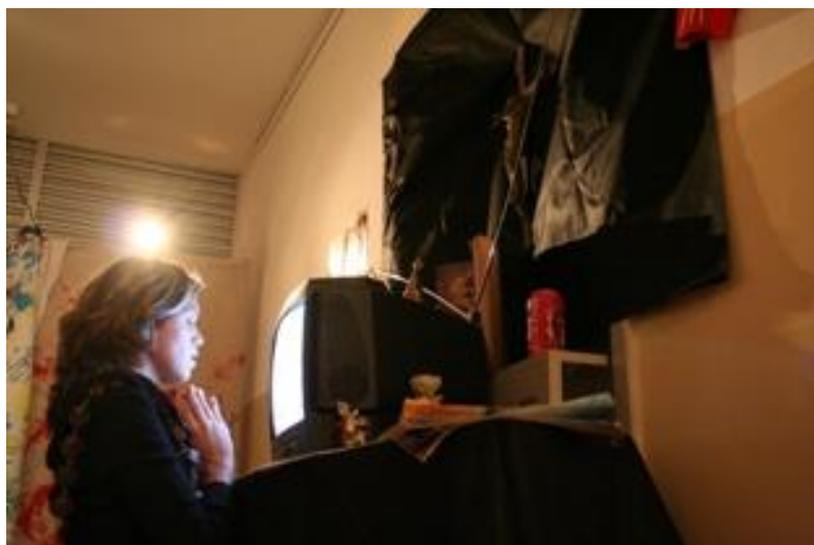
A 2º figura do labirinto era uma criança-bailarina de olhos vendados, cantando uma música que era uma letra de uma poesia de Stela do Patrocínio³⁵ (ver poesia em anexo) sob a melodia de uma cantiga de roda. (Tanto a poesia da Stela quanto a cantiga de roda surgiram das nossas vivências e foram trazidas por integrantes do grupo) .

³⁵ Stela do Patrocínio foi uma descoberta que surgiu ao longo do processo. Trata-se de uma mulher que, aos vinte e um anos de idade é levada a um hospital psiquiátrico, onde viveu interna até os 47 anos de idade. Durante o movimento de Reforma Psiquiátrica um grupo de estagiárias descobrem em Stela sua poesia, registrando-as em fitas cassetes. Em 2001 suas poesias são reunidas pela pesquisadora Viviane Mosé, que relaciona a força poética dos escritos de Stela com Artaud, ao passo que acende mais uma vez a discussão entre linguagem e loucura.



A criança-bailarina

3º A beata alienada. Apresenta a figura de uma mulher rezando, diante de um TV ligada em tempo real no canal da Rede Globo de Televisão. Para cruzar o labirinto era necessário passar por cima desta figura que se instalava impedindo a passagem dos espectadores. A atriz representava uma beata alienada que assistia a novela ajoelhada perante a televisão ao mesmo tempo em que rezava um terço envolto em seu pescoço.



A beata alienada

Por último uma figura mascarada recitando um verso de Fernando Pessoa, envolvia as pessoas que iam entrando com um barbante, a partir de uma partitura corporal criada durante os jogos nos momentos de oficinas. Enquanto repetia o movimento a atriz falava: “A realidade é sempre mais ou menos aquilo que nós queremos” (Fernando Pessoa), utilizando variações modulares da voz e repetições de sílabas, desconstruindo a frase de modo que o texto não era simplesmente narrado, porém codificado pela atriz.



**Figura mascarada: “A realidade é sempre mais ou menos aquilo que nós queremos”
(Fernando Pessoa)**

Segundo quadro: Heliogábalos – ou o anarquista coroado

Ao passar pelo labirinto o público se dirigia aos tapetes e em seguida iniciou-se o jogo com o texto *Heliogábalos ou o anarquista coroado*. Dentro da sala uma atriz suspensa por cordas lançava gritos enquanto os outros atores se arrastavam pelo chão. Esses gestos preconizavam a entrada de Heliogábalos.



Atriz suspensa em cordas



Heliogábalo

O texto foi ressignificado pelo grupo, que fez um jogo com a platéia, na tentativa de fazer com que as palavras fossem para além do verbo, tocando, literalmente na carne dos que se faziam presentes.



Interação com o público



Terceiro quadro: Poesias da Stela do Patrocínio e João Gilberto Noll

Tínhamos a intenção de brincar com as luzes num jogo que envolvesse o público. A poesia da Stela entrou primeiro, como uma gravação que fizemos em um estúdio, as vozes se encontravam causando uma sensação de desencontros. Nesse momento acendiam-se focos de luzes que iluminavam os espectadores, estes sentados no chão, sob tapetes, espalhados pelo centro da sala - cada tapete comportava média de três pessoas. A nossa pretensão era que o experimento tivesse um número limitado de pessoas compondo a platéia, viabilizando assim a nossa proposta de interagir com o público corporalmente, porém no dia de nossa apresentação formou-se uma fila com quase o dobro do que esperávamos, resolvemos permitir que todos entrassem, porém só alguns ficaram nos tapetes, os demais se espalharam pela lateral do Teatro Laboratório Jesiel Figueiredo (onde nos apresentamos), desvirtuando parcialmente nossa intenção. Em outro momento a poesia de João Gilberto era dita por um ator agarrado às cordas no centro da sala. (Ver poesias em anexo)



Jogo com as luzes e poesias de João Gilberto Noll e Stela do Patrocínio



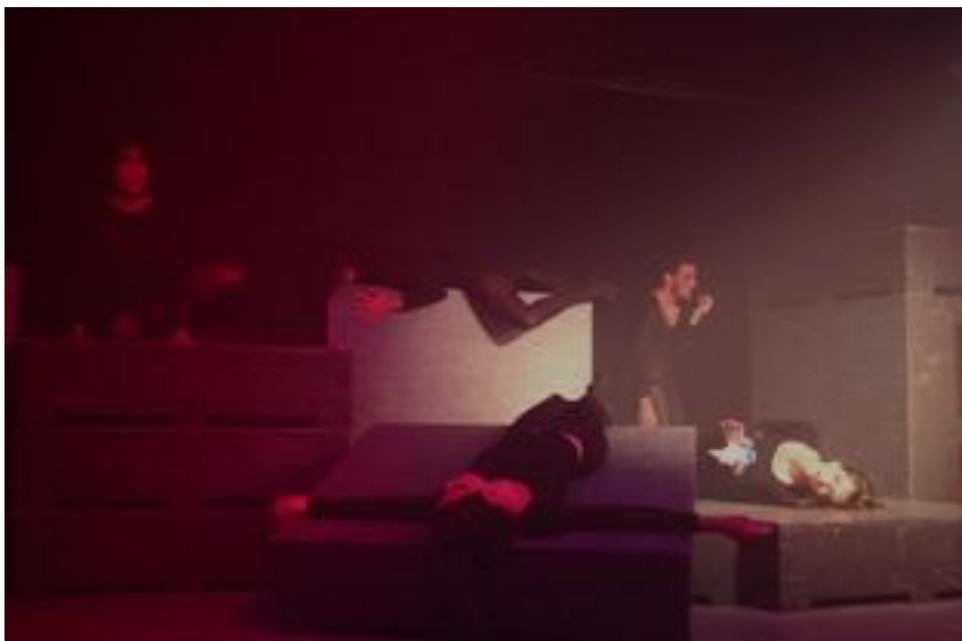
Jogo com as luzes e poesias de João Gilberto Noll e Stela do Patrocínio

Quarto quadro: Para acabar com o julgamento de Deus

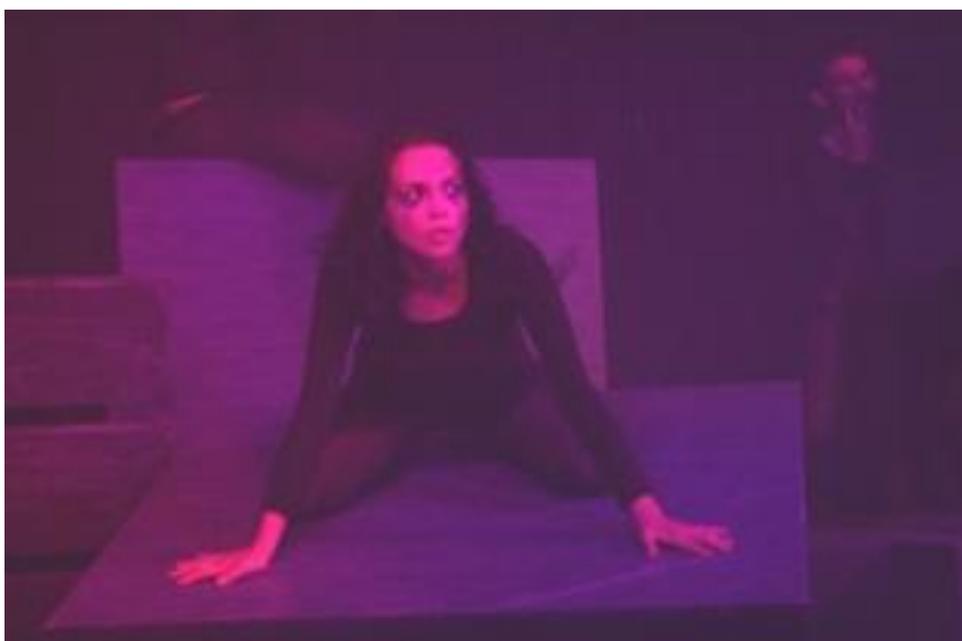
Esse quadro foi construído a partir de jogos no espaço com a utilização dos praticáveis (blocos móveis que formam o palco). Os atores, espalhados pelos praticáveis, apresentaram partes do texto *Para acabar com o julgamento de Deus*. Usamos vários recursos para traduzir a poética artaudiana no espaço, dentre eles a repetição (fala e movimento) e modulações particulares da voz - procedimentos destacados por Artaud em *O teatro e seu duplo*³⁶.

Repetições rítmicas de sílabas, modulações particulares da voz envolvendo o sentido exato das palavras, precipitam em maior número as imagens no cérebro, em favor de um estado mais ou menos alucinatório, e impõem à sensibilidade e ao espírito uma maneira de alteração orgânica que contribui para tirar da poesia escrita a gratuidade que geralmente a caracteriza (ARTAUD, 2006, p.142)

³⁶ Cf. ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Pág. 142.



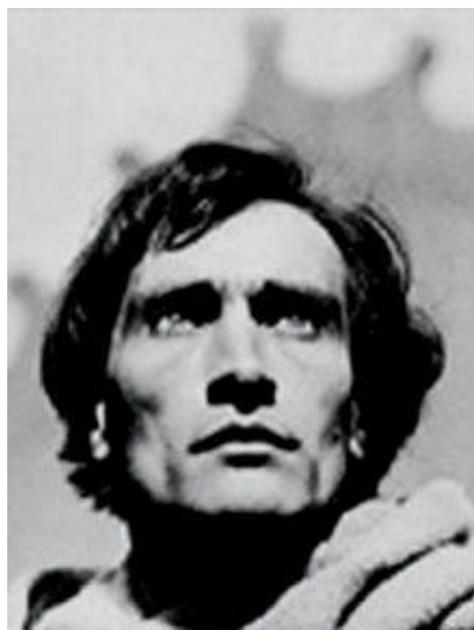
Para acabar com o julgamento de Deus



Nossa apresentação ocorreu no dia 29 de novembro de 2007, no Teatro Laboratório Jesiel Figueiredo, localizado no Departamento de Artes da UFRN. Foi a realização de um processo que possibilitou experienciar momentos únicos de criação. A apresentação, permeada por nossas ansiedades, foi um momento de celebração de um acontecimento mágico que se construiu ao longo do processo. Experimentar Artaud, de fato, traduziu-se em nós como uma vivência singular que nos possibilitou experimentações corpóreas onde a temática a ser desenvolvida se fez presente em carne-suor- delírio.

Movimento III

México: Antropoéticas e estrangeiridades



“Espero deixar o México em breve e seguir para o interior do país. Parto em busca do impossível. Vamos ver se posso encontrá-lo”.
– Antonin Artaud

A crueldade artaudiana, inquieta como a de um gênio, decide pela viagem e converte-se então em uma necessidade de nomadizar. Inconformado com as relações entre arte e vida que ele já havia denunciado na Europa, Artaud parte para o México na ânsia de poder vivenciar o seu Teatro da Crueldade em outras terras. “E é justo que de tempos em tempos se produzam cataclismos que nos incitem a retornar à natureza, isto é, reencontrar a vida” (ARTAUD, 2006, p.5)

Nessa altura de sua vida, ele pensa como um arauto inspirado nas velhas culturas mágicas e age como um desbravador em missão diplomática. Desde fevereiro de 1933, Artaud mantém relações com o México e isso vem a público quando é lançado o segundo manifesto do Teatro da Crueldade, em que anuncia: “O primeiro espetáculo do Teatro da Crueldade se intitulará: A conquista do México” (ARTAUD, 2006, p. 148). Já neste manifesto, ele antecipa a intenção de ter contato com uma cultura cujas bases metafísicas ainda se façam presente nas manifestações vitais de um povo.

Para além dos preconceitos modernos, Artaud lança o questionamento referente à pretensa superioridade da civilização europeia frente a tantas outras manifestações culturais verdadeiramente autênticas. Ele afirma que o “México possui um segredo de cultura legado pelos antigos mexicanos. Por oposição à cultura moderna da Europa que tem chegado a uma pulverização insensata de formas e de aspectos, a cultura eterna do México possui um aspecto único” (ARTAUD, 1992, p. 176)³⁷. Motivado por uma idéia de cultura que encontra no México sua encarnação, o poeta deseja ir ao encontro

³⁷ Tradução nossa.

daqueles que partilhariam suas esperanças com relação ao teatro por se fazer ver.

Inicia-se então sua jornada antropológica. “Esta idéia que conecta a poesia com a investigação, que permite que a poesia se converta um pouco em método de análise” (SCHNEIDER, 1992, p. 67). Artaud escreve cartas, versos e conferências, planeja encontros com intelectuais, na França e no México, estabelece contatos no intuito de angariar passagens para sua longa jornada, vai ter com amigos, falar-lhes sobre seus intuitos há muito desejado, sonha e age como se estivesse a ponto de acordar nas terras do novo mundo. Como se tivesse acometido por uma febre, ele monta sua máquina de guerra no intuito de poder realizar mais um de seus projetos com a força que lhe caracteriza. Em uma carta datada de 19 de julho de 1935, Artaud escreve a seu amigo Jean Paulhan sobre a premente sensação de partir: “Meu querido amigo, não sei se o senhor se recorda que um dia vim a falar-lhe de um projeto de viagem ao México pelo qual sinto a urgente necessidade” (ARTAUD, 1992, p. 234)³⁸.

Tomando emprestada a liberdade poética e literária de Silviano Santiago (1995) poderíamos pensar que Artaud, tomado de corpo e alma por essa “urgente necessidade”, lança-se ao combate em busca de concretizar seu projeto. Durante as noites, organiza tarefas, passa a limpo novas idéias, cuida de que nada saia errado e, antes de dormir, quem sabe, sente o coração palpitar de modo estranho cada vez que fecha os olhos e vê o desconhecido se avizinando, até que finalmente dorme. No dia seguinte, recolhe os materiais que compõem seu tesouro genial e parte para pequenas, mas importantes

³⁸ Tradução nossa.

missões, quase diplomáticas, em prol de cada detalhe necessário para sua partida em direção ao velho novo mundo.

Além dos apelos feitos a seus amigos, Artaud escreve cartas para o Ministro de Relações Exteriores, endereça correspondências recheadas de idéias ao Ministro de Educação Nacional e ainda ao Secretário Geral da Aliança Francesa, tendo em vista regulamentar uma missão oficial apoiada pelo Governo Francês, com a qual partiria para o México munido de algumas garantias a mais. Nesses documentos, tenta esclarecer como pretende desenvolver suas atividades em torno da missão a que se propõe, expondo argumentos e justificativas com os quais irá legitimar sua viagem com o timbre oficial. Significativos são os argumentos que mostram as possíveis ligações da missão com os interesses dos ministérios da França, como quando anuncia que fará conferências e pronunciará palestras abordando temas que partem do cubismo de Picasso, passando pelo movimento surrealista, até chegar à juventude francesa contemporânea³⁹.

Após sucessivas tentativas, enfim, Artaud consegue resolver a parte formal e tem o apoio oficializado, como podemos ver neste fragmento de carta destinada a Jean Paulhan: “Já consegui o título de missão ao que se refere o Ministério da Educação Nacional” (ARTAUD, 1992, p. 245). Finalmente em 06 de janeiro de 1936 Artaud parte para o México.

Como era de seu feitio, Artaud entendia que a importância desta viagem extrapolava a dimensão pessoal, pois segundo concebia não se tratava apenas de um desejo narcísico de seu ego, mas sim de uma necessidade urgente que

³⁹ Cf. ARTAUD, Antonin. Fragmento de um projeto de carta, destinado ao Secretário Geral da Aliança Francesa. In: **México y viaje al país de los Tarahumaras**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. Pág. 247.

ganhava proporções continentais, como se no coração do poeta rugisse uma ânsia de fôlego da qual sofria não só Artaud, o escritor, mas que, nele, encarnava-se uma necessidade de toda a Europa, que inconscientemente clamava por um suspiro de vida. “Artaud vai ao México como poeta. Não para lamentar um passado morto, mas para reencontrar a força e o segredo de uma vontade e cultura perdida para ‘o cadáver de civilização e de cultura da Europa’” (ARANTES, 1988, p. 144).

Não bastassem todas as dificuldades com as quais tinha que lidar dia após dia durante anos seguidos, desde os primeiros momentos desse projeto Artaud enfrentou grandes obstáculos que pareciam se agravar com o passar do tempo, como podemos perceber neste fragmento de carta datado de 17 de junho de 1936, para Jean Louis Barrault: “passado quatro meses luto contra dificuldades financeiras incríveis. [...] Me debato então, primeiro para viver, e o pão cotidiano é duro” (ARTAUD, 1992, p. 266-267)⁴⁰.

No entanto, apesar da realidade crua experimentada por Artaud até acontecer a tão necessária e esperada viagem, suas aspirações, que demonstram tanto valor, nutrem-se de uma vontade de potência e um desejo tamanhos, que fazem vibrar as forças presentes em toda a atmosfera que o rodeia. Os amigos, sempre que podem, ajudam-no ora com recursos e doações, ora com afetos e palavras de profunda nobreza; os astros siderais, por sua conta, ganham vida nas premonições astrológicas tão importantes para o gênio da crueldade⁴¹, enquanto as limitações que sofre, apesar de sua frágil saúde, reforçam o ímpeto guerreiro que o atravessa da alma às veias, pois

⁴⁰ Tradução nossa.

⁴¹ Cf. ARTAUD, Antonin. Ao doutor Allendy e a Senhorita Collete Nel-Dumouchel. In: **México y viaje al país de los Tarahumaras**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. Pág. 250.

falar da vontade de Artaud é invocar uma carne que se transfigura e contagia com crueldade todos os seus atos.

A postura de Artaud relativamente à sua experiência antropológica vai além das ações artísticas superficiais que ele tantas vezes denunciou. Sua índole, sem mais, escapa dos códigos tão próprios dos espetáculos industriais sedentos por turnês de escritores idolatrados. Na contramão disso, o poeta desejou antes, pela via da arte encarnada, provocar erupções na cultura européia, mesmo ocidental, tomando o México como cenário para tal atuação. E então ele afirma: “Eu vim ao México em busca de políticos, não de artistas” (ARTAUD, 1992, p. 173)⁴².

Já em terras distantes, o poeta treme por dentro e espanta-se com o que vê. Ele encontra inicialmente cidades costeiras cuja dinâmica se lhe afigura de forma colossal. De fato, ante o corpo franzino de Artaud, os portos abarrotados de negros trabalhadores só se assemelham a indústrias capitalistas com escravos de cor. Ele sabe que aí reside uma história muito antiga e prefere aguardar encontros mais promissores para dizer tudo o que pensa. No silêncio interior, ele escuta os gritos que lhe atordoam a cabeça, já cansada de tantos dias de viagem, e se lhe confundem com o barulho externo da cidade que o abriga (SANTIAGO, 1995).

Movido por um desejo revolucionário, que sempre esteve presente em sua vida, o poeta-guerreiro não vê a hora de bradar pela necessidade de fazer surgir uma nova idéia do homem, cuja responsabilidade derivada se traduz por meio de uma cultura autêntica.

⁴² Tradução nossa.

Toda transformação cultural importante começa com uma idéia renovada do homem, coincide com um novo brote de humanismo. Se volta a cultivar de pronto o homem do mesmo modo que se cultivaria um jardim fértil. Eu vim ao México buscar uma nova idéia do homem (ARTAUD, 1992, p. 176)⁴³.

Para ele, o país dos índios Tarahumaras, terra descendente dos maias e dos toltecas, seria o palco da criação onde se poderia “inventar uma forma original de cultura”: “Eu vim ao México para entrar em contato com a terra vermelha. É a alma separada e original do México que me interessa sobretudo” (ARTAUD, 1992, p. 179)⁴⁴.

Já em solo mexicano Artaud profere conferências na Universidade do México, a saber: “Surrealismo e revolução”, “O homem contra o destino” e “O teatro e os deuses”. Há também uma quarta conferência proferida por ele intitulada “O teatro do pós-guerra em Paris”, que foi possível graças à Aliança Francesa com a assistência do embaixador francês Henri Goiran. (SCHINEIDER, 1992). “Além disso, publicou vários artigos na imprensa local” (GALENO, 2005, p.194). O próprio Artaud transformado em Máquina de guerra, Teatro da Crueldade perambulando por entre o México, a resistência presente em sua vida que se reflete em sua obra (ou seria o contrário? Simbiose arte/vida artaudiana).

As forças agem no espaço e a cultura autêntica se inscreve nos corpos. Artaud foi o ser de sua própria criação e nisso encontrava a força de cultivar uma nova noção de homem. O Teatro da Crueldade, que age por meio dessa reivindicação de vida, traz em si a capacidade de trazer ao mundo o que ainda não existe, mas se encontra latente em forças adormecidas.

⁴³ Tradução nossa.

⁴⁴ Tradução nossa.

O México – *la terra roja* – é palco para a crueldade artaudiana. O poeta, estrangeiro de si, cansado da esterilidade europeia e inconformado com a “enfermidade das massas”, se empenha em traçar linhas de fuga no território mexicano. “Porém, assim como há enfermidades dos indivíduos, também há a enfermidade das massas. A generalização das relações industriais, tem dado nascimento, no organismo da Europa, a uma forma coletiva de escorbuto” (ARTAUD, 1992, p. 174)⁴⁵.

Essa denúncia é feita pelo artista-filósofo da natureza, que percebia a contaminação europeia se apoderando do território indígena mexicano. “A Conquista do México” em cena por meio da não representação. Uma “luta secreta” como Artaud descreveu, se trava no território mexicano.

Para um europeu pode ser uma idéia barroca ir buscar no México as bases vivas de uma cultura cuja noção parece desmoronar-se aqui; porém confesso que esta idéia me obsessional; existe no México, ligada ao solo, perdida entre as capas da lava vulcânica, vibrante no sangue indígena, a realidade mágica de uma cultura que indubitavelmente há de exigir muito pouco para reavivar materialmente os fogos. E não é por casualidade que ao falar de México me ocorre falar de fogo (ARTAUD, 1992, p. 228-229)⁴⁶.

Através de retomadas míticas, o fogo em Artaud é o princípio da natureza que caracteriza o que vem a ser uma cultura. “Ser cultivado” diz Artaud “é queimar formas, queimar formas para ganhar a vida” (ARTAUD, 2000, p. 317). E ainda: “Se existe uma cultura, está em vermelho vivo e queima os organismos. Pois não há uma cultura sem fogueira” (ARTAUD, 1992, p. 230)⁴⁷. Fogo que destrói velhos ídolos, mas não para que sejam substituídos por outros. Destrói ídolos para fazer surgir uma visão-experimentação própria da criação livre de preconceitos, arte autêntica e cruel.

⁴⁵ Tradução nossa.

⁴⁶ Tradução nossa.

⁴⁷ Tradução nossa.

Artaud vai colocar o fogo no princípio de toda cultura, e procura compreender em que condições esse princípio ativo deixa de funcionar como tal. Ao fazê-lo, não se trata de ir em busca de uma nova cultura, mas de reencontrar o segredo da cultura viva, que possa desencadear a verdadeira revolução (ARANTES, 1988, p.145).

No entanto, não passa muito tempo, ele relata, para sua tristeza, que ao chegar ao México o que encontrou foi o cadáver da civilização européia e não propriamente uma efervescência cultural exterior à dominação do homem branco. A arte mexicana, como o reflexo da cultura, aparece aos olhos de Artaud como uma imitação do que era produzido na Europa. Ele esperava encontrar obras de arte próprias, que fossem duplos daquele povo, e é nas cores e formas de Maria Izquierdo que ele encontra, ainda, uma pintura autêntica.



María Izquierdo (1902 - 1955)

La tierra, 1945

Unicamente da pintura de Maria Izquierdo se desprende uma inspiração verdadeiramente indígena. É dizer que, em meio as manifestações híbridas da atual pintura do México, a pintura sincera, espontânea, primitiva, inquietante, de Maria Izquierdo, tem sido para mim uma forma de revelação (ARTAUD, 1992, p.202).⁴⁸

Cabe assinalar que apesar de Artaud encontrar nestas obras a revelação da arte mexicana, ele já anuncia os traços de técnicas da arte modernista europeia que aparecem por vezes nestas obras. O que poderia se caracterizar em sintoma de uma cultura que parece estar se perdendo. “O espírito índio se perde, e temo ter vindo ao México para presenciar o fim de um velho mundo, quando eu acreditava assistir a sua ressurreição” (ARTAUD, 1992, p. 202-203).

Desse modo podemos afirmar que a contaminação do processo civilizatório que distancia o homem e a natureza, ele a encontra até entre os mexicanos, o que ia de encontro a suas expectativas iniciais. Neste sentido, ele assinala:

Onde o México atual copia a Europa, para mim é a civilização da Europa que devia pedir a revelação de um segredo ao México. A cultura racionalista da Europa já faliu e eu vim à terra mexicana para procurar as bases de uma cultura mágica que ainda pode brotar das forças do solo índio (ARTAUD, 1983, p. 93-94).

Se Artaud esperava encontrar no México a força e a autenticidade de uma cultura viva, o que encontrou foi um México dividido, e sobre isso ele afirma:

Não tenho pelo momento conclusões que tirar, porém me parece haver distinguido no México duas correntes; uma que aspira assimilar a cultura e a civilização da Europa, imprimindo-lhes uma forma mexicana, e outra que, continuando a tradição secular, permanece obstinadamente rebelde a todo progresso. Por escassa que seja, esta última corrente contém toda a força do México e será nela onde

⁴⁸ Tradução nossa.

encontrarei as sobrevivências da medicina empírica dos maias e dos toltecas; a verdadeira poética mexicana que não consiste só em escrever poemas, senão que afirma as relações do ritmo poético com o alento do homem, e por meio do alento, com os movimentos puros do espaço, da água, do ar, da luz, do vento (ARTAUD, 1992, p. 182)⁴⁹.

Poderíamos dizer que, por meio da antropológica artaudiana, uma filosofia da natureza, da ordem da criação de si e da Terra, traduz-se em uma cosmopoética de inventividade ser-mundo, atravessando toda a existência num jogo de formas, que se dá em rizoma.

Como aponta Vera Lúcia Felício (1983), a cultura em Artaud é esse movimento inerente aos elementos da natureza, incluindo o homem como parte dela mesma. Nessa concepção cultural, profundamente relevante, o homem reconcilia-se com a natureza e a vida. “Sim. Eu creio em uma força que dorme na terra do México. E é para mim, o único lugar do mundo onde dormem forças naturais que podem servir para os vivos” (ARTAUD, 1992, p. 134)⁵⁰.

Diante de uma natureza tiranizada, uma destruição civilizatória de dimensões planetárias se instaura, e nesse momento cabe assinalar a atualidade do pensamento artaudiano sobre a cultura e a vida.

Diferentemente do que se entende por cultura, como sendo o engessamento do conhecimento e o esfacelamento do saber, Artaud denuncia a incoerência entre a verdadeira cultura e as instituições de ensino modernas, que em realidade promovem nada menos que o atrofiamento da ciência, pois opera separando a ciência de um saber que transborde a própria vida.

Neste sentido uma verdadeira cultura, uma cultura da crueldade, seria um desdobramento da existência que se dá para além das sistematizações em

⁴⁹ Tradução nossa.

⁵⁰ Tradução nossa.

instituições escolares, como já dissemos anteriormente⁵¹. Ensinaamentos reacionários, que consistem em condicionar corpos e adormecer a força da juventude. Espaços que poderiam ser de criação e se transformam em ilhas de castração das subjetividades. De modo que isso reflete-se em nossa cultura, ou melhor, poderíamos dizer que em nada reflete, dado o seu estado opaco e infértil.

Quando se fala hoje de cultura, os governos pensam em abrir escolas, em fazer funcionar as rotativas, em fazer correr a tinta da imprensa; enquanto que para fazer a cultura amadurecer seria necessário fechar as escolas, queimar os museus, destruir os livros, romper as rotativas das imprensas (ARTAUD, 1992, p. 116)⁵².

O artista filósofo Artaud, ator-guerreiro, em sua estrangeiridade, parte da França ao México, esquizofreniza o pensar sobre a cultura, quando insere-se nela, com fogo, com a vida. “Sigo sendo um guerreiro armado” (ARTAUD, 1989, p. 76)⁵³ Experiência orgânica vivida, na qual o ator-Artaud, reinventa-se construindo seu Corpo sem Órgãos.

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. (DELEUZE e GUATARRI, 1996, p.13.)

O CsO⁵⁴ é o acontecimento. A ida de Artaud ao México é atuação. Ele busca a cura. Sua cura. Cura para a cultura enferma. E diante disso, o poeta elabora versos. Faz poesia. A poesiação de Artaud, que é ainda uma atitude política, transforma a “nostalgia poética” em crueldade pura. Mas, importa

⁵¹ Cf. página 33.

⁵² Tradução nossa.

⁵³ Tradução nossa.

⁵⁴ Abreviação usada por Gilles Deleuze e Félix Guatarri para o conceito Corpo sem Órgãos.

assinar que não se trata de um conjunto de escritos sobre a cultura ou tampouco escritos românticos que clamam por um estilo de vida primitivo.

Em minha atitude não há nada que se assemelhe a nostalgia poética e estéril de um passado morto, senão o sentimento de uma ciência perdida, de uma atitude profunda do espírito do homem que considero de total importância voltar a encontrar. (ARTAUD, 1992, p. 180).

Artaud transforma-se em ator principal de seu teatro, que é antes uma ação e não uma representação. “Talvez, encenações do seu Teatro da Crueldade *in natura*.” (GALENO, 2005, p.116).



Subindo à Sierra

O teatro itinerante artaudiano segue em busca de novos atores. Artaud vai rumo à serra dos índios Tarahumaras. “Os ritos e as danças sagradas dos índios são a mais bela forma possível de teatro e a única que na realidade pode ser justificado” (ARTAUD, 1992, p. 133)⁵⁵. Nesse episódio, os atores do teatro da crueldade não são sujeitos artificiais, e sim corpos inerentes à cena. “Ali, o teatro que imagino, que contendo, talvez se expresse diretamente sem interposição de atores que podem trair-me” (ARTAUD, 1992, p. 237)⁵⁶.

Artaud, estrangeiro de si, viaja em busca dessa aventura do impossível. Uma aventura que é antes experiência antropológica, movido pelo desejo cruel de possuir uma vida autêntica, de conhecer corpos capazes de contracenar com ele desse jogo dramático. Espera então encontrar nos índios tarahumaras possibilidades para desenvolver esta vivência, de modo que afirma: “São os

⁵⁵ Tradução nossa.

⁵⁶ Tradução nossa.

herdeiros de um tempo em que o mundo possuía todavia uma cultura que era vida; porque para eles a civilização não pode separar-se da cultura e a cultura do movimento mesmo da vida” (ARTAUD, 1992, p. 263).

O teatro foi a mola propulsora sempre presente na vida de Artaud, o encantamento proporcionado pelo acontecimento cênico contagiava seus atos, de modo que, como que tomado por uma peste, convulsivo, Artaud reconhece o teatro como forma de exercer e encontrar a cultura.

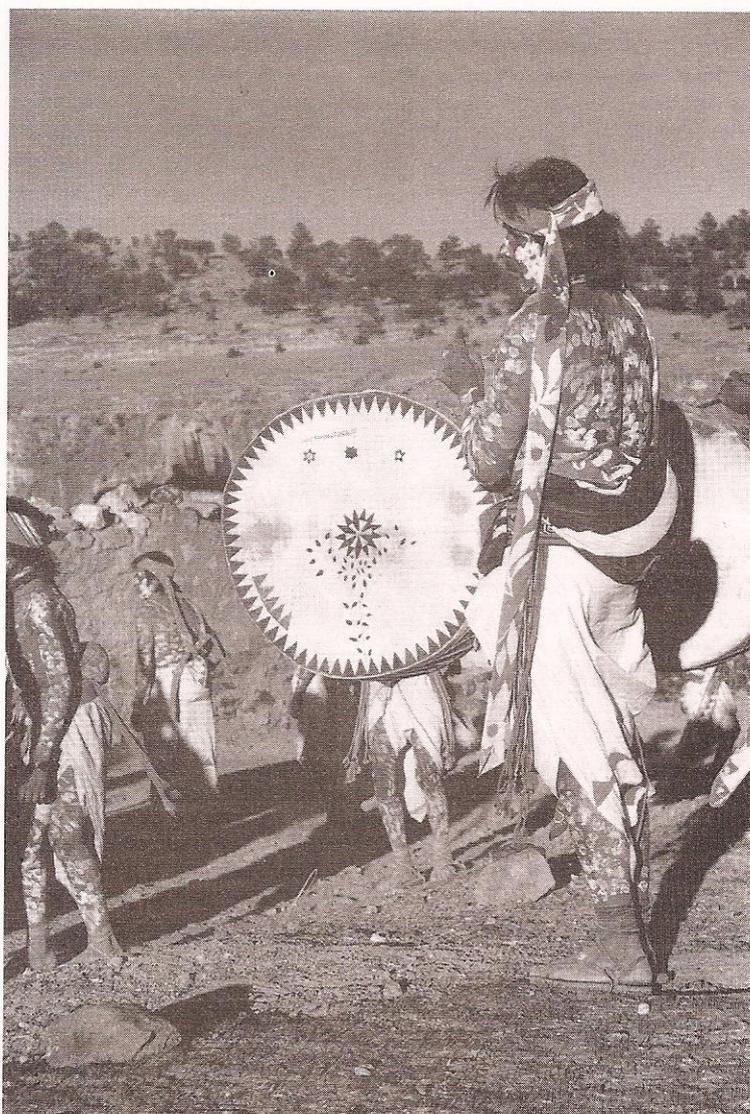
Eu diria que o teatro pode ajudar-nos a encontrar uma cultura e a dar-nos de imediato os meios. A cultura não está nos livros, nem nas pinturas, nem nas estatuas, nem na dança, está nos nervos e na fluidez dos nervos, na fluidez dos órgãos sensíveis, em uma espécie de *maná* que dorme e que pode colocar o espírito em uma atitude de receptividade muito alta e de imediata receptividade total, e permite-lhe atuar no sentido mais digno, mais elevado e também mais penetrante e fino; este *maná* desperta o teatro tal como eu concebo. (ARTAUD, 1992, p. 235-236)

Artaud chega à Serra dos Tarahumaras, cenário escolhido para vivenciar mais uma experiência do Teatro da Crueldade e por meio dessa geopoética descreve a riqueza cênica deste espaço, talhado por signos e hieróglifos naturais. “Uma cartografia cosmopoética, existencialmente profunda e exílica, geografia do sonho e do movimento que se constrói perante as regiões percorridas” (GALENO, 2006, p. 110).

Rochas perfuradas, jogo de sombra e luz, relevos e formas cercam os índios Tarahumaras. Essa raça-princípio, como foram chamados por Artaud, mantém uma espécie de relação uníssona entre a terra e a carne, como se fossem dela mesma feitos. De modo que a própria geografia que os cercam fala com a voz deles, uma fala que atravessa a linguagem das palavras.

Certo, não faltam lugares nos quais a Natureza, movida por uma espécie de capricho inteligente, esculpiu formas humanas. Mas aqui o caso é diferente, pois foi sobre toda a extensão geográfica de uma raça que a Natureza quis falar. (ARTAUD, 1983, p. 97).

Artaud se insere na Serra, convive com os Tarahumaras, por meio de uma parceria estabelecida com o governo mexicano, dispõe de livre acesso para pesquisar entre os índios acerca de uma cultura perdida, autêntica: “Com os tarahumaras se entra em um mundo terrivelmente anacrônico que é um desafio a nossa época” (ARTAUD, 1992, p. 285)⁵⁷.



Musicien Tarahumara de Nararachic (Mexique). Rite du Tutuguri pendant les fêtes de Pâques. Photographie de Raymonde Hébraud-Carasco.

⁵⁷ Tradução nossa.

Durante o período em que Artaud esteve em contato com os tarahumaras, percebeu que se tratava de um período conflitante em que o Estado interferia de maneira incisiva nas dinâmicas culturais daquele povo. É o que podemos observar neste relato:

O atual governo do México fundou na montanha escolas indígenas em que se dá aos filhos dos índios uma educação calcada nas escolas comunais francesas. O Ministro da Educação Pública do México, de quem o ministro da França me fez obter a permissão de circulação, mandou instalar-me nos edifícios da escola indígena dos tarahumaras. (...) No momento em que cheguei à montanha encontrei os tarahumaras desesperados devido a destruição recente de um campo de peiote pelos soldados mexicanos. (ARTAUD, 1992, p. 311-312)⁵⁸.

Diante desta realidade, Artaud interfere, junto ao diretor da escola indígena, com o qual teve uma longa conversa, de modo que o persuadiu a permitir o rito do Ciguri entre os tarahumaras. Posto que o diretor mestiço da escola indígena instaurada na serra havia sido incumbido de inibir tal rito. O que contradizia o movimento governamental da época no sentido de “valorizar” a cultura indígena entre os povos mexicanos. Artaud age como interlocutor, e questiona o então diretor: “O que faria frente a uma guerra tal, o regresso do México à cultura indígena, se em seu lugar, ao contrário, o senhor haverá suscitado a guerra civil? É necessário, entretanto e desde agora, autorizar esta Festa” (ARTAUD, 1992, p. 313)⁵⁹.

O rito do Ciguri não era o único momento em que os tarahumaras entravam em contato com o peiote, porém era neste que o peiote se permitia emanar toda a força mágica empreendida pelos índios tarahumaras. “O peiote se toma além disso em outras festas, porém somente como um coadjuvante

⁵⁸ Tradução nossa.

⁵⁹ Tradução nossa.

ocasional, cuja força ou efeitos já não se ocupam de graduar” (ARTAUD, 1992, p. 312)⁶⁰. Artaud se manifesta então como um arauto dos tarahumaras, movido pelo desejo de encontrar ainda uma noção de vida autêntica, brada pela livre manifestação de uma cultura inominável.

É sobretudo um desejo imperioso de experimentar em carne própria, ontologicamente, uma cultura apreendida cartesianamente. E não toda a cultura, senão aquela objetivação cultural que suporta uma transformação capital para si mesmo. Sua direção é única e totalitária: experimentar o peiote (SCHNEIDER, 1992, p.78).



Peiote e crueldade

O ritual do Peiote é o acontecimento central da cultura tarahumara. “Toda a vida dos tarahumaras gira em torno do rito erótico do peiote” (ARTAUD, 1992, p. 303)⁶¹. Artaud buscou saber mais acerca dessa dança que continha ainda toda a força dessa raça-princípio, e para isso foi ter com os sacerdotes do Tutuguri, que lhe dariam acesso ao encantamento primitivo daquele povo.

Após essa conversa com o diretor da escola indígena, Artaud assistiu ao rito do Peiote. E faz a descrição, rica em detalhes, como se descrevesse um roteiro cênico, com observações precisas acerca do espaço, movimento, figurino e adereços utilizados.

À direita, o arco do círculo estava limitado por uma espécie de latrina em forma de oito que compreendi que para o Sacerdote constituía o Santo dos Santos. À esquerda, estava o Vazio: e ali permaneciam os meninos. No Santo dos Santos foi posto o velho vaso de madeira que continha as raízes do peiote. (...) O sacerdote tinha na mão um bastão e os meninos bastõezinhos (ARTAUD, 1992, p. 314-315)⁶²

⁶⁰ Tradução nossa.

⁶¹ Tradução nossa.

⁶² Tradução nossa.

A experiência antropológica artaudiana não se limitava em assistir a dança. Artaud vai afirmar que ao ver o rito do Ciguri recordou tudo que sabia sobre os tarahumaras, desde conversas com artistas, poetas e professores do México, bem como tudo que havia lido sobre “as tradições metafísicas dos índios mexicanos” (ARTAUD, 1992, pág. 317)⁶³

Neste confronto, Artaud percebe a distância entre o que ouviu e leu com o que de fato estava vendo. E nesse movimento diagnostica como o ritual do peiote havia se perdido dele mesmo. Logo após assistir a dança, chamou o sacerdote para saber mais acerca do peiote, não estava satisfeito, e o que ouviu foram palavras desalentadas sobre um povo que já não sentia mais o peiote com a força de seus ancestrais. O sacerdote declarou: “Já não tomamos ciguri nos Ritos senão como vício. Em breve toda nossa raça estará enferma”⁶⁴.

Artaud fez questão de participar do ritual, mesmo sabendo que este só poderia acontecer a um iniciado. Ambicionou por sentir na carne a experiência do peiote, e esta foi, sem dúvida, uma experiência onírica. Mais uma cena de seu teatro.

Como um ator se prepara para entrar em cena, Artaud se prepara para a dança. A dança do peiote se transforma em cumplicidade entre o ator e o acontecimento. As expectativas são muitas. Foi necessário cruzar um longo trajeto para se chegar até ali. A crueldade artaudiana se intensifica à medida em que se faz necessário principiar forças do abismo.

⁶³ Tradução nossa.

⁶⁴ Esta declaração se encontra no texto “O rito do peiote entre os tarahumaras”, contido na obra “México e viagem ao país dos Tarahumaras” (1992, pág. 319), escrito em Rodez, em 1943.

Foram vinte e oito dias de espera, Artaud já não discernia entre sonho e realidade. Os índios tarahumaras submetiam Artaud a todo um jogo ritualístico que ele desconhecia.

E depois de vinte e oito dias de espera ainda tive que suportar, durante uma prolongada semana, uma inverossímil comédia. Havia por toda a montanha uma desatinada movimentação de mensageiros sendo enviado aos feiticeiros. Mas assim que os mensageiros partiam, apareciam os feiticeiros em pessoa, espantando-se por nada estar pronto. E eu descobria que estavam brincando comigo. (ARTAUD, 1983, p. 103)

Artaud subiu a montanha a cavalo, como uma espécie de “autômato paralisado”, estava debilitado pela abstinência que sofrera da heroína e do ópio. Queria encontrar o peiote com o corpo virgem para sentir a vertigem do vazio interno.

No quinto dia Artaud sentia-se sufocar, ainda montado em seu cavalo, que até mesmo parecia temer avançar, Artaud viu alguns índios que apareciam e se escondiam por trás de rochas, como que num jogo de esconder-se.

Artaud: – o que querem de mim? O que se passa? O que são essas farsas?

Guia: – senhor deixe-los, não os incomode, enfeitiçam.

Artaud: – Como, enfeitiçam? Me lançam ondas horrorosas e tenho que deixá-los em paz?

Guia: – Eles estão enfeitiçando. Dizem que o senhor vê demasiado claro, que o mundo é falso, que as coisas não são o que parecem, que você sabe disso, que você é o único que quer dizer-lo; que tudo que se vê é só uma fachada,

que a consciência desborda sobre a consciência, que o que as pessoas fazem abertamente não é nada do que fazem quando se escondem...⁶⁵

Num mundo de simulacros, onde a aparência, e ainda o falseamento das imagens transbordam a própria existência, denunciar a vida como um arremedo é uma atitude rara. Faz-se preciso um olhar distanciado, olhar de poeta, para perceber-se imerso em um mundo de fantasmas, cujo fogo há se apagado, cercado de outdoors com sorrisos estampados, corpos “perfeitos”, e olhos de vidro, máquinas de rostidade⁶⁶, pedaços de sujeitos esvaziados numa cultura decadente que se satisfaz no consumo. “No ar da nossa aldeia, há rádio, cinema e televisão. Mas o sangue só corre nas veias, por pura falta de opção” (GESSINGER, 2009, pág.182).

Na contramão desta realidade que vivenciamos hoje, Artaud em chamas subia à serra em busca do peiote. Já havia assistido a dança, porém era com o corpo em transe que desejava experienciar o ritual.

A ingestão do peiote corresponde para os tarahumaras a um rito de identificação total com a raça, de retorno a si mesmos, concepção que tinha que seduzir forçosamente a Artaud que se sente “separado” de si mesmo. (BRAU, 1972, p. 148)⁶⁷.

O cenário deste teatro-ritual é descrito por Artaud como uma obra de arte.

Tinha diante de mim a Natividade de Hyeronimus Bosch, disposta em ordem e orientada, com o velho alpendre, as tábuas deslocadas diante do estábulo, a luz do Infante brilhando à esquerda entre os animais, as granjas espalhadas, os pastores; no primeiro plano, animais balindo; à direita, os reis-dançarinos. Os reis, com suas coroas de espelhos na cabeça e seus mantos retangulares de

⁶⁵ Cf. ARTAUD, Antonin. **México y viaje al país de los Tarahumaras**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. p. 350.

⁶⁶ Cf. DELEUZE e GUATARRI **Mil Platôs** : capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. Págs. 31-61.

⁶⁷ Tradução nossa.

púrpura nas costas, à minha direita na cena, como os reis magos do quadro de Bosch. (ARTAUD, 1983, p. 103)

Tendo o corpo convulsionado por todos os acontecimentos que o golpeavam, por vezes já não acreditava que valesse a pena toda essa saga. No entanto, quando já duvidava que de fato o ritual iria acontecer, eis que surgem os seus feiticeiros. E então o antropeeta pronuncia:

Fogueiras cresciam na direção do céu. Embaixo, as danças já haviam começado; diante dessa beleza finalmente concretizada, dessa beleza de imagens fulgurantes como vozes num subterrâneo iluminado, senti que meus esforços não haviam sido vãos. (ARTAUD, 1983, p. 104)

O peiote se converte então em experiência orgânica vivida, tal como Artaud concebia o teatro da crueldade. “Um teatro que produza transe, 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”. (ARTAUD, 2006, p.93).

O contato com o peiote permitiu Artaud reencantar-se consigo na condição de poeta criador, que diante das circunstâncias letárgicas que contaminavam toda uma cultura ocidental na qual ele sentia-se imerso, erguia-se cada vez mais altivo em suas criações artísticas, poéticas e, por que não dizer, filosóficas. “Pois não ia eu ao peiote para entrar, senão para sair. [...] Eu não queria entrar quando fui ao peiote em um mundo novo, senão sair de um mundo falso” (ARTAUD, 1992, p. 342-343)

O peiote foi uma cena nova de seu teatro, capaz de fazer sair o artista pela fenda aberta, capaz de quebrar o silêncio com um grito estrondoso, por entre as rochas, serras, cruzando horizontes, rompendo os limites.

Tomei peiote no México na montanha e depois de um pacote que me fez permanecer dois ou três dias entre os tarahumaras; pensei então, naquele momento, que estava vivendo os três dias mais felizes da minha existência.(...) Compreendia que estava inventando a vida, que essa era minha função e minha razão de ser e que me aborrecia quando havia perdido a imaginação e o peiote me dava.

Porém a imaginação artaudiana não se encerra aí, os estímulos se aglomeram, se diluem e se reconstroem ao longo de toda a trajetória de vida artística-política-filosófica que envolve o poeta-nomâde.

Ao descer da montanha, Artaud continua sua busca do impossível, a criação é infinita, e esse é o movimento que transborda a existência do gênio. As experiências no México, somam-se a tantas outras nas quais Artaud intentou por uma reivindicação que vai das palavras aos atos. “Mas agora que vemos muito bem os sinais indicadores de que o que nos mantinha vivos já não se mantém, de que estamos todos loucos, desesperados e doentes. E eu *nos* convido a reagir” (ARTAUD, 2006, p.87).

O pesquisador Clézio (1988) enfatiza as adversidades encontradas por Artaud nesse percurso, posto que as dificuldades eram muitas, desde o estado debilitado de sua saúde até mesmo a locomoção e a inabilidade com a língua espanhola. Além destes fatos ele argumenta que curiosamente não haveria nos arquivos do Departamento de Belas Artes registros sobre a viagem de Artaud à Serra Tarahumara.

Ora, como deixar de acreditar nos relatos de um gênio que ousou experimentar a vida com toda a força que ela pode oferecer, denunciando já o etnocídio⁶⁸ que presenciou entre os índios tarahumaras? Que interesse teria essa sociedade em recordar de um nome estrangeiro que veio dar voz a uma

⁶⁸ Cf. CLASTRES, Pierre. Do etnocídio. In: **Arqueologia da violência** – pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

raça que estava sendo aniquilada pelo governo? Artaud mesmo registra que as escolas para as crianças indígenas, criadas por esse governo, pretendiam catequizar os índios com a cartilha européia. Enquanto isso, soldados mexicanos destruíam campos de peiote, elemento sagrado e fundamental naquela cultura. Como acreditar nos registros burocráticos de uma sociedade decadente, essa mesma que aprisionou o gênio e o manteve cativo em um asilo de alienados sofrendo toda ordem de “tratamentos” desde sedativos à eletrochoques, por nove anos consecutivos? Preferimos aqui ouvir a voz do poeta.

Segundo Schneider (1992) esse contato de Artaud com os índios tarahumaras foi concedido por meio do departamento de Belas Artes da Secretaria de Educação, com vistas a fazer com que o antropeeta pudesse investigar a “realidade”⁶⁹ dos tarahumaras.

A experiência entre os tarahumaras transforma a força de seu legado, a crueldade presente em seus escritos que atravessa a realidade. A experiência de Artaud com o peiote, bem como as conferências proferidas no México, suas experiências poéticas, políticas e filosóficas são atos de uma mesma cena. O teatro é o meio de resistência, mas não o teatro entorpecido, e sim um Teatro da Crueldade, de ação sobre o meio, de inventividade, de corpo que se transmuta em nova linguagem. “A Conquista do México” colocada em cena diretamente pelo criador do Teatro da Crueldade.

A conquista do México será uma amostra da extraordinária vitalidade das cosmogonias primitivas e da verificação da unidade primordial existente no mundo antes da degradação que a cultura européia tem exercido contra ele. Assim *A conquista do México* é ao mesmo tempo uma concepção teatral definitiva para exemplificar seu sentido de um novo teatro que desloca o corrupto teatro em uso, e uma forma de

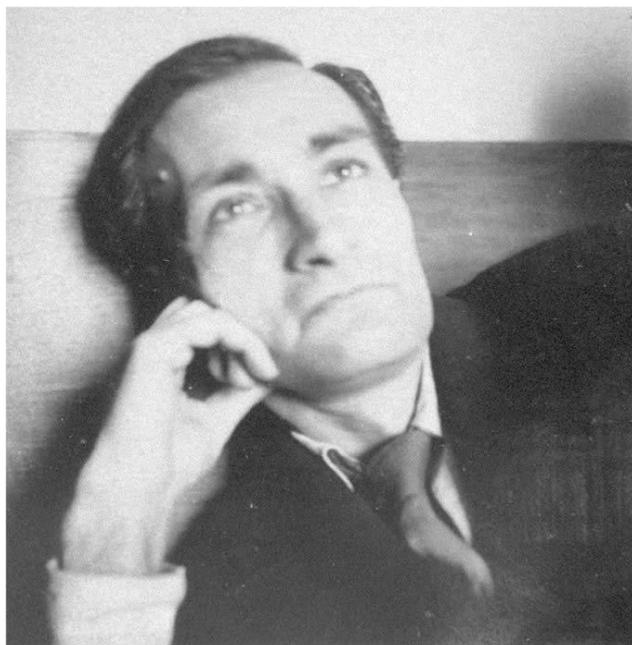
⁶⁹ Grifo do autor.

destruir um mundo falso, e também e todavia melhor uma nova via de conhecimento (SCHNEIDER, 1992, p.12)⁷⁰.

E a isso Artaud se dá. Em carne e osso. Sua vida toda é o palco de seu teatro, atravessando a espacialidade e a temporalidade, com crueldade agindo nos limites.

⁷⁰ Tradução nossa.

Seguindo Viagem



*“Eu, Antonin Artaud, sou meu filho,
meu pai,
minha mãe,
e eu mesmo.
Eu represento Antonin Artaud!”
- Artaud*

A viagem artaudiana atravessa a espacialidade, não se fixa. É movente e criadora. Mesmo quando não cruza fronteiras espaciais Artaud as atravessa com a crueldade. Seu pensar sobre a vida, a cultura e ainda sua reação artística como inventividade sobre o mundo são também suas viagens.

Experimentar Artaud é alçar vôo. Viajar também por entre seu corpo sem órgãos. Sentir um não sentir dilacerado e desesperado que grita por uma ânsia de força. Esse experimentar é labiríntico. Artaud é um universo de possibilidades. É a revolta, é a poesia, a arte, a cultura, o ritual. Nos desenhos, no teatro, nos escritos, em sua voz. Voz excedida por ela mesma, que arrebenta a nervura em “Para acabar com o julgamento de Deus”.

Para existir basta abandonar-se ao ser

mas para viver

é preciso ser alguém

e para ser alguém

é preciso ter um OSSO,

é preciso não ter medo de mostrar o osso

e arriscar-se a perder a carne.

(ARTAUD, 1983, p. 151)

Artaud convida-nos a explodir, pensamento-bomba (LINS, 1999), que se lança por toda essa sociedade estéril de criação, onde a arte transformou-se em moeda, e o teatro em desfile de moda. O teatro da crueldade está aqui, na esquina entre o pensamento e o gesto, engendrando uma nova existência, de resistência e revolta.

Artaud aconselha-nos a recuperar o grito da revolta – uma revolta que resista às crueldades do mundo, mas não desprovida de “ebulições tranqüilizadoras” – e, simultaneamente, o silêncio dos corpos. Ele oferece o bálsamo da tranqüilidade e também o contágio convulsivo da peste que conduz o sujeito a uma desordem fundamental das secreções do corpo e da vida. (GALENO, 2005, p. 13)

Essa nova existência da qual o próprio Artaud foi protagonista em certa medida transformou-o em mito, a imagem do louco visionário, e ele mesmo, de dentro-fora de si questiona: Mas o que é um autêntico louco?

É um homem que preferiu tornar-se louco, no sentido em que isto é socialmente entendido, a conspurcar uma certa idéia superior da honra humana. Foi assim que a sociedade estrangulou em seus asilos todos aqueles dos quais ela quis se livrar ou se proteger, por terem se recusado a se tornar cúmplices dela em algumas grandes safadezas. Porque um alienado é também um homem que a sociedade se negou a ouvir e quis impedi-lo de dizer insuportáveis verdades. (ARTAUD, 2003, p. 32-33).

Porém, não foi nosso foco aqui questionar ou ampliar discussões acerca da loucura em Artaud, esse é mais um dos tantos caminhos possíveis neste labirinto, no entanto entendemos que estudar Artaud é contagiar-se nesse enlouquecimento do subjétil (DERRIDA, 1998). A própria loucura em Artaud é uma expressão da crueldade.

A sociedade chama-me louco porque me come, e come outros, não ao acaso, não psicanaliticamente em imagem, mas de uma maneira sistemática e concertada, / e quis assassinar-me e fazer-me desaparecer por eu ter visto que ela me comia e sempre ter querido dizer, aberta e publicamente, que as únicas relações que teve comigo foram por ter querido forçar-me a deixa-la comer-me à vontade. (ARTAUD, 1995, p. 78)

Para tanto Artaud propõe a dissolução do sujeito, quando, no teatro, encena a si mesmo, quando diz em uma de suas poesias: “Eu represento Antonin Artaud”, sendo ao mesmo tempo realidade e ficção, sujeito e personagem de um mesmo teatro que é a própria vida. “O teatro não é ele

mesmo a própria entrada. É mais uma arte que seria necessária redefinir as regras, mas também, o guardião de uma outra cultura” (BORIE, 1989, p. 339).

A crueldade artaudiana é a negação da mesmice, uma ode ao acontecimento, uma celebração que consegue uma fresta por entre as tralhas da guerra. Sim, é preciso guerrear, neste contexto é preciso travar batalhas em favor da vida, mas que esta seja banhada em arte, que seja uma “dança às avessas”.

Reconhecemos a importância histórica dessas experiências da *cultura-manifesto* como uma possível *cultura-revolta* que guarda semelhanças com a busca desesperada de Artaud em encontrar uma nova linguagem para o teatro, o corpo e a cultura (GALENO, 2005, p. 102).

Não existem, porém, fórmulas. Essa, aliás, é uma das críticas mais recorrentes à obra de Artaud. Assim como não existe uma metodologia do teatro da crueldade, não se pode firmar um programa para se construir um corpo sem órgãos. É por meio de fios que o poeta foi traçando, com palavras, com imagens com o corpo, que se tecem as possibilidades criadoras nessa estética da crueldade. Cada um, a partir de suas experiências, num processo de autopoieses, empreende a crueldade como força expressiva e criadora da vida e da arte – duplos.

Artaud como protagonista de sua *poesiação* traça linhas como um cartógrafo do abismo que agencia uma cultura nômade. Uma cultura que, tendo por base as forças mágicas de povos primitivos, se inscreve nos corpos sem fixar-se no tempo-espço. Tampouco importa reproduzir – sem fogo – o que outrora se fez em uma cultura primitiva, mas, que retornando a esta possamos aprender a criar uma outra possibilidade de sentir e existir, dentro de nossas limitações contextuais e ao mesmo tempo rompendo com elas.

Esta pesquisa foi uma viagem, que não se encerra aqui, estamos de passagem, buscando novas experiências em cada estação. Pensar a vida, o autoengendramento da existência em uma época movida por contas-correntes, em que vale mais resumir-se em um cargo, em um emprego qualquer que lhe garanta uma certa “segurança e estabilidade”, parar a si mesmo de maneira singular, tal como o poeta nos convida, é no mínimo um desafio a nós mesmos.

Porque a humanidade não quer pagar o preço de viver, de entrar neste conflito natural das forças que compõem a realidade para extrair daí um corpo que nenhuma tempestade poderá danificar. Ela preferiu sempre contentar-se em simplesmente existir (ARTAUD, 2003, p. 77).

O próprio Artaud não faz desta sua última viagem, ele segue sendo um guerreiro armado, suas experiências antropológicas continuam, daí ele segue para a Bruxelas, depois Irlanda... Em cada paragem o poeta dissemina a crueldade pela arte, ou a arte pela crueldade.

Forças Primitivas



“Quando vivo não me sinto viver. Mas quando represento, então sinto que existo”.

- Artaud.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Urias Corrêa. **Artaud: o teatro e a cultura**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**. Tradução seleção e notas Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.

_____. **A arte e a morte**. Tradução Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1985.

_____. **Cuadernos de Rodez**. (Abril-mayo 1946). Madrid: Fundamentos, 1989.

_____. **México y viaje al país de los Tarahumaras**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. **História vivida de Artaud-Momo**. Lisboa: Hiena, 1995.

_____. **Van Gogh: o suicida da sociedade**. Tradução Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

_____. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **O teatro e seu duplo**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORIE, Monique. **Antonin Artaud**. Lê théâtre et lê retour aux sources. Paris : NRF/Gallimard, 1989.

BRAU, Jean-Lois. **Biografia de Antonin Artaud**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.

CLASTRES, Pierre. Do etnocídio. In: **Arqueologia da violência – pesquisas de antropologia política**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

CLÉZIO, J. M. G. **Le revê mexicain**. Ou la penseé interrompue. France : Nrf essais/Gallimard, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** : capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lucia Cláudia leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**: Capitalismo e Esquizofrenia. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa (Portugal): Assírio & Alvim, 2004

DERRIDA, Jaques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Enlouquecer o subjétil**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial/Imprensa Oficial/ UNESP, 1998.

DUMOULIÉ, Camille. **Nietzsche y Artaud**: por una ética de la crueldad. Siglo XXI: Madrid, 1996.

FELÍCIO, Vera Lúcia. **O espaço da cultura no pensamento de Artaud**. In: Revista Discurso. Revista do departamento de filosofia da FFLCH da USP. n.15. São Paulo, 1983.

FORTUNATO, Lucas. **Machinapolis e a caosmologia do ser**. Natal, RN: EDUFRN, 2010 (No prelo).

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GALENO, Alex. **Antonin Artaud**: a revolta de um anjo terrível. Porto Alegre: Sulina, 2005.

GIDE, André. A sessão do Vieux-Colombier. In: ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud**: o artesão do corpo sem órgãos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

_____. A história da cultura é a história da crueldade. In: FEITOSA, Charles (Org.). **A fidelidade à terra**: artes, natureza e política. Assim falou Nietzsche IV. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MARTINS, Marcos Bulhões. **Encenação em jogo**: experimento de aprendizagem e criação do teatro. São Paulo: Hucitec, 2004.

MORIN, Edgar. Da culturálise à política cultural. In: **Revista Margem**. São Paulo: nº16. p.183-221. Dez/2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**: como alguém se torna o que é. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

_____. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud**: teatro e ritual. São Paulo: Annablume; Faesp, 2004.

SANTIAGO, Silviano. **Viagem ao México**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SCHNEIDER, Luis Mario. Artaud y México. In: ARTAUD, Antonin. **México y viaje al país de los Tarahumaras**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o Parque Humano**. Uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. São Paulo, Estação Liberdade, 2000.

SOLLERS, Philippe. **La escritura y la experiencia de los limites**. Valencia: Pretextos, 1978.

UNO, Kuniichi. Variations sur la cruauté. In: DUMOULIÉ, Camille. **Les théâtres de la cruauté**: hommage à Antonin Artaud. Paris: Desjonquères, 2000.

VIRMAUX, Alain e Odette. A sessão do Vieux-Colombier ou o discurso abandonado. IN: ARTAUD, Antonin. **História vivida de Artaud-Momo**. Lisboa: Hiena, 1995

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ANEXOS

Poesias de Stela do Patrocínio

*Eu não queria me formar
Não queria nascer
Não queria tomar forma humana
Carne humana e matéria humana
Não queria saber de viver
Não queria saber da vida*

*Eu não tive querer
nem vontade pra essas coisas
E até hoje eu não tenho querer
nem vontade pra essas coisas*

(Utilizada pela bailarina no labirinto)



*Eu não sei quem fez você enxergar,
Cheirar pagar cantar ter cabelos
Ter pele ter carne ter ossos
Ter altura ter largura
Ter o interior ter o exterior
Ter um lado o outro a frente os fundos
Em cima em baixo
Enxergar
Como é que você consegue enxergar
E ouvir vozes?*

(Utilizada por meio de gravação com vozes sobrepostas dos atores)

Fragmento de poesia de João Gilberto Noll

(Retirado do livro "A fúria do corpo")

O meu nome não. Não me pergunte pois idade, estado civil, local de nascimento, filiação, pegadas do passado, nada, passado não, nome também não. Sexo, o meu sexo sim: o meu sexo está livre de qualquer ofensa, e é com ele-só-ele que abrirei caminho entre eu e tu, aqui.

Créditos das imagens

Páginas 49 e 50 – www.thyssens.com/03notices-bio/artaud_a.php

Páginas 63 - 71 – Arquivo pessoal. Fotos de Úrsula Damásio.

Página 81 - foeminas.lugo.es/.../galeria_arte_cast.htm

Página 87 – Dumouliè, Camille. **Antonin Artaud**. Paris: Editions Du seuil, 1996.

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](#)