

VERA LÚCIA GONÇALVES FELÍCIO

A PROCURA DA LUCIDEZ EM ARTAUD

Tese apresentada ao Departamento
de Filosofia da F.F.L.C.H. da
U.S.P. para obter o título de Douto-
ramento em Filosofia.

SÃO PAULO

1980

VERA LÚCIA GONÇALVES FELÍCIO

A PROCURA DA LUCIDEZ EM ARTAUD

Tese apresentada ao Departamento
de Filosofia da F.F.L.C.H. da
U.S.P. para obter o título de Douto-
ramento em Filosofia.

U. S. P.
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS
E CIÊNCIAS HUMANAS
BIBLIOTECA DE LETRAS

SÃO PAULO

1980

"Le Public: Il faut d'abord que ce théâtre soit".

A. Artaud, "Premier Manifeste du théâtre de la Cruauté", in "Le Théâtre et son Double", Oeuvres Complètes, NRF Gallimard. (p.118).

"La Cruauté: Sans un élément de Cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits". (A.Artaud, idem, p.118).

ÍNDICE

	Pág.
I - INTRODUÇÃO.	1
II - A DESTRUIÇÃO DA GRAMÁTICA E A RECUPERAÇÃO DA MUSICALIDADE DO PRÉ-VERBAL.	3
A - O Pré-Verbal como Pensamento.	3
B - O Enraizamento da Linguagem na Vida.	22
C - Da Literatura como Dissimulação à Lucidez	37
D - A Linguagem do Sensível anterior à Lingu <u>a</u> gem Conceitual.	57
E - O Artífício Cinematográfico.	73
III - A RECUSA DO DUPLO OPRESSOR.	86
A - A "Ordem" da Loucura feita Linguagem Exis <u>t</u> tencial.	86
B - A Crítica ao Nihilismo Cristão - Nietz <u>s</u> - che e Artaud.	102
C - A "Revolta" de Artaud e a Crítica ao Sur- realismo.	119
IV - DEFINIÇÃO E INSERÇÃO HISTÓRICA DO TEATRO DA CRUELDADE.	132
A - O Espaço Histórico do Teatro da Crueldade - Justificação de sua Existência.	132
B - O Rigor e a Fatalidade da Cena e sua Opo <u>s</u> sição ao Texto Literário.	149

	Pág.
V - A EXISTÊNCIA RECUPERADA DE ARTAUD.	164
A - A Linguagem "Espacial" Cênica e sua Ma- gia.	164
B - Semelhanças e Diferenças entre os Tea- tros de Artaud e Brecht.	173
C - A Revolução na e pela Cultura.	182
D - O México enquanto Cena do Teatro da Cru- eldade.	204
E - A Linguagem Sensível do Teatro da Cruel- dade e a Noção de um "Atletismo Afetivo"	222
F - A Alquimia e a União entre o Sensível e o Intelegível.	239
G - A Metáfora em Artaud e Nietzsche.	254
H - O Fenômeno do "Transe" Coletivo como Ri- tual.	280
I - O "Corpo sem Órgãos" de Artaud e a Figu- ra de Heliogabala enquanto Anarquista.	289
VI - CONCLUSÃO.	309
BIBLIOGRAFIA.	325

A PROCURA DA LUCIDEZ EM ARTAUD

I - INTRODUÇÃO

Inicialmente, é necessário considerar-se o tema: "À procura da lucidez" no contexto do pensamento de Artaud. Pode-se dizer que há um duplo movimento, simultâneo, por um lado, destruição de uma certa concepção do teatro ocidental, ligada à representação, e, por outro lado, re-construção do teatro como "Teatro da Crueldade" que se apresenta estreitamente ligado à recuperação da "lucidez". Todavia, é preciso eliminar dois erros inversos e cúmplices que são, tanto a redução do texto de Artaud ao teatro, quanto a visão abstrata que corta Artaud de toda referência teatral. Pode-se afirmar que a teatralização de Artaud encontra seu ponto de máxima intensidade na língua; não podemos falar simplesmente do Teatro da Crueldade sem sem referirmos à destruição da ordem Simbólica^(*) em direção da emergência de um novo "corpo" e de um novo "sujeito", que irão revolucionar todo o espaço físico onde vivemos. E este processo revolucionário pode ser considerado como um processo dialético, na medida em que a prática contraditória de Artaud passa, historicamente, do teatro à linguagem, e que esta linguagem mesma foi teatralizada, isto é, transformada qualitativamente, revelando por si mesma, o "volume" de suas possibilidades vocais, a irrupção pulsional do corpo. E quando isto ocorrer a linguagem física e corporal pede

(*) Somente os grifos que aparecem nas citações pertencem aos autores citados; os demais são nossos.

uma outra prática teatral. Neste sentido há um salto dialético entre a destruição da linguagem e a construção do Teatro da Crueldade, quando se toma o termo dialética na acepção hegeliana onde o "momento dialético" é a passagem de um termo para o interior de seu outro, sua antítese, e o impulso que provoca no Espírito a necessidade de ultrapassar esta contradição, numa síntese superior à afirmação da tese inicial(1). O teatro aparece como uma exigência de Artaud, ele mesmo "homem-teatro", pois, segundo ele, desde o início é necessário identificar a Arte à Vida e sua Vida torna-se uma linguagem do Corpo ou do Sujeito-Ator.

Procuremos uma genealogia do processo de Pensamento de Artaud, pois seu Pensamento está em questão desde o início. Duas perguntas se colocam, em estreita relação: o que é o Pensamento para Artaud? Qual é seu papel em relação ao Teatro da Crueldade?

(1) Hegel, "Fenomenologia del Espiritu", trad. de Wenceslao Roces e Ricardo Guerra, México, Fondo de Cultura Económica, 1966 - Introdução; Gérard Lebrun, "La patience du Concept", cap. VI: "La négation de la négation", N.R.F. Gallimard, 1972; K. Marx, "Fondements de la Critique de l'Économie politique", 1857-8, trad. de Roger Dangeville, Paris, Anthropos, 1972 - Introdução de 1857; K. Marx, "La Ideologia Alemana", México, Ediciones de Cultura Popular, 1977.

CAPÍTULO II

A DESTRUIÇÃO DA GRAMÁTICA E A RECUPERAÇÃO
DA MUSICALIDADE DO PRÉ-VERBALA - O Pré-Verbal como Pensamento

Artaud opõe a questão do Pensamento ilimitado à sua redução mecânica pela ciência. Ao contrário de uma concepção teórica que vise o Pensamento como um "objeto" a ser estudado, Artaud propõe o Pensamento como Corpo, e substitui o Pensamento estratificado em conceitos pela pa-lavra Vida.

A Vida é o lugar em que a linguagem se enraíza. E para Artaud este lugar está marcado por uma opressão, que se apresenta como um duplo (double) obrigando Artaud a "acoitar" seu ser inato a fim de tornar-se ele mesmo. Esta tensão congênita aparece nitidamente na fragmentação da língua nos poemas de Artaud para significar o Grito da Vida em oposição à noção de obra enquanto uma totalidade exterior e opressiva em relação àquele que o gerou: "Là où d'autres proposent des oeuvres je ne prétends pas autre chose que démontrer mon esprit... Je ne conçois pas d'oeuvre comme détachée de la vie... chacune des floraisons glacières de son âme intérieure bave sur moi" (A. Artaud, Oeuvres Complètes, Gallimard, Tomo I, p.61)^(*). Em

(*) Usaremos a abreviação: A.A. para designar o autor Anto-nin Artaud, nas notas de rodapé.

todos os escritos de Artaud reencontra-se seu espírito(1). Tudo gira em torno de seu "ego que virá". E esta idéia aparece marcadamente, por exemplo, na interpretação do quadro de André Masson (denominado: "Homem"), quando Artaud alude à figura da montanha como uma metáfora de sua "alma que virá": "L'accès de la montagne est interdit. La montagne a bien sa place dans l'âme. Elle est l'horizon d'un quelque chose qui recule sans cesse. Elle donne la sensation de l'horizon éternel"(2).

Através deste "ego que virá", Artaud procura reencontrar sua vida, pois está perdido. Nesta medida, faz uma aproximação entre ele próprio e o personagem de teatro Paolo Uccello, que também perdeu todas as rotas de sua alma até a forma e à usurpação de sua realidade: "... C'est en lui (Antonin Artaud) qu'Uccello se pense, mais quand il se pense il n'est véritablement plus en lui"(3). Paolo Uccello exprime o espírito, não o espírito puro, mas, principalmente, "desligado". Este desligamento aparece, para Artaud, como uma espécie de ruptura interior da

(1) A tradição filosófica, herdeira de Platão, sempre opõe Espírito e Matéria ou/e Carne como oposição entre o Uno e o Múltiplo, o Imutável e o Móvel, o Eterno e o Corruptível, o Ativo e o Passivo, enfim, oposições que não escondem a superioridade hierárquica do princípio espiritual face ao seu oposto material. A tradição cristã recolherá essa oposição e fará dela o eixo central da teologia e da moral. A metafísica fará do espírito, o sujeito produtor de representações, oposto à natureza e às coisas, tomadas como objetos. Todavia, para Artaud, a palavra espírito significa seu Pensamento enquanto ele mesmo se liga à idéia de uma unidade e de uma identidade consigo mesmo, por oposição a todos os obstáculos (envoûtements) que o impedem de ser ele próprio. Recuperar o espírito, para Artaud, significa tomar consciência de si.

(2) (A.A., *idem*, T.I, p.78).

(3) (A.A., T.I, p.69).

correspondência de todos os nervos, como se Artaud tivesse perdido a consciência "clara e distinta", no sentido Cartesiano. Todavia, ainda resta uma lucidez que se apresenta como a única importante: aquela ditada pelo "sentimento de sua vida física". Mas, para recuperar esta lucidez no nível de sua vida física Artaud faz, inicialmente, uma distinção entre dois tipos de não-lucidez. De um lado, a consciência pode chegar até à perda de sua individualidade; a consciência permanece intacta, mas não se reconhece mais como se pertencendo. De um outro lado, há perturbações menos graves, mais muito mais dolorosas e mais importantes para a pessoa que as sofre, porque são mais prejudiciais para a vitalidade; agora a consciência se apropria de toda uma série de fenômenos de deslocamento ou de dissolução de suas forças no meio dos quais sua materialidade se destrói. Este último caso é mais angustiante do que o primeiro, na medida em que há conservação de uma parcela da consciência que assiste à descorporificação do Pensamento. É a "angústia"(1) de Artaud diante da perda de seu Pensamento.

(1) A palavra angústia é empregada no sentido de um conjunto de fenômenos afetivos dominados por uma sensação interna de opressão que acompanha o temor de um sofrimento grave e iminente, contra o qual sentimo-nos impotentes para nos defendermos. No sentido psicanalítico, a angústia é uma "neurose", característica dos estados melancólicos, apresentada à consciência como um pavor vago, isto é, um pavor ou uma dor imprecisa, porque não tem objeto. A ação para e o indivíduo mergulha na fobia, que é um estado neurótico, também, no qual o homem tenta sucessivamente todas as saídas, mas, por estar bloqueado, não acha nenhuma. A angústia completa conduz à idéia da morte e às tentativas de suicídio. O suicida funda-se num paradoxo ou numa ambigüidade, como todas as neuroses se fundam num estado de ambivalência: há necessidade urgente da ação, ao mesmo tempo que há um caráter "defeituoso" da ansiedade constituída como uma pesquisa indefinida e cansativa deste pavor em relação a toda ação que se propõe. A angústia é, sempre, provocada por um recuo diante da ação. (Cf. Sigmund Freud, "Introduction à la Psy

Referindo-se ao Pensamento, Artaud nos diz: "... Je n'appelle pas avoir de la pensée, moi, voir juste et je dirai même penser juste, avoir de la pensée, pour moi, c'est maintenir sa pensée, être en état de se la manifester à soi-même et qu'elle puisse répondre à toutes les circonstances du sentiment et de la vie. Mais principalement se répondre à soi"(1). Neste sentido, a angústia de Artaud é a de um pensamento que quer se atingir porque ele se supõe, e todavia não se sente mais.

A finalidade de Artaud é atingir a Vida em esta do bruto, isto é, num estado anterior à palavra e fundado so bre a distinção entre o pensamento conceitual e o pensamento que se quer idêntico à Vida: "penser...c'est sentir toujours sa pensée égale à sa pensée...Mais ma pensée à moi, en même temps qu'elle pêche par faiblesse, pêche aussi par quantité. Je pense toujours à un taux inférieur"(2). Este sofrimento, esta dor íntima, farão com que Artaud veja nos estupefacientes um meio de ajudá-lo a recuperar sua lucidez perdida, num estado pré-verbal, onde pensa em segmentos, fixando-se sobre os estados arbitrários das coisas. Se o pensamento não está em comunicação ininterrupta com as coisas, estes abortos (avortements) da alma apresentam-se como a condição da criação: "...cette espèce de mise en monuments de l'âme se pro

chanalyse", III^{ème} partie, "Theorie générale des Névroses", Petite Bibliothèque Payot, 1974):

Para Artaud, a angústia exprime uma inquietação metafísica e moral diante da perda de seu pensamento ou diante da falta de posse de si próprio.

(1) (A.A., T.I, p.82).

(2) (A.A., T.I, p.83).

duise pour ainsi dire avant la pensée. C'est évidemment la bonne condition pour créer"(1). Nós nos situamos no que Artaud denomina de "comunicação revirada"(2).

Em lugar das relações "causalistas" do pensamento com a realidade ordinária, a via da "surrealidade", isto é, de sua pesquisa imaginária, permite encontros mais sutis e mais fluidos das imagens no pensamento. O espírito de Artaud torna-se uma "virtualidade", pois se constitui como uma abertura. Mais do que uma dor física, a verdadeira dor é a de sentir seu pensamento se deslocar e não mais tocar a Vida e por isso sua única preocupação é de se refazer a fim de retomar sua lucidez: "Ce noeud de la vie où l'émission de la pensée s'accroche..."(3). Assim Artaud se debruça durante horas sobre a impressão de uma idéia, de um som, e quebra a noção de um pensamento que se desenvolveria numa temporalidade linear. As leis de seu pensamento têm como único juiz "l'idéalité absolue l'esprit"(4). Todavia, esta idealidade absoluta do espírito não deve ser concebida como sinônimo de arbitrário, nem como sinônimo de narcisismo, mas, antes, como uma pesquisa da Vida. Portanto, Artaud pode dizer: "J'ai le culte non pas du moi mais de la chair, dans le sens sensible du mot chair ...Rien ne me touche, ne m'intéresse que ce qui s'adresse

(1) (A.A., T.I, p.102).

(2) Pode-se dizer, em termos da lingüística, que a "comunicação revirada" (communication retournée) implica os termos seguintes: o sujeito-emissor - a mensagem (que pressupõe um código) e o receptor que se confunde com o próprio sujeito emissor.

(3) (A.A., T.I, p.135).

(4) (A.A., T.I, p.136).

directement à ma chair"(1). Contra toda transcendência, Artaud volta-se para sua carne, o que lhe permite afastar todo juízo exterior.

O termo Carne se identifica à Vida. É necessário que Artaud retome sua Vida como "fôgo" que irá gerá-lo em oposição à "neve" que deve escoar "sob seus dentes". Ao dizer "j'ai absence de météores, absence de soufflets enflammés"(2), Artaud torna-se um "processo" ou uma operação de se fazer.

Este acontecimento torna-se possível porque "pensar" pode ser empreendido através de uma "reformulação desde a raiz". É necessário destruírem-se os preconceitos (préjugês) ou as deformações do pensamento; quer dizer, os hábitos mentais enquanto vícios que contaminam o julgamento do homem. Artaud critica os educadores que se apresentam como maus conselheiros, seja inconscientemente, seja por um hábito ancestral(3). Os pré-juízos, para Artaud ,

(1) (A.A., T.I, p.139).

(2) (A.A., T.I, p.176).

(3) Artaud insere-se na linhagem da "crítica dos preconceitos" e, no entanto, sua crítica é diversa daquela praticada, por exemplo, por Descartes ou Rousseau. Descartes se utiliza da dúvida metódica e radical para eliminar os preconceitos e as deformações espirituais sofridas através da tradição e do ensino. No entanto, enquanto Descartes chega às "idéias claras e distintas" como os últimos dados que lhe proporcionam um conhecimento seguro e preciso, Artaud não cessará jamais de colocar em questão a tradição tanto quanto todo ponto fixo que represente uma parada do pensamento.

Para Rousseau, a destruição dos "pré-juízos" aparece ligada à educação de "Emílio". O princípio dominante desta pedagogia é o de que "uma criança não é um adulto e não deve ser tratado como tal pelos adultos". (Cf. Rousseau, "Emílio ou da educação", Garnier-Flammarion, 1966, Paris). De idade em idade, a criança passa por estágios sucessivos de desenvolvimento, e a educação ideal deve ser, sobretudo

são semelhantes às "toxinas" de nossa atividade mental e se constituem como vícios e deformações de natureza e de forma. Aos pré-juízos que paralisam o pensamento, Artaud opõe uma "estética" do pensamento que seja um longo combate em processo contínuo. Pensar constitui-se numa pesquisa de si-mesmo, sem se confundir com o ego psicológico ou pessoal. Um exemplo notável dessa busca encarna-se no personagem "Paul les Oiseaux" apresentado por Paolo Uccello. "Paul les Oiseaux", que é o outro (e mesmo) nome de Paolo Uccello (sujeito existente), quer-se ver, mas, ao mesmo tempo, ignora que é ele mesmo quem se vê como se Oiseaux e Uccello fossem dois, um vidente e um visível, um visto que se ignora como vidente, malgrado a identidade de seus nomes mascarada pela diferença dos idiomas. Esta visão de si mesmo se estende e, por se ignorar, se essencializa diante dele, como uma paisagem sintetizada. Paolo Uccello se faz Paul les Oiseaux, pois este é seu mito e após este processo Paolo Uccello é o nome histórico, real, pelo qual ouve ser chamado por nós. Há um duplo movimento complementar:

do, negativa; isto é, não somente frear a aquisição de conhecimentos, bem como retardar o desenvolvimento das paixões, ou seja, educar a criança o mais livre possível destes prejuízos, que, em última instância, são sociais. É a Natureza que dita ao educador o que deve ser feito. As relações sociais devem ser retardadas ao máximo, a fim de se evitar a corrupção. O contacto entre a criança e a sociedade deve ser feito somente quando Emilio for o árbitro, e souber discernir.

Para Artaud, os prejuízos sociais são vistos como "feitiços". Frente aos mesmos é preciso deixar o "corpo sem órgãos" de Artaud falar sua linguagem rigorosa, porque lúcida. Neste sentido, a capacidade de discernir de Emilio é semelhante à busca da recuperação da lucidez, em Artaud, embora a noção de recuperação do "corpo sem órgãos" só apareça em Artaud.

"Paul les Oiseaux" constrói sua história e pouco a pouco destaca-se de si mesmo. É, diz Artaud, um "poema mental". Paolo Uccello constrói uma realidade ilusória, apoiada sobre a consciência deste desligamento. "Paul les Oiseaux" é til como Uccello o fabricou, e, no entanto, é ele quem se fabrica, como um personagem de teatro que teria o poder de se considerar a si mesmo e de ser ora simples criação do espírito, ora inventor dessa criatura.

Artaud necessita fixar-se sobre esse sujeito a fim de ir ao fundo de si mesmo para aí contemplar-se, tanto quanto seu sujeito e falar por sua "boca". Uma nova senda do pensamento se abre através da "viagem" de Artaud para recuperar sua Existência(1). E esta Existência, neste nível, não se opõe à morte (suicídio), pois este significa uma reconstrução mais do que uma destruição. Isto significa que Artaud quer-se reconquistar violentamente através do suicídio que não se apresenta ligado à passividade, mas, pelo contrário, a uma forma de manifestar a vontade: "...Par le suicide, je réintroduis mon dessin dans la nature, je donne pour la première fois aux choses la forme de ma volonté... Je choisis alors ma pensée et la direction de mes forces, de mes tendances, de ma réalité...(2), Je me fais suspendu, ... neutre..." (3). Esta suspensão, esta falta de inclinação ou esta neutra

(1) A Existência, no sentido tradicional, opõe-se à Essência, como o fato de Ser à Natureza do Ser. Para Artaud a Existência está estreitamente ligada à recuperação de si mesmo e de seu pensamento, isto é, a Existência apresenta-se como uma realidade viva ou realidade "vivida", por oposição às abstrações e às teorias. A Existência significa o que é irreduzível, isto é, inclassificável ou impossível de ser reduzido a um sistema. O Existente é definido como incessantemente em devir contínuo e apaixonado.

(2) (A.A., T.I, p.312).

(3) (A.A., T.I, p.313).

lidade que situa Artaud entre o belo e o feio, o bom e o mau, é uma característica da Vida, que não possui uma solução acabada, pois não tem nenhuma espécie de existência escolhida nem de existência determinada.

A Vida, segundo Artaud, apresenta uma série de apetites e de forças adversas, de pequenas contradições que terminam segundo as circunstâncias de um acaso que Artaud compreende como "odioso". Portanto, o suicídio está para a vontade, assim como a Vida mesma está para o acaso. Mas, apesar disso, antes de chegar ao suicídio, é necessário que Artaud espere o retorno de seu ego, isto é, "le libre jeu de toutes les articulations de mon(son)être (1). Compreende-se que o suicídio, enquanto tal, deve ser precedido do desejo de suicídio ou da vontade de suicídio.

Em relação ao verdadeiro papel do suicídio, Artaud descarta uma resposta moralista, ignorando, previamente, a questão de saber se o suicídio é uma solução. É, principalmente, uma hipótese que deve ser questionada como toda a realidade não sendo em si mesmo nem bom nem mau. O suicídio de um neurastênico, por exemplo, não vale nada; e, ao contrário, quando o suicídio se apresenta como um produto pré-determinado e planejado, então torna-se válido. Assim também Artaud diz que já "está" suicida de longa data, na medida em que sofre terrivelmente em vida pela falta de Vida: "On m'a suicidé"(2)(3) e como este suicídio

(1) (A.A., T.I, p.314).

(2) (A.A., T.I, p.318).

(3) A mesma noção de suicídio aparece em Van Gogh. Segundo Artaud, Van Gogh não se suicidou como consequência de um estado de delírio próprio, mas porque a consciência geral

é involuntário, não é válido. Todavia, há um tipo de suicídio que Artaud aceita: é o "suicide antérieur"...qui nous ferait rebrousser chemin...de l'autre côté de l'existence, et non pas du côté la mort...je ne sens pas l'appétit de la mort, je sens l'appétit de ne pas être..."(1). O suicí-

da sociedade em que vivia punia-o por pensar e viver à margem dela sem respeito pelas regras convencionalmente vigentes e estabelecidas como "verdadeiras". Van Gogh foi "suicidado" por essa sociedade que não permitiu que um de seus membros, ao se "produzir" na pintura, escapasse à ordem e ao conformismo exigidos. Van Gogh não se suicidou em decorrência de loucura, esta nada mais é do que um alibi usado para justificar a medicina psiquiátrica que visa assegurar a ordem social reinante. A rebeldia do gênio de Van Gogh é punida pela segurança social, através da psiquiatria. Assim, Artaud mostra que: "La médecine est née du mal, si elle n'est pas née de la maladie...la psychiatrie est née de la tourbe populacière...pour saquer à sa base l'élan de rébellion revendicatrice qui est à l'origine du génie. Il y a dans tout dément un génie incompris dont l'idée qui lui sautait dans sa tête fit peur, et qui n'a pu trouver que dans le délire une issue aux étranglements qui lui avait préparés la vie...Van Gogh était une terrible sensibilité" (A. A., T.XIII, p.31/2/3). O suicídio de Van Gogh manifesta a atitude de alguém dotado de uma lucidez excessiva face à repressão e mediocridade sociais, rigidamente padronizadas, e que, em virtude dessa mesma lucidez, superior aos modelos sociais impostos, teve de ser eliminados. Por esta via Artaud se identifica com Van Gogh: "...car ne sommes-nous pas tous, comme le pauvre Van Gogh lui-même, des suicidés de la société". (A.A., T.XIII, p.50). Pinturas de Apocalipse, de cenas da natureza somente comparáveis ao espírito das antigas tragédias gregas e ao Teatro da Crueldade, com paisagens figurando convulsões fortes como um corpo agitado pela febre ou pela peste, a fim de conduzi-lo à saúde, as telas de Van Gogh exprimem uma guerra perpétua, onde a paz é, somente, uma passagem: "C'est la sante entre deux reprises de la fièvre claude qui va passer...Un jour la peinture de Van Gogh armée et de fièvre, et de bonne santé, reviendra pour jeter en l'air la poussière d'un monde en cage que son coeur ne pouvait plus supporter..." (A. A., T.XIII, p.54). "L'oeil de Van Gogh est d'un grand génie...Non, Socrate n'avait pas cet oeil, seul peut-être avant lui le malheureux Nietzsche eut ce regard à déshabiller l'âme, à délivrer le corps de l'âme, à mettre a nu le corps de l'homme, hors des subterfuges de l'esprit" (A.A., idem, p.59). E esse tema da recuperação do corpo será central para Artaud na cena do Teatro da Crueldade, pois a sociedade é um "vampiro" que se ligou fibra por fibra, nervo por nervo a seu objeto, que é a exploração indefinida do corpo humano.

(1) (A.A., T.I, p.318).

dio aparece válido somente na medida em que se apresente como um movimento de recusa da não-vida(1), isto é, como uma recusa da fixação do ser, em suma, de sua petrificação. Por tanto, o suicídio apresenta-se essencialmente como um valor de combate contra a não lucidez. O apelo indefinido de Artaud aparece uma vez mais: "Je ne demande qu'une chose, c'est qu'on m'enferme définitivement dans ma pensée"(2). O problema do suicídio não existe por si mesmo, mas depende estreitamente da lucidez. Se Artaud se crê, já, um suicida-do, na medida em que abdica de cada um de seus pensamentos, não é menos verdadeiro que renuncia a morrer, pois o desli-gamento de seu espírito em relação às coisas toma uma tona-lidade de aventura que não lhe interessa. Como já observa-mos, o único suicídio válido, o suicídio anterior", é o que tem o poder de destruir "a inconsciência" dos termos pen-sar, sentir e viver, como anteriormente era necessário açoi-tar o duplo opressor de Artaud. Mas, na medida em que o sui-cídio não é suscetível de tocar os três termos...Deus, Não-vida e Imobilidade ele não é uma solução, pois permanece de-senraizado em relação à chave do problema, que é a luci-dez.

Para chegar a esta lucidez visada é preciso que o espírito de Artaud se torne uma "virtualidade obriga-da", através de "golpes do pensamento". É assim que, atra-

(1) (A.A., T.I, p.327).

(2) Para Artaud, portanto, Pensamento é Vida, Vida é luci-dez, lucidez pede suicídio, suicídio é contra a não-vida. A Vida é lucidez, é pensamento. A passagem pela negação (es-tar morto é não-vida e não-mobilidade) é ser Deus e não ser Artaud. Foram estas passagens que designamos por um "sal-to dialético".

vés de "síncopes", o pensamento de Artaud torna-se ritmo, ultrapassando o simbólico em direção ao semiótico.

A fim de compreendermos a significação destes dois termos acima, retomemos a definição de Julia Kristeva (1), o simbólico "compreende isto que, na linguagem, é da ordem do signo, quer dizer ao mesmo tempo da nomação, da sintaxe, da significação e da denotação de um "objeto" inicialmente, ou de uma "verdade" científica em seguida"(2); o semiótico é "uma modalidade de significância, cronologicamente anterior e sincronicamente transversal ao signo, à sintaxe, à denotação e à significação...é...um ritmo não-expressivo. Se podemos imaginá-lo no grito, nas vocálises ou nos gestos da criança, o semiótico funciona com efeito no discurso adulto como ritmo, prosódia, jogo de palavras, não-sentido do sentido, riso..."(3).

Examinemos mais de perto como esta passagem do simbólico para o semiótico ocorre nos textos de Artaud.

Inicialmente, o que é marcante na linguagem de Artaud é que ele escreve verbalmente e não gramaticalmente. E seu verbo permite a penetração na carne turva (segundo Artaud, é o mesmo que "Tavaturi" em grego e que significa: ruído). O Verbo é um "feto" de linguagem, situado aquém da linguagem escrita. Artaud procura o pensamento sob a gramática, que pertence à ordem do simbólico. Portanto, sua pri-

(1) Cf. Julia Kristeva, "Sujet dans le langage et Pratique Politique", in "Psychanalyse et politique", ed. du Seuil, 1974.

(2) J. Kristeva, op.cit., idem.

(3) Idem, ibidem.

meira mensagem é endereçada ao público ouvinte e não-leitor: "C'est pour les analphabètes que j'écris"(1)... "Les paroles sont un limon qu'on n'éclaire pas du côté de l'être mais du côté de son agonie"(2). A ontologia do Uno, Artaud opõe a "multiplicação" de seu corpo que irá figurar numa linguagem acolhedora do heterogêneo.

Artaud possui o espírito doente. Em primeiro lugar, porque o pensamento, mesmo o mais simples, o abandona; em segundo lugar, porque esta perda do pensamento estende-se até o fato exterior de sua materialização nas palavras. Essa inadequação entre o pensamento e as palavras conduz a um caminho que irá revolucionar toda a linguagem. Doravante, o pensamento de Artaud se manifestará por "síncopes" e por "irrupções" a fim de apreender uma "forma" (no sentido de uma formação e não de uma organização estática), mesmo que imperfeita. Artaud se situa "aquém das palavras, para não morrer totalmente. É a partir deste campo que seus poemas nascem, como uma incerteza de seu pensamento, mas que se apresenta como a única forma de existir. São faíscas ganhas contra o nada completo e como únicas manifestações de sua existência espiritual.

Contrariamente ao ponto de vista de Jacques Rivière, a quem Artaud envia seus poemas, as "obscuridades" e as "fraquezas" não deverão ser aperfeiçoadas ou ultrapassadas com o tempo, pois estas "obscuridades" e estas "fraquezas" são a Existência do próprio Artaud, enquanto Existência abortada. "Pensez-vous qu'on puisse reconnaître

(1) (A.A., T.I, p.13).

(2) (A.A., T.I, p.14).

moins d'authenticité littéraire et de pouvoir d'action a un poème parfait, mais sans grand retentissement intérieur?"(1)... "J'admets qu'une Revue comme la Nouvelle Revue Française exige un certain niveau formel...mais ceci enlève la substance de ma pensée est-elle...rendue si peu active par les impuretés et les indécisions qui la parsèment, qu'elle ne parvienne pas littérairement à exister? C'est tout le problème de ma pensée qui est en jeu. Il ne s'agit pour moi de rien moins que de savoir si j'ai ou non le droit de continuer à penser, en vers ou en prose"(2). Os poemas manifestam a Existência abortada de Artaud, mais do que uma pesquisa literária. Segundo Rivière os poemas não têm unidade e se manifestam o pensamento de Artaud, do ponto de vista literário situam-se do lado da imaturidade, em virtude de sua incoerência e de sua desarmonia. Ou seja, na perspectiva de Rivière, os poemas de Artaud não têm valor literário.

A estas objeções, porém, Artaud responde uma vez mais que não tem a pretensão de se justificar perante o olhar de um outro, mas de chamar a atenção sobre o valor real, inicial, de seu pensamento, assim como sobre o valor de suas produções. Artaud nos diz: "...ces vices de formes,...il faut l'attribuer non pas à un manque d'exercice, de possession de l'instrument que je maniais, de développement intellectuel, mais à un effondrement central de l'âme de la pensée..."(3)... "Il y a donc un quel-

(1) (A.A., T.I, p.31).

(2) (A.A., T.I, p.32).

(3) (A.A., T.I, p.35).

que chose qui détruit ma pensée...qui me laisse...en suspens. Un quelque chose de furtif qui n'enlève les mots que j'ai trouvés...J'en voudrais dire seulement assez pour être enfin compris et cru de vous"(1). Artaud roga a Rivière que aceite a realidade de seus poemas com suas "fraquezas", pois se forem aceitos enquanto tais serão, também, aceitos enquanto poemas literários.

Para Artaud a literatura não é mais concebida segundo um modelo fixo, estabelecido de uma vez por todas, mas torna-se um signo, um modo de significar que não pode ser julgada por sua forma exterior. O único critério é o próprio espírito de Artaud, porque a literatura é uma produção do seu espírito. No entanto, isto não implica que Artaud aceite um julgamento arbitrário, fundado sobre o gosto pessoal. Pelo contrário, exige um julgamento rigoroso. Mas esse rigor não deve ser confundido com a submissão aos princípios ou às regras fixas pré-estabelecidas que funcionam como pré-juízos. Pede um julgamento que considere seus poemas com lucidez de espírito e de coração. Reivindica o direito de falar e de deixar falar seu pensamento.

Sua linguagem, fundada em valores contraditórios, manifesta uma ordem mais secreta e profunda do que a linguagem discursivo linear não capta. Seus poemas provêm de um pensamento que, experimentalmente, se pesquisa, sendo, ao mesmo tempo, produto inseparável e elemento constitutivo de uma vida que se procura através de uma lingua-

(1) (A.A., T.I, p.36).

gem, às vezes incompreensível para os gramáticos, mas onde a verdadeira Existência do poeta se enraiza, sem dicotomia, no instante mesmo em que nela se inscreve: "J'ai été poursuivi par cette arlequinade sinistre d'un puits à étages de textes l'un sur l'autre superposés et qui ne figurent plus que sur un seul plan, comme la grille d'un quadrillage secret, où le oui et le non, le noir et le blanc, le vrai et le faux bien que contradictoires en eux-mêmes ont fondu dans le style d'un homme, celui de ce pauvre M. Antonin Artaud"(1).

Quando Rivière estabelece uma diferença entre a precisão do diagnóstico de Artaud sobre si mesmo e a imprecisão de suas realizações, tem ainda, como princípio, a noção de literatura como forma terminada e coerente. Segundo Rivière, a "destruição" do pensamento de Artaud em sua "substância", assim como sua "erosão" mental enraizam-se sobre a liberdade absoluta de seu pensamento: "Le seul remède a la folie, c'est l'innocence des faits"(2). O que significa dizer que esta liberdade absoluta do pensamento, que não sofre nenhuma limitação da experiência, mergulha Artaud na loucura. Ora, para Rivière, esta loucura não pode ser aceita como literária, pois a criação é definida como relativa: "encontrar-se-ã a segurança, a constância, a força, somente ancorando o espírito em alguma coisa"(3). É a mesma crítica endereçada por Rivière aos surrealistas, pois, "o universal possível desemboca em impossibilidades

(1) (A.A., T.XII, p.231).

(2) (A.A., T.I, p.44).

(3) (A.A., T.I, p.44).

concretas. O pensamento criativo, segundo Rivière, é concebido como "le résultat d'un compromis entre un courant d'intelligence qui sort de lui, et une ignorance qui lui advient, une surprise, un empêchement...Mais où l'objet, où l'obstacle manquent tout a fait, l'esprit continue, inflexible et débile, et tout se désagrège dans une immense contingence"(1). Ou seja, para Rivière, a loucura de Artaud está ligada ao contingente e ao arbitrário em decorrência do caráter absoluto da liberdade de seu pensamento. Segue-se que a palavra de Artaud interdiz toda comunicação possível e termina por cortar sua relação com o outro. Em suma, a literatura, no caso de Artaud, não é possível, segundo Rivière.

Porém, o que não se deve esquecer é que, para Artaud, o aspecto literário não foi bem concebido por Rivière. É Artaud quem diz: "...pourquoi chercher à mettre sur le plan littéraire une chose qui est le cri même de la vie, pourquoi donner des apparences de fiction à ce qui est fait de la substance indéracinable de l'âme, qui est comme la plainte de la réalité?"(2). Nesta medida, a literatura representa, para Artaud, uma forma de se possuir através de "clarões" ou de "fragmentos". Esta escrita "fragmentada" é a própria Existência de Artaud. E esta fragmentação da escrita provém do fato de que há uma desarmonia entre o pensamento e o objeto, como nos escritos surrealistas. Mas, diferentemente do surrealismo, Artaud declara: "Il n'en reste pas moins qu'ils ne souffrent pas et que je...souffre, non pas seulement dans l'esprit, mais dans la chair...Je puis

(1) (A.A., T.I, p.45).

(2) (A.A., T.I, p.49).

dire, moi, vraiment, que je ne suis pas au monde, et ce n' est pas une simple attitude d'esprit"(1). Deste ponto de vista, Artaud ratifica sua concepção em relação à literatura como uma prática ligada à sua alma, e graças a esta ligação a literatura pode apenas, mostrar sua "inexistência" e seu "desenraizamento". Assim, os poemas não carecem de serem aperfeiçoados, pois não tocam, apenas, numa fase transitória, mas relacionam-se à Vida do próprio Artaud. A literatura não é considerada como criação de um espírito puro, mas, principalmente, como criação vinculada à sua Carne: "Une maladie qui affecte l'âme dans sa réalité la plus profonde, et qui en infecte les manifestations"(2). É necessário descartar todo critério que julga "literariamente", isto é, segundo preceitos exteriores ao escritor: "Il ne faut pas trop se hâter de juger les hommes, il faut leur faire crédit jusqu'à l'absurde, jusqu'à la lie...je ne demande plus qu'à sentir mon cerveau"(3).

Todavia, mesmo aceitando essa alma que está "fisiologicamente atingida", Rivière propõe uma questão: "Como distinguir nossos mecanismos intelectuais ou morais, se não estamos deles privados temporariamente?(4). Rivière ainda considera a doença de Artaud enquanto temporária, como contingente, mais do que como uma realidade existencial, na qual se encontra implicada a de Artaud.

Toda a crítica de Rivière a Artaud funda-se

(1) (A.A., T.I, p.50/1).

(2) (A.A., T.I, p.51).

(3) (A.A., T.I, p.53).

(4) (A.A., T.I, p.57).

num outro "espaço" que não o de Artaud. Este deseja muito menos comunicar seu pensamento, e muito mais, antes de tudo, tornar-se si mesmo. Artaud quer se produzir pela linguagem, não pela linguagem das palavras que constituem a comunicação habitual, mas pela linguagem corporal e rítmica, que corresponde ao semiótico.

B - O Enraizamento da Linguagem na Vida

O sofrimento e a "loucura" (como perda de si) são um modo de viver que não encontra suportes para afirmar-se como Existência senão através da criação literária que, por sua vez, é signo da In-Existência de Artaud e, ao mesmo tempo, a forma de Existência de Artaud. Este é um vazio à procura da Existência, daí pedir a Rivière que não o leia literariamente, mas que acolha a Existência dos poemas, Existência inquestionável como ser. Quando Artaud diz ser necessário chicotear sua "innéité", o termo toma o sentido de i-nato, isto é, não-nato ou não-nascido; portanto é preciso chicotear o seu não-nascer. Cada poema e cada palavra é um "parto" (criação e auto-engendramento). A palavra de Artaud torna-se o feto através de sua agonia pois nascer é morrer.

Nascer, para Artaud, significa reconhecer-se como outro, uma alteridade que está dentro dele mesmo e por isso não pode nascer (en suspens). O que Rivière não entende é que a "falha" não é formal, literária, nem gramatical; não é impaciência nem imaturidade. A falha é vital. Frente a essa declaração de Artaud, Rivière considera "espantosa" a lucidez do diagnóstico; recomenda que a liberdade tenha alvo, objeto, conteúdo e concreticidade, a fim de evitar o abismo do pensamento. Não compreende que Artaud quer que se reconheça nessa falha a possibilidade da poesia (liberdade) e não da literatura (o objeto ou alvo de que fala Rivière). Enquanto Rivière propõe coesão e harmonia, portanto, passagem à ficção, Artaud deseja o re-

lato verídico da fragmentação e a possibilidade de uma unificção que não é dada pelo objeto (o poema) mas pela alma (força nervosa coagulada em torno de objetos). Ora, a unidade buscada é a do "corpo sem órgãos", unidade de concentração do disperso e não de funcionalidade das partes corporais, um corpo metafísico e não empírico, fisiológico, no sentido da physis. O pensamento e a alma estão fora um do outro - o poema seria a possibilidade da concentração desse disperso e a esperança nele depositada provém da aparente incapacidade do espírito de Artaud de possuir-se a si mesmo e ser uma força vital. A poesia é o momento em que isto é possível. Daí querer o reconhecimento do poema existente e do presente(1).

A linguagem torna-se um jôgo que tem como finalidade reencontrar a "comunicação" consigo mesmo, com seu pensamento: "Et voilà, moi, ce que je pense de la pensêe: Certainement l'inspiration existe...Et il a un point où toute la réalitê se retrouve, mais chantêe, mêtamorphose, -et par quoi??-en point de magique utilisation des choses"(2). A função da linguagem não é mais conceitual, porém mágica, pois Artaud deve recuperar para além do pensamento racional esse ponto "fosforescente" que torna a criação possível. Artaud pensa sobre "termos", isto é, verdadeiras terminações ou conclusões de todos os esta

(1) O tema do nascimento ligado à morte apresenta-se com movimento análogo à concepção do teatro para Artaud. Para que o "verdadeiro" teatro (da Crueldade) nasça, é preciso que morra um certo tipo de teatro (ocidental) inautêntico. Portanto, como o poema, o teatro da Crueldade é a possibilidade e a via de fazer nascer o que não nasceu ainda.

(2) (A.A., T.I, p.112).

dos que faz seu pensamento sofrer; todavia, é necessário não esquecer que falta uma concordância das palavras com o instante de seus estados. É preciso que Artaud se situe anteriormente ao pensamento por palavras, como se existisse uma "mécâque pensante"(1) onde há orifícios e paradas que quebrarão um pensamento linear, isto é, um pensamento discursivo que "trabalha" por durações de pensamentos encaixados racionalmente. O pensamento é "une pensée, une seule, et une pensée en intérieur"(2). O espírito que se confunde com o pensamento é "reptilino" como as serpentes, porque rasteja até atentar contra as línguas, deixando-as em suspense. Artaud sabe-o bem ao falar de um desarranjo estrondoso de sua língua em suas relações com seu pensamento.

Esse privilégio do pensamento interiorizado conduz Artaud ao menosprezo pela escrita: "Toute l'écriture est de la cochonnerie...Toute la gent littéraire est cochonne, et spécialement celle-ci de ce temps-ci"(3). Esta crítica de Artaud contra a "gent littéraire" está fundada sobre o princípio de uma linguagem que quer ultrapassar as palavras cujo sentido está situado num espaço onde o conceito é rei. Artaud vira as costas ao pensamento que classifica e que aceita as coisas ditas sem questionar, proclamando a abertura essencial do pensamento. Separando-se de todo mecanicismo estático e de todo conformismo, Artaud es

(1) (A.A., T.I, p.118).

(2) (A.A., T.I, p.119).

(3) (A.A., T.I, p.129).

creve: "pas d'oeuvres(1), pas de langue, pas de parole, pas d'esprit, rien. Rien, sinon un beau Pèse-Nerfs"(2). A figura de um "beau Pèse-Nerfs" figura o inomeável, o não-clas-sificável, porque denuncia os intervalos de espírito que es capam ao pensamento discursivo. Artaud escreve a leitores capazes de se abrir a seus "jogos de alma", isto é, para leitores que são como "receptáculos", dotados de uma "virtu-de" denominada por Artaud de "caridade da alma". Esse mesmo pedido aparece num outro nível, não-literário, quando ele escreve sua segunda carta de amor: "J'ai besoin, à côté de moi, d'une femme simple et équilibrée...Il ne m'est même pas nécessaire que cette femme soit très jolie...ni surtout qu'elle réfléchisse trop. Il me suffit qu'elle soit attachée à moi"(3). É o mesmo apêlo, feito à Rivière e ao leitor dos poemas, para que o olhar do outro seja capaz de alcançar seu pensamento interior ou interioridade que constitui sua vida.

A realidade literária passa a ser nós mesmos: "Nous sommes réels...Il devrait y avoir autant de revues qu'il y a d'états d'esprit valables..."(4). Portanto, a publicação de um texto literário deveria estar em, proporção direta ao que é pensado por alguém. É necessário descartar as revistas feitas de um amontoado caótico de opiniões porque estas são submetidas a uma forma exterior de composição

(1) Esta destruição da obra ligada à destruição da gramática e da sintaxe da linguagem vai ecoar ora no nível artístico, ora no nível político. Esta questão será retomada na continuação deste trabalho.

(2) (A.A., T.I, p.121).

(3) (A.A., T.I, p.126/7).

(4) (A.A., T.I, p.265).

adotada segundo as exigências das próprias revistas. Contra esse "imperialismo monádico" da direção e da submissão do escritor a um modelo exterior a seu pensamento, Artaud escreve: "Toutes les revues sont les esclaves d'une manière de penser, et, par le fait, elles méprisent la pensée" (1). Inicialmente, Artaud recusa o empirismo ingênuo de uma revista que seria apenas uma soma de opiniões fugazes e arbitrárias, sem nenhuma unidade; mais também recusa o outro extremo, isto é, a fixação numa única maneira de pensar, segundo um modelo exterior que despreza o pensamento. Artaud se situa entre estes dois pólos: entre o rigor dogmático e a necessidade do pensamento, e a multiplicidade ou as variações possíveis do pensamento. Observa-se na exigência do poeta uma conjugação entre o acaso e a necessidade do pensamento, como um Nietzsche(2).

Em última instância, o único critério válido para julgar o poema é o próprio Artaud. Não possuímos mais a Verdade, única, mas doravante, estamos diante de pensamentos que querem dizer alguma coisa essencial. A literatura é justa quando se funda sobre a necessidade de dizer alguma coisa: "Cette revue donc une revue personnelle", escreve Artaud. Se o outro o interessa é enquanto seu pensamento concorda com seu estado de espírito ou enquanto o outro executa um papel semelhante ao de um psicanalista que ouve o paciente não para compreendê-lo, mas para que se compreenda falando. O outro, na qualidade de ouvinte mudo,

(1) (A.A., T.I, p.265).

(2) As relações entre Artaud e Nietzsche serão estudadas durante o desenvolvimento deste trabalho.

não interfere na emergência da linguagem e é neste sentido que Artaud não se preocupa com a comunicação; seu espaço literário é, principalmente o de um criador que institui novos valores, como o Super-homem de Nietzsche. Enquanto verdadeiro criador ataca os talentos "falsos", isto é, as pessoas dotadas de grande facilidade de assimilação, e que, na verdade são incapazes de falar por si mesmas.

Artaud define o poeta: "Ce qui fait le poète c'est, à la fois, la nouveauté (mais une nouveauté authentique, dense, spontanée) et la substance de l'image, l'échelle du sentiment...-car le sentiment a certainement une échelle dont le degré marque la beauté"(1). O talento não pode ser concebido a não ser ligado rigorosamente à Vida (a substância da imagem) ou à lucidez (a escala do sentimento). Quando a virtude ultrapassa o verdadeiro talento, tal é o exemplo citado por Artaud a propósito de Raymond Radiguet, cai-se no vazio. Ao contrário, Rimbaud aparece aos olhos de Artaud como um exemplo do verdadeiro talento, porque possui uma "certa paixão interior", uma "experiência" insubstituível. À erudição dos escritores, Artaud propõe a simplicidade madura dos verdadeiros poetas. Não se trata, para ele, de impor uma doutrina para ditar regras de escrita, mas afirmar que é a densidade interior e a força de um sentimento que contam. A grandiosidade pela grandiosidade não define a verdadeira força do escritor, pois esta supõe a pressão interna das coisas ou sua indiscutibilidade distanciando-se de uma concepção que

(1) (A.A., T.I, p.277).

toma a verdade como um dado exterior. Já observamos acima que doravante já não há sentido em falar de uma verdade, porém, se Artaud descarta uma concepção clássica da verdade, todavia não aceita o arbitrário, mas exige rigor(1). A literatura pela literatura enquanto tal não existe para Artaud: "On peut tout faire dans l'esprit, on peut parler sur tous les tons, même celui qui ne convient pas. Il n'y a pas de ton soidisant littéraire, pas plus que de sujets qu'on ne puisse employer. Je peux si je veux parler sur le ton de la conversation ordinaire...Il n'y a qu'une chose qui fasse l'art, la palpabilité des intentions de l'homme. C'est la conscience qui fait la vérité"(2). Por este texto, vê-se que Artaud confirma sua concepção segundo a qual não há nem tema nem tom especificamente literários. É impossível fixar a prática literária sobre um modelo pré-estabelecido, pois não existe uma linguagem exclusivamente literária nem um sistema moral de regras formais. Pode-se dizer, no máximo, que há uma ética que se funda sobre a "palpabilidade" das intenções do homem, pois a verdade de um texto é medida segundo a ordem da consciência.

Quanto ao papel da linguagem, Artaud nos diz:
 "...voici le seul usage auquel puisse servir désormais le

(1) E é conversando com Blanchot que Georges Bataille pode dizer: "Blanchot lembra-me que finalidade, autoridade são exigências do pensamento discursivo; eu insisto, descreven do a experiência sob a forma dada em último lugar, perguntando-lhe como ele crê ser isto possível sem autoridade nem nada. Ele me diz que a própria experiência é a autoridade. Ele acrescenta a propósito desta autoridade que ela deve ser expiada". Cf. Daniel Wilhelm, "La voix narrative", 10/18, 1974, p.16, citando Georges Bataille.

(2) (A.A., T.I, p.308).

langage; un moyen de folie(1), d'élimination de la pensée, de rupture, le dédale des déraisons, et non pas un Dictionnaire où tels cuitres des environs de la Seine canalisent leurs rétrécissements spirituels"(2). Nem gramática nem dicionário, a linguagem rigorosa do poeta situa-se no campo uma revolução da língua. Contra aqueles que julgam do ponto de vista "sério" da língua, Artaud propõe "la confusion de ma(sa) langue"(3)... "Et toutefois entre les failles d'une pensée humainement mal construite, ...brille une volonté de sens...mais que les coprolaliques m'entendent, les aphasiques, et en général tous les discrédités des mots et du Verbe, les parias de la Pensée. Je ne parle que pour ceux-là"(4). Este ato de falar aos coprolálicos e aos afásicos, aos párias do pensamento, àqueles aos quais o pensamento faz falta em relação à linguagem, assinala o desprezo de Artaud por sua língua maternal. Porém esta negação é ultrapassada, imediatamente, por uma outra negação, chegando a um novo estado da linguagem, com um sentido novo que exige uma certa "vontade de crença". Ao sair do espaço logocêntrico da linguagem e penetrar num universo onde o não-senso torna-se um novo sentido, Artaud exige que a nova linguagem

(1) Esta noção de "loucura" é fundamental para compreendermos o papel da linguagem corporal no Teatro da Crueldade. A "loucura" representa "desrrecalque" (défoulement) ou o proibido e oculto que vêm à luz, fazendo estourar a tradição ocidental que funda a "razão" como criadora das interdições. Ao aceitar a linguagem como um meio de loucura Artaud quebra o par: razão/loucura, normal/patológico, essencial às sociedades ocidentais. Retomaremos, posteriormente esta noção da loucura mostrando como está ligada diretamente à mesma explicação encontrada em Foucault ("Histoire de la Folie", collution 10/18, Plon, 1961, Paris).

(2) (A.A., T.I, p.330).

(3) (A.A., T.I, p.346).

(4) (A.A., T.I, p.347).

deva ser compreendida a partir de uma outra origem diversa daquela apontada pelo discurso causalista ou científico; estamos agora situados no domínio da arte, no domínio da expressão que Artaud explica ao escrever: "De l'expression, j'entends non pas un certain air de rire ou de pleurer, mais la vérité profonde de l'art...Le sujet importe peu et aussi l'objet. Ce qui importe c'est l'expression, non pas l'expression de l'objet mais d'un certain idéal de l'artiste, d'une certaine somme d'humanité à travers les couleurs et les traits"(1). Nem comunicativa (o sujeito não interessa) nem realista (o objeto não interessa), a arte é expressiva porque não é indicativa (de um certo ar de rir ou chorar). O que se exprime nela é o "ideal do artista", entendido não como este ou aquele indivíduo, mas como "uma certa soma de humanidade", como "palpabilidade das intenções do homem". Por isso Artaud considera a arte como uma palavra, isto é, como ato de dizer alguma coisa. A pintura, escreve ele, pinta para dizer alguma coisa e não para verificar teorias. Se o pintor deforma a realidade, é para que a arte exista, porque o modelo não é nada por si mesmo. O que importa é o que através do modelo pode ser dito de vida trepidante ou angustiada. É a expressividade que permite a Artaud afirmar que "L'art est toujours une hauteur à atteindre"(2).

O Belo provém de alguma coisa exterior à obra, e no entanto está contido nela, como uma presença invisível. Apesar da importância da técnica e de um certo "savoir-faire" indispensáveis ao artista, o Belo não se re

(1) (A.A., T.II, p.220).

(2) (A.A., T.II, p.232).

duz a esta técnica. As flores de Sardin, escreve Artaud, são o testemunho de uma bela alma discreta que ultrapassa qualquer questão técnica. Além disso, é o ar de grandiosidade e de solenidade de expressão(1) que caracterizam o Belo artístico: "Le Beau est parce que nous le père rêvu... l'art c'est l'aujourd'hui encore aujourd'hui"(2). O Belo se situa do lado do sentimento e do conhecimento, da amizade e do reencontro e, por isso mesmo, do lado da perenidade - hoje ainda hoje amanhã.

O princípio da expressividade rigorosa da arte funda-se na concepção da arte como inteligência e sentimento. Por ser expressão do "ideal do artista", arte não é jamais uma simples cópia da natureza. Descartando toda interpretação naturalista ingênua da obra de arte, Artaud fala numa relação entre o ato artístico e a natureza, relação que é da ordem do encontro e não de uma junção de objetos naturais. A síntese entre a inteligência e o sentimento aparece nitidamente na arte cubista provando, segundo Artaud, que se não existe puro naturalismo também não existe um puro formalismo. A arte exige sempre a colaboração dos sentidos. O "geometrismo" da arte cubista aparece mais

(1) Esta noção de expressão, no sentido artístico e não psicologicamente se confunde com a noção de uma "grandiosidade", segundo Artaud, é semelhante à noção de "expressão artística" para Paulhan. Para este último, "a expressão" que caracteriza uma obra de arte apresenta-se como a capacidade artística de evocar com força os sentimentos ou uma situação moral, seja por uma representação direta do ser humano, seja por uma correspondência com outras imagens. Consideremos este texto de Paulhan: "Un paysage peint peut être expressif, non point sans doute de la même manière qu'un portrait... Mais peut-être l'artiste peut-il mettre à cette expression plus d'originalité, plus de finesse et d'indécise subtilité, et même plus de grandeur" (Paulhan, "L'Esthétique du Paysage", p.85).

(2) (A.A., T.II, p.232).

como uma convenção necessária à legibilidade de obra, pois nossa razão não pode imaginar nada sensível fora das "formas". Todavia, é preciso acrescentar que estas formas não aparecem a não ser como "presentificações do sensível". Assim também, quando Artaud fala da organização rigorosa e fatalista do Teatro da Crueldade, pensa esta organização como regrada a partir de uma linguagem física e corporal, que anula o pressuposto de um modelo exterior e formal, in dependente dos sentidos. Expressivo e rigoroso, o Teatro da Crueldade supõe um trabalho da inteligência, melhor do que do intelecto, a partir do sensível(1).

A arte é um Pensamento. Quando Artaud pronuncia a palavra Pensamento, provoca um "retentissement" que atravessa a literatura, pois, como observamos anteriormente, o Pensamento se opõe às regras que impedem seu dinamismo. Assim, Artaud pode dizer: "Nous ne sommes pas pour les règles. Mais plus une littérature se passe de règles, plus elle a besoin de se reposer sur la vie, de se modeler sur la vie, de s'infuser de la vie"(2), pois sem esta infusão vital, a literatura sem regras tornar-se-ia arbitraria e carente do rigor exigido pelo artista. Essa necessidade de "repousar sobre a vida" é, precisamente o que ocorre na poesia de Céline Arnauld onde a Vida se torna um "braseiro de imagens". A presença do pensamento no espírito e do espírito na expressão faz com que o sistema da linguagem perca seu centro "racional". Agora já não há, um "ponto fixo"

(1) A distinção entre inteligência e intelecto corresponde à distinção entre compreensão sensível e compreensão conceitual.

(2) (A.A., T.II, p.257).

nem um "último elemento" que poderiam dar a razão de uma cadeia dedutiva. Pode-se dizer que não há mais "tempo primeiro", mas somente, "tempo segundo". O pensamento torna-se uma "ação"(1). Ele não é mais teoria pura; aproxima ou distancia, fere ou acarícia. O pensamento se torna um ultrapassamento dos códigos e das regras que o aprisionam. Neste sentido, o Pensamento é "ilimitado". Recusa "ser agido" a fim de se tornar uma cena visível que pede para ser revelada, pois se apresenta como o que começa por ser recusado a Artaud. Além disso, o que Artaud grita, é a ausência de corpo que deveria ser este pensamento. Artaud se procura até o fundo deste pensamento, para contestar a não-lucidez (que é inconsciente) ancorada em nossa sociedade e em nossa lógica. Ao pensamento normal e racional que abre a estruturação do duplo: racional/irracional, espírito/corpo, alto/baixo, ciência/arte, Artaud deseja colocar às claras todos os segundos termos destas alternativas, de tal forma que os dois termos possam nascer conjuntamente, como um fenômeno de "androgínia".

E em sua busca de lucidez, Artaud não ignora a Psicanálise, mas não a aceita enquanto é considerada como uma ciência; ou seja, a Psicanálise é recusada na medida em que encerra toda organização verbal em preceitos ou fórmulas. Ora, conforme já observamos, desde o início Artaud se recusa a tomar o pensamento como um meio, pois,

(1) Cf. esta noção de um pensamento que se torna uma "ação" nos textos de M. Foucault: "As palavras e as Coisas", Cap. VIII: "Trabalho, Vida e Linguagem", § 59: "O Cgito e o Impensado"; Col. Problemas, Ed. Portugália, 1968, onde o autor faz uma aproximação entre os textos de Artaud, Sade e Nietzsche.

mais do que um instrumento para exprimir, o Pensamento deve ser considerado como uma prática que deseja ser. Portanto, tudo o que é produzido pelo Pensamento é real e verdadeiro, na medida em que se enraiza em sua Carne e se dá como Pensamento de sua Vida; e se seus poemas são um produto de sua Vida, são reais e verdadeiros, mesmo que sua lógica seja muito semelhante à dos sonhos (que seguem as leis do imaginário), do que às da lógica científica e causalista, fundada sobre o princípio da identidade.

À questão de saber se existem pensamentos falsos, Artaud responde que o "falso" é tomado como uma mitologia. A mitologia constitui as ideologias ocidentais cujo platonismo perpetua a concepção "moralista" do "espírito" privilegiado em relação à "matéria" corruptível, ou seja, o "eterno" em oposição ao "devir" transitório. Retomando seu Pensamento como uma prática enquanto ela se escreve e se produz, o Pensamento é, por si mesmo, um signo; e é esta concepção que está no centro da interpretação de Sollers em relação a Artaud e que vai-lhe permitir de nomear seu artigo "O Pensamento emite signos"(1). Em última instância, o Pensamento é somente o ato pelo qual queremos ser nosso Pensamento; e se o homem está doente, é porque estamos situados numa cultura que faz a distinção entre o espírito e o corpo ou entre o espírito e a letra. É necessário recuperar a "letra do espírito" a fim de sair da "mitologia" e poder falar a partir de uma concepção materialista do espírito. É preciso apreender o Pensamento em

(1) Philippe Sollers: "La Pensée émet des signes", in "L'Écriture et l'Expérience des limites", Ed. du Seuil, 1968, col. Points.

seu funcionamento, em sua prática.

Chegamos à linguagem vivida enquanto tal e que não é suscetível de qualquer codificação; à "poesia" entendida como uma linguagem cuja única regra é a da abertura do Pensamento. Em suma, como Sollers notou bem: "...vivemos incessantemente no sentido figurado, enquanto o sentido nos figura, enquanto nós somos linguagem em todos os instantes, em todos os graus"(1). Para tornar-se linguagem, Artaud deve, inicialmente, afastar todos os feitiços sociais, religiosos e sectários, ou seja, todos os "fetichismos" que o impediam de viver. E estes "fetichismos" que se apresentam enquanto um "duplo" que rouba Artaud de seu próprio corpo e que limita sua vontade de pensar, sob a forma de um "inconsciente" que exerce uma força mágica, estes fetichismos devem ser "purificados". Isto se dará através da destruição dos códigos e das gramáticas enquanto eles condicionam o pensamento. Penetrando num estado "anterior à linguagem", não no sentido geográfico, nem cronológico, mas num sentido qualitativo, Artaud renascerá como um corpo inorgânico, um "corpo-árvore" que rompe a divisão e a classificação do corpo despedaçado por seus órgãos. O corpo inorgânico figura a recusa de um corpo-fetice já classificado cientificamente. Artaud vê a necessidade de apreender a linguagem do corpo falado pelo Pensamento. Para isto é preciso penetrar na Carne, ir contra a submissão à gramática que funciona como um deus ou um pai que castra. A destruição dos códigos e dos limites

(1) Philippe Sollers, "La Pensée émet des Signes", p.102, op.cit.

gramaticais implica o ultrapassamento dos limites da comunicação em função da pulsão do sentido. Essa revolução da linguagem faz com que Artaud considere a não-comunicação como a única possibilidade de uma comunicação mais fundamental, onde o não-sentido constitui o sentido originário do próprio pensamento. Esse não-sentido obriga-se na linguagem do poeta, que se dá como uma "palavra" (parole)(1). Ao homem cientista que reflete e que se vincula ao mito do conceito e do sistema, Artaud propõe o homem-poeta e ator que se constitui como a afirmação do Corpo. Esta afirmação de Artaud, a propósito do homem-poeta e ator contra o homem-cientista, lembra a distinção Nietzscheana entre o homem-artista, dionisiaco, êbrio de Vida e de Dor e o homem-cientista, racional, sistemático, morto como as cinzas do columbário romano, destinado à "decadência" ocidental. O homem tornado linguagem é o que tem o poder de deixá-la em suspenso e que sabe que a linguagem é uma abertura indefinida, um gesto, uma palavra sempre desperta, que escapa aos feitiços do código, do sistema e da gramática.

(1) Segundo Roland Barthes (cf. "Éléments de Sémiologie", in "Le Degré zéro de L'Écriture", ed. Sonthier, 1964) a distinção de Saussure entre "parole" e "langue" permanece fecunda para a literatura. A língua (langue) apresenta-se como um conjunto finito de signos linguísticos, delimitados, organizados numa sintaxe gramatical, codificada, comum a todos (ao menos para cada sociedade), inconsciente e prévia à utilização empírica pelo sujeito empírico. Ao contrário, a palavra (parole) implica uma "intencionalidade" ou uma consciência de um sujeito falante, que retoma uma "face" da língua, de forma subjetiva, isto é, particular. Neste sentido, a literatura é uma "parole", em relação à linguagem social.

C - Da Literatura como Dissimulação à Lucidez

Pode-se dizer que a negação da linguagem gramatical está vinculada, ao mesmo tempo, à experiência do "não-pensamento", isto é, à recusa de um pensamento ligado ao intelecto. A linguagem de Artaud é a de um estilo trabalhado por Artaud-artista que se procura com lucidez. Seu único critério é a autenticidade, e mesmo que nada se apresente para se pensar, é preciso dizer exclusivamente este nada. Assim, qualquer ornamento e qualquer retórica são banidos. A este respeito Maurice Blanchot escreve num texto muito fecundo: "O que é primeiro, não é a plenitude de ser, é a fenda e a fissura, a erosão e a destruição, a intermitência e a privação martirizante: o ser não é o ser, é a falta do ser, falta viva que torna a vida um desfalecimento, inapreensível e inexprimível, salvo pelo grito de uma feroz abstinência"(1). Artaud recusa o livro, ou seja, o texto clássico, enquanto única forma de expressão literária. Os traços bíblicos do livro aparecem, segundo Blanchot, no modelo épico: as figuras, figurantes e figurações marcam o espaço do livro. Há uma linearidade do texto que se ordena segundo o valor de verdade, enquanto história do sentido. Ora, a linguagem de Artaud é a expressão sensível de nossa época que perde um certo domínio do sentido e questiona a autoridade de um saber bíblico do livro, sua plenitude e circularidade fechada por uma tonalidade divina. Como diz Blanchot: "O destino de uma palavra ligado a

(1) Maurice Blanchot, "Le Livre à venir", Gallimard, 1959, p.49/50.

este que dá a linguagem e onde ele aceita de habitar (sé-journer) por este dom que é o dom de seu nome, isto é também o destino desta relação da palavra à linguagem que é a dialética"(1). O problema colocado se refere ao "fim do livro", ou à "ausência de livro". Ao recusar o corpo-fet^uche e encarnar-se num corpo sem órgãos, Artaud questiona o produto da linguagem discursiva, isto é, o livro em sua forma clássica, o livro bíblico, para usarmos a feliz expressão de Blanchot. Com efeito, Blanchot fala sobre o abalo provocado pelo texto de Artaud como texto-limite e arrastamento do livrescor. É com a finalidade de barrar a reiteração de um tal logos que Blanchot se interessa pelo movimento que abre o livro à ausência de livro, espaço novo onde se instalam os "textos" de Artaud. O "texto" de Artaud, em sua loucura, ajuda a quebrar o espaço clássico da representação literária.

Inicialmente, Blanchot coloca o problema da escrita (écriture), que explode enquanto gramática, na sua sintaxe, a fim de se unir corporalmente à palavra (som, grito), num trabalho de "desdobramento" (désoeuvement). É necessário notar-se que Artaud caminha no sentido de escrever textos anônimos, que, embora ligados à sua Existência, justamente por esta ser "desdobrada", "rasgada" em seu âmago, desde o início, só pode ser expressa por fragmentos. A

(1) Maurice Blanchot, "L'entretien Infini", Gallimard, 1969, p.627. Interpretação semelhante encontramos em Derrida quando este escreve: "Duplo derivado de uma unidade primeira, imagem, imitação, expressão, representação, o livro tem sua origem, que é também seu modelo, fora dele..." "O olho escuta" (Claudel) quando o livro tem vocação de profetizar o logos divino". Derrida, "La Dissémination", Seuil, 1962, p.51/52.

lei do livro, segundo Blanchot, é dissimuladora. Para ler o livro seria necessário, então, inicialmente aprender a ler este trabalho de dissimulação. Há uma teia entretecida entre o livro, a lei, o Saber, o limite e o desejo. Artaud deve ser lido e não re-escrito. É o contra-valor do texto ou seu valor re-ativo, que Barthes denomina de legível (*lisible*)(1). Ora, é uma leitura produtora do texto que Artaud procura inventar. Seu texto carrega em suas entranhas uma ruptura, rompendo com o movimento por uma certa leitura de reduplicação (representação), ordenada à autoridade cifrada do livro. Esta leitura do legível abandona as mediações dos critérios, as técnicas de interpretação e de identificação do sentido, figuras fiéis da circularidade do livro.

Artaud fala de ruptura em seus escritos; e é nesta via que se une a Blanchot: "É em termos de limite, de ruptura, de descartar, que os escritos de Blanchot interrogam o que entendemos sob os nomes de "literatura", de "literário", de "livresco", de "livro"...na ordem de um discurso fechado, protegido, regrado. O regime deste discurso reconduz a um saber...A instituição é de fato o suporte de que este discurso tem necessidade"(2). Circularidade, fechamento, tonalidade divina, as categorias do livro, são sustentadas por estruturas do poder contra as quais os textos de Artaud se erguem como um exemplo mar-

(1) Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970, p.10.

(2) Como observa Daniel W. - "É em termos... "A ruptura, o limite, a recusa da instituição e, portanto, do livro como biblioteca e da biblioteca como forma de poder, é o que em Artaud suscita as reflexões de Blanchot.

cante. Quando critica o Saber acumulado na biblioteca, é o espaço fechado da cultura mistificadora que Artaud está criticando, motivo pelo qual seus textos são violentos, pois destroem o livro. O Teatro da Crueldade é a desapropriação do regime literário enquanto tal, criando uma tensão no campo literário, levantando uma questão que paira sempre no ar; e possível falar, ainda, de literatura no caso de Artaud?(1)

A crítica à cultura como Panthéon feita por Artaud encontra Blanchot que nos diz: "A cultura está ligada ao livro. O livro como depósito e receptáculo do Saber se identifica ao Saber. O livro não é apenas o livro das bibliotecas, este labirinto onde se enrolam em volumes todas as combinações das formas, das palavras e das letras. O livro é o Livro...A ausência de livro...está principalmente fora dele, todavia contida nele, menos em seu interior do que a referência a um exterior que não a

(1) Ao abordar o problema da crítica literária, Leyla Perrone Moisés (cf. *Texto, Crítica, Escrita*), "Ensaio 45, Editora Ática, São Paulo, 1978, p.15 e 18) diz-nos que "a história dos livros é a história da réplica, e esta se desenrola entre a imitação (réplica do original) e a reputação (réplica ao original)". (op.cit., p.15). Do copista ao comentador já há uma transformação em relação ao texto original, mas a hermonêutica religiosa se atém, "ainda", a submissão ao Verbo. A filosofia Ocidental vai um pouco mais além, enquanto réplica ao mestre ou ao sistema anterior, mas sem questionar a Verdade; é, somente, com a "morte" de Deus que a réplica se torna mais radicalmente reputadora. Ora, ligado à era da "representação", o livro crítico oscilou entre os dois aspectos da réplica (imitação e reputação). A crise literária do século XIX questiona o sujeito-criador, a Verdade e a hierarquia estabelecida entre o escritor e o leitor, entre a escrita e a leitura. Artaud escreve a partir de uma leitura corporal lúcida que reputa os moldes gramaticais da língua francesa. Ao questionar o texto como "duplo" opressor do teatro, é a recusa da réplica enquanto imita

concerne"(1). O questionamento do livro é o questionamento da civilização ocidental, do sentido que recolhe o Saber no livro e o transmite "biblicamente" ao público. Com seus escritos, Artaud provoca o deslocamento da linguagem, da Cidade, das relações da linguagem com a divisão das classes, da Lei, do proibido, na forma da transgressão, da loucura, do grito, do corpo feito Teatro da Crueldade. Assim, segundo Daniel, há um triplo movimento na ausência do livro: "É a destruição... a biblioteca foi destruída, tanto quanto a Cidade, o Estado, a Instituição, etc...É também o apagamento: a palavra da narração...nos deixa sempre pressentir que o que se conta é somente, de uma certa maneira, o esgotamento, o cansaço, o desgaste, o sono mesmo do poder de contar, que ninguém saberia despertar...É principalmente o esquecimento...um movimento de anulação"(2). Eclipsam-se, juntamente com a biblioteca e o livro, a instituição, o poder. É contra a "última palavra" do livro que Artaud grita, procurando libertar seu teatro desta tirania do texto divino. É o sofrimento da Existência fragmentada e despedaçada de Artaud que passa a ser linguagem(3), ou, como diz Blan-

ção de um modelo prévio, aceito dogmaticamente como a Verdade de um Divino a ser representado. Linguagem crítica e criadora, ao mesmo tempo, ela se torna produção lúcida de um ego cuja autoridade emana de sua própria afirmação.

(1) M. Blanchot, "L'entretien Infini", p.621/2.

(2) Daniel, p.78.

(3) Há um "vazio" que atravessa e preenche a obra de Artaud, porque como diz Leila Perrone em seu livro: "Texto, Crítica, Escritura" (já citado), p.88, "O erro (a errância) do poeta é rondar indefinidamente aquele centro noturno que é o vazio, o nada". E é por isso que o centro vazio, segundo a autora, é "abismo fascinante" e "um lugar mortal" (idem, p.88). A caminhada de Artaud

chot: "O neutro não seduz, não atrai...E escrever, é colocar em jogo esta atração sem atrativo, aí expor a linguagem, extrai-la por uma violência que a libera novamente até esta palavra do fragmento: sofrimento do despedaçamento vazio"(1). É contra o "sagrado" dos livros, que J.L. Borges escreve: "Chi Hoang Ti, talvez, circundara o império de uma muralha, porque ele o sabia perecível, e destruiu os livros no pensamento de que eram livros sagrados, isto é, livros que ensinam o que ensina todo o universo ou a consciência de cada homem. O incêndio das bibliotecas e a construção da muralha são talvez operações donde cada uma, secretamente, se anula a si mesma"(2). Assim como Blanchot diz que "se escreve somente o que se acaba de escrever, finalmente não se escreve nunca mais"(3). Penetramos no "desdobramento do livro, através de Artaud, quebrando o Saber instituído linearmente, ou como Blanchot nos diz: "Não mais o título de um livro, mas o amanhã jogador, o aleatório que gostaria sempre de quebrar o livro, romper o Saber e desorganizar até o desejo, ao fazer do livro, do Saber e do desejo a resposta ao desconhecido, quando não há tempo, apenas entre-tempo"(4). O "tempo" dos textos de Artaud é o tempo de sua Existência. O seu Saber é o Saber que advém de sua lucidez para recuperar sua Existência sofredora. Sua

(escritor) torna-se um avanço fatal, ancorado na "errança circular" em torno de um "centro vazio".

(1) M. Blanchot, op.cit., p.456.

(2) J.L. Borges, "Enquêtes", trad. Bénichou, Gallimard, 1957, p.14.

(3) Blanchot, "L'Entretien...", p.12.

(4) Blanchot, idem, p.617.

angústia percorre a trama de seus escritos, como se fosse o último homem; idéia que também aparece em Georges Bataille: "Blanchot me perguntava: por que não prosseguir minha experiência interior como se eu fosse o último homem?"(1). E é através de uma experiência interior análoga que Artaud promove a ruptura do círculo da linguagem fechada do livro, pulsando, agora, no Teatro da Crueldade; estamos numa operação de crise, e de livraison (liberação) da tirania do livro. É assim que Daniel comenta o termo "livraison": "raison ivre du livre"(2), neutralizando a ligação livro-texto-discurso-narração, deportando ou desviando o sentido opressivo da linguagem. Aí está a superioridade da literatura moderna que se separa do ideal de unidade do sentido e da "verdade", essenciais para o que chamamos de ciência. Para Blanchot, "a "literatura" ...separa-se da ciência ao mesmo tempo por sua ideologia própria, mas principalmente...denunciando como ideológica a fé que a ciência...devota à identidade e à permanência dos signos"(3). A noção de "livraison" insere-se, portanto, na relação do livro ao texto, da ideologia à ciência, num trabalho de elucidação que abala definitivamente a crença no livro. "Quando escrever é descobrir o interminável, o escritor que entra nessa região não se ultrapassa rumo ao universal. Não vai rumo a um mundo mais seguro, mais belo, melhor justificado, onde tudo se ordenaria conforme à claridade de um dia justo. Não descobre a bela

(1) "L'Expérience intérieure", citado por Daniel, p. 129, *op.cit.*

(2) Cf. Daniel, p.133, *op.cit.*

(3) Blanchot, "L'entretien Infini", p.458.

linguagem que fala honrosamente para todos. O que fala ne le é o fato de que, de um modo ou de outro, ele já não é ele mesmo, já não é alguém (...). Escrever é dispor a linguagem sob a fascinação e por ela, nela, permanecer em contacto com o meio absoluto, ali onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura, se torna a lusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência, se torna a informe presença dessa ausência, abertura opaca e vazia para o que é quando já não há mun do, quando ainda não há mundo"(1). E é porque a "literatura" não questiona o problema do pensar/não pensar, ela es quece o essencial e termina por se tornar um "divertimento" que é uma perda de si, convertida naquela distração de que falava Pascal. Por isso, Artaud rompe com a ordem literária para afirmar a "tomada de consciência de si". Além disso, se há uma literatura, é somente na medida em que ela é apenas uma nova forma metafórica de se dizer. Assim sendo, é preciso levar adiante um trabalho de explo ração do impensado que tenha valor de revelação e que per turba o pensamento comum; o que importa é o entrelaçamento do vivido e do escrito. Esse entrelaçamento do vivido e do escrito deixa clara a impossibilidade de pensar a fundo, assim como a impotência de Artaud em se apreender. Artaud não se conhece a não ser nesta distância incessantemente imposta, numa sucessão de fracassos em pensar não importa o quê. Embora se torne um espetáculo que aceita somente seu próprio julgamento, descartando qualquer outro olhar diferente do seu, no entanto, seu próprio olhar

(1) Blanchot - "L'Espace Littéraire" - Gallimard, col. I dées, Paris, 1955, pgs.19 e 27/28.

só pode apreender uma sucessão de abortos que exige uma linguagem mergulhada no fugaz, que é a única via para se transformar em poder afirmativo(1). Eis a palavra de Artaud, enraizada abaixo da língua, nos intervalos: "Ah! ces états qu'on ne nomme jamais, ces situations éminentes de l'âme, ah! ces intervalles d'esprit... Je vous l'ai dit, que je n'ai plus ma langue, ce n'est pas une raison pour que vous persistiez, pour que vous obstiniez dans la langue"(2). Artaud recomeçará a se exprimir poeticamente até o fim de sua vida, através do recurso ao teatro, que terá a função de desvelá-lo geneticamente porque seu Corpo é linguagem.

Este corpo tornado linguagem, para Artaud,

(1) Em "L'oeil et l'esprit", Merleau-Ponty fala numa reflexão corpórea, num voltar-se sobre si mesmo corporal onde o corpo se vê vendo, se toca tocando, se ouve falando - ou, para usar a expressão do filósofo, um visível vidente. No entanto, há na reflexão corpórea um traço que a faz exemplar para uma crítica da reflexão intelectual. Com efeito, esta última parece realizar a plena identidade do espírito consigo mesmo atingindo uma transcendência capaz de justificar o idealismo como algo verdadeiro enquanto assentado na soberania da consciência de si para si. Ora, a reflexão corpórea (forma originária de toda reflexão) revela que o corpo, ao se sentir sentindo, não se torna uma unidade fechada sobre si mesma, não atinge a plena indiferenciação entre sua face "sujeito" e sua face "objeto". A mão direita que toca a mão esquerda e é tocada por ela, permanece diferente, outra que a esquerda. Se não posso saber qual mão toca e qual é tocada entretanto, isto não torna as duas mãos idênticas, isto é, indiferentes. O corpo ensina ao pensamento a distância irremediável que se cava no interior de toda interioridade, ensina que a divisão é originária. O corpo/pensamento de Artaud é essa experiência reiterada da divisão, dos "intervalos do espírito", da impossibilidade originária da coincidência consigo mesmo e com o outro, aquilo que o poeta chama de feto e aborto e que o obriga a ser poeta sempre, não chegando nunca à bela totalidade que a tradição chamou de livro.

(2) (A.A., T.I, p.122).

significa que o corpo se oferece submetido apenas à sua própria lei, que é a de sua livre vontade. A recuperação do corpo visa opor-se ao Silogismo, à Lógica, à Mística histórica e à Dialética, enquanto estas figuras da identidade e da totalidade funcionam como entraves para um Pensamento que se quer vivo. Esta cadeia de obstáculos a parece nitidamente no artigo de Artaud endereçado ao Dalai-Lama quando o poeta procura uma outra lógica diversa desta própria ao pensamento logocêntrico, tentando, então, estabelecer uma diferenciação entre a inteligência e a intelectualidade: "...cet abaissement de mon étiage mental, qui ne signifie pas comme on pourrait le croire une diminution quelconque de ma moralité (de mon âme morale) ou même de mon intelligence, mais, si l'on veut, de mon intellectualité utilisable, de mes possibilités pensantes, et qui a plus à voir avec le sentiment que j'ai moi-même de mon moi, qu'avec ce que j'en montre aux autres"(1). Portanto, Artaud coloca de lado a "razão pensante" enquanto se confunde com o intelecto, e retoma o sentimento de si mesmo, que exige, esta vez, a inteligência. E isto sucede na medida em que a noção de inteligência mantém uma estreita relação com o Corpo, e termina como uma linguagem que é fragmentação. A ruptura em relação a uma realidade exterior faz com que o espírito de Artaud não possa mais admitir a classificação das coisas em sua ordem lógica tradicional, mas exige alcançá-las em sua ordem sentimental e afetiva. E Artaud vai ainda mais longe, até chegar a uma camada onde "les choses n'

(1) (A.A., T.I, p.66).

ont plus d'odeur, plus de sexe. Mais leur ordre logique aussi quelquefois est rompu à cause justement de leur manque de relent affectif"(1). Artaud encontra-se num estado de distanciamento em relação ao sentido habitual das coisas, que o conduz a uma angústia que faz o espírito estrangular-se e cortar-se a si mesmo.

A angústia de Artaud é um congelamento da medula, uma ausência de fogo mental, uma falta de circulação da Vida. A esta angústia, definida como uma ausência de Vida, Artaud opõe um outro tipo de angústia: a do ópio, que se diferencia da primeira, considerada como "metafísica". A angústia nascida do ópio é cheia de ecos", de "cavernas" e de "labirintos". Neste caso, a alma está bem centrada, mas, todavia, é divisível infinitamente e transportável "comme une chose qui est"(2)... "Le Néant de l'opium a en lui comme la forme d'un front qui pense... Je parle moi de l'absence de trou, d'une sorte de souffrance froide et sans images, sans sentiment..."(3).

A angústia, para Artaud, descarta julgamentos valorizando o "Bem". Ela é considerada, principalmente, como uma despossessão da substância vital assim como a perda física e essencial de um sentido. Artaud luta contra a idéia de um espírito separado do corpo, a fim de conceber uma sensibilidade onde o corpo e o espírito estejam juntos. E se fecha os olhos ao intelecto, é para

(1) (A.A., T.I, p.75).

(2) (A.A., T.I, p.86).

(3) (A.A., T.I, p.87).

deixar que seu "ego informulado" fale como se o "desconhecido" fosse alguma coisa real. Artaud se "desespera" e este desespero é vital, pois origina-se da antinomia entre sua facilidade profunda de mergulhar em seu pensamento e sua dificuldade exterior em materializar seu pensamento. Se ele julgou mal, deve-se a falta à sua Carne, pois há uma ruptura entre a alma e a língua que provoca um abismo na Carne de Artaud, tanto quanto o sentimento de uma inutilidade em que a alma não termina mais de se perder. Esse estrangulamento da alma passa-se aquém do pensamento intelectual e aquém do que a língua pode atingir. A alma se constitui numa duração de eclipses, onde o fugaz mistura-se perpetuamente ao imóvel, e o confuso mistura-se a esta língua que percebe uma clareza sem duração.

O espírito dá uma espécie de "passo atrás" fora da consciência que o fixa, para ir procurar a emoção da Vida que é oblíqua, como o pensamento é oblíquo; isto é, o pensamento é obtido quando não mais nos ligamos aos conceitos, mas, antes, a um pensamento da Carne, mais fundamental. Separando-se das definições que mostram apenas o lado pequeno das coisas, Artaud deixa-se levar pelas coisas, não para falar de seu volume, pois o realismo ingênuo é recusado para dar a palavra ao "retentissement" das coisas nele, e ao fim do qual situa-se o pensamento. Portanto, a "fraqueza" do cérebro de Artaud é concebida de modo otimista, pois ela lhe permite um distanciamento do espírito em relação ao conceito que congela a realidade. O estado de abdicação perpétua em face de seu espírito conduz Artaud a um questionamento dos juízos pré-esta-

belecidos que passam por verdades, quando eles são apenas obstáculos do espírito.

Num sô movimento, Artaud separa-se de todos os termos ligados à *Metafísica* tradicional: "Nous sommes du dedans de l'esprit...Idées, logique, ordre, Vérité (a vec un grand V), Raison, nous donnons tout au néant de la mort"(1). Trata-se de alargar o termo "Pensamento", descartando-o de uma interpretação restritiva que o vincula aos artifícios da sintaxe e das fórmulas estabelecidas, em proveito disto que Artaud denomina "la grande loi du coeur"(2), que não é uma "lei" no sentido de um aprisionamento, mas, principalmente, um guia para o espírito perdido em seu próprio labirinto. O espírito distancia-se de um certo otimismo da razão conceitual para se pesquisar a si mesmo, fora de todas as formas conhecidas do pensamento, a fim de se revelar a si mesmo.

O que Artaud deseja, é um espírito sem hábitos. É assim que endereça uma nota ao Dalai-Lama, pedindo-lhe a "l'évitation matérielle des corps"(3), isto é, a liberação do espírito exige, ao mesmo tempo, uma liberação em relação à "terra"(4) enquanto esta representa o

(1) (A.A., T.I, p.328).

(2) (A.A., T.I, p.335).

(3) (A.A., T.I, p.340).

(4) Este movimento de liberação do espírito em relação aos entraves da "terra", apresenta o mesmo sentido metafórico para Bachelard em seus estudos sobre os Quatro Elementos que constituem a Imaginação. Em seu livro "L'Air et les Songes", no capítulo consagrado a Nietzsche, denominado "o poeta dos cumes", há a mesma figura que esta apresentada no texto de Artaud. Nietzsche é o "poeta ascensional", ligado ao Elemento Ar, que quer-se desembaraçar da Terra, para reencontrar a frieza glacial das altas mon

"peso do espírito", através dos "feitiços" representados pelo Papa, os literatos, os críticos em geral, os médicos, os reitores, os guardas... "Et ces figures existent comme des entraves parce qu'elles s'attachent à une "pourriture": celle de la Raison"(1).

A Razão apodrecida é aquela identificada à Lógica enquanto um fim em si mesma e que estrangula o espírito. Portanto, se a Lógica desenha uma via, ao mesmo tempo, aprisiona o espírito nesta única via, terminando por eliminar tudo o que é diferente em relação a um único centro estabelecido como "normal". Trata-se, para Artaud, de compreender que a lógica tradicional é uma das vias possíveis, e que, há outras, pois, "L'esprit est plus grand que l'esprit, les métamorphoses de la vie sont multiples"(2). Além disso, se é bem verdade que Artaud encontra-se num mundo "inomeável" e perdido em relação à Razão conceitual, no entanto, ao mesmo tempo, há lugar para um orgulho: o que provém da pesquisa da lucidez e de uma tomada de consciência do próprio pensamento que se apresenta como "La connaissance par le vide, une espèce de cri abaissé et qui au lieu qu'il monte descend"(3). Artaud pode dizer que seu espírito "abriu-se pelo ventre" e que é por "baixo" que ele acumula uma ciência intraduzível tomada por uma agitação congelada. Ar

tanhas. É o movimento de ascensão do "Super-Homem" caracterizado por sua "Vontade de Potência". (Cf. G. Bachelard, "L'Air et les Songes", Librairie José Corti, 1943).

(1) (A.A., T.I, p.343).

(2) (A.A., T.I, p.343).

(3) (A.A., T.I, p.350).

taud não nega o espírito "lógico" para desembocar no "arbitrário", mas, antes, pede um outro tipo de saber que é silencioso perante a palavra intelectual, mas cujo silêncio deixa o Corpo falar, doravante.

A linguagem específica do Corpo é a linguagem física, dos gritos de um homem ocupado em refazer sua Vida. Se Artaud recusa o sistema logocêntrico, ele não termina em não importa o quê, pois ele "imagine un système où tout homme participerait, l'homme avec sa chair physique et les hauteurs, la projection intellectuelle de son esprit. Il faut compter pour moi...sa force de vie"(1). Artaud procura quebrar os pares de opostos que atravessam o pensamento Metafísico ocidental desde Platão, criticado explicitamente nas figuras do Papa e do Dalai-Lama; ou seja, as oposições entre alto/baixo, razão/instinto, inteligível/sensível. Artaud se volta para o que denomina de "forças informuladas" que deverão ser acolhidas pela razão, a fim de que elas se instalem no lugar do alto pensamento, tomando exteriormente a forma de um grito, saído de sua Carne, ou melhor, que é sua Carne: "Il y a des cris intellectuels, des cris qui proviennent de la finesse des moelles. C'est cela, moi, que j'appelle la chair. Je ne sépare pas ma pensée de ma vie. Je refais à chacune de vibrations de ma langue tous les chemins de ma pensée dans ma chair"(2). A Carne, sentido e "ciência" do pensamento escondidos na vitalidade nervosa da medula, afirma que não existe uma inteligên-

(1) (A.A., T.I, p.351).

(2) (A.A., T.I, p.351).

cia sem vida ou uma intelectualidade absoluta. Há gritos intelectuais...Artaud visa percorrer, tanto quanto revelar os caminhos ocultos do espírito na Carne denominada: "L'Existence"(1).

Existência, pois, é retomada de consciência. Como isto se realiza através de uma ciência que explode em lentas pulsões, pois o conhecimento pelas palavras é insuficiente. Artaud chega a um sentido, porém a um sentido, doravante, "obscuro", nascido de uma leitura da Carne de onde brota o conhecimento da Vida: "Pour moi qui dit Chair dit avant tout appréhension...chair à nu avec tout l'approfondissement intellectuel de ce spectacle de la chair pure et de toutes ses conséquences dans le sens c'est-à-dire dans le sentiment"(2). Este sentimento é o conhecimento direto e a "comunicação revirada" que se esclarece pelo interior. Nesta medida o sentimento é, principalmente, um pressentimento. O mesmo sucede em relação à Carne, identificada à sensibilidade.

A sensibilidade é a apropriação íntima, secreta, profunda e absoluta da dor de Artaud por ele mesmo, e, imediatamente, um conhecimento único, singular, desta dor, inutilizando com isto a "medida comum" (commune mesure) com que se tentaria "definí-lo", pois a dor o diferencia face ao código que mantém a sociedade. A apropriação carnal de uma dor absolutamente singular permite ao poeta apreender-se em sua diferença fundamental

(1) (A.A., T.I, p.352).

(2) (A.A., T.I, p.352/3).

em relação ao código social(1) e inconsciente. Portanto, é uma questão falsa julgar Artaud segundo as regras do código moral e social dados, pois ele diz: "...je ne crois ni au Mal ni au Bien, si je me sens de telles dispositions à détruire...le principe en est dans ma chair" (2). Mas se não se deve conceber a destruição proposta por Artaud num sentido "moral", por que, então destruir?

Porque a razão, suporte dos códigos existentes, é mistificadora. A evidência se aloja naquilo que agita a "medula", na região da carne pura que nada tem a ver com a evidência do entendimento, como Descartes o queria. Artaud utiliza-se da noção de Carne irrigada de nervos que lhe permitirá de acabar com a dissociação entre a razão e o coração, propondo uma nova linguagem que trabalha com imagens e não contra elas. Enquanto o racionalismo supõe que o conceito carregue em si a fulguração das coisas, Artaud, pelo contrário, afirmará que as imagens, que não estão submetidas ao conceito, apresentam-se como um conhecimento válido por si mesmo, "desvelam" o pensamento com lucidez, por não serem confundidas com

(1) Na "Lettre au Legislateur" (A.A., T.I, p.80), o tom é filosófico e político. O "inspecteur usurpateur" que se outorga o direito de dispor da dor dos homens é um con, um idiota, onde o que conta é a ineficácia. Em última instância o "ditador" da escola, que é um repressor, deve dar lugar a Artaud e ao seu direito de determinar por si o grau suportável de dor estreitamente ligada ao pensar. A questão da singularidade trazida pela dor não é uma questão psicológica nem exclusivamente "literária", mas uma tomada de posição face ao "Ocidente". A crítica ao logocentrismo não é uma balela do Quartier Latin - é uma crítica da racionalidade social repressiva.

(2) (A.A., T.I, p.354).

a razão discursiva; as imagens pertencem a um domínio em que somente as leis do "Ilógico"(1) participam e onde triunfa a descoberta de um novo sentido.

Este novo sentido é uma conquista do espírito sobre si mesmo e, apesar de ser irredutível à razão discursiva, ele existe no interior do espírito. Este novo sentido "est l'ordre, il est l'intelligence, il est la signification du chaos. Mais ce chaos, il ne l'accepte pas tel quel, il l'interprète...il le perd. Il est la logique de l'Illogique...Ma déraison lucide ne redoute pas le chaos"(2). O "automatismo" do pensamento de Artaud é válido enquanto põe a nã as descobertas do espírito que a razão "clara e distinta" cartesiana não atinge. O que pertence ao domínio da imagem é irredutível à razão analítica e deve continuar no espaço imaginário, mas, ao mesmo tempo, há uma outra razão que se apreende a partir desse espaço imaginário. Esse duplo aspecto de um mesmo processo que se apresenta como a-sistemático em relação à razão discursiva, e que, no entanto, revela um outro tipo de racionalidade, torna-se possível na medida em que o pensamento deve-se ordenar segundo leis apreendidas em seu próprio interior. O pensamento é um Signo.

(1) Encontra-se esta mesma idéia de um novo sentido fundado sobre as "leis" do Ilógico nos sonhos. Não há nem "princípio de Identidade", nem relação de causa-efeito. É a simbolização das imagens que fornecem o apoio ao novo sentido gerado pela imaginação. É a concepção Freudiana a propósito da interpretação dos sonhos. E, do ponto de vista de uma interpretação do imaginário artístico e poético, ver, principalmente, as obras de Gaston Bachelard, sobre os Quatro Elementos: Ar, Terra, Água e Fogo, "La Poétique de l'Espace", P.U.F. e "La Poétique de la Rêverie", P.U.F.

(2) (A.A., T.I, p.355).

Neste nível, não mais se pergunta pela "Verdade", pois, como em Nietzsche, a ilusão deixa de ser concebida como um erro material. Para Artaud, os sonhos são verdadeiros porque se enraizam na realidade da Vida; além disso, o que sabe sonhar é são, em oposição ao homem que está doente no meio dos conceitos. O sonho é "l'impulsivité de la matière", em oposição "à l'esprit de l'homme qui est malade au milieu des concepts"(1). Todavia, conforme assinala Artaud, sua opção não se situa no nível do sonho e do informal em uma oposição mecânica ao Saber, mas o que ele procura é "...la réconciliation de l'acte matériel et de l'acte spirituel sur un plan efficace où la question ne se pose plus, mais où quelque chose soit effectivement changée"(2). A Verdade não é questão de definição, nem de critérios para atingi-la(3). A Verdade teatral é um encaminhamento para a Verdade total, que se destaca das contingências humanas, sendo análoga ao êxtase(4) ou à mor-

(1) (A.A., T.I, p.357).

(2) (A.A., T.V, p.89).

(3) Note-se o quanto Artaud é anti-cartesiano, pois Descartes como todo racionalista, começa procurando os critérios da Verdade, indagando se é possível haver algo sólido e indubitável para edificar o Saber. Para Artaud, problematizar a noção de Verdade, indagar quanto aos meios de atingi-la ou perguntar pelos seus critérios é, desde o início, colocar uma questão falsa, porque pressupõe exterioridade entre o verdadeiro e seu pensamento.

(4) Do ponto de vista físico, o êxtase caracteriza-se por uma diminuição de todas as funções de circulação e por uma imobilidade quase completa. O êxtase está intimamente vinculado ao misticismo oriental, do ponto de vista existencial. Segundo Boutroux, do ponto de vista intelectual: "denomina-se...êxtase um estado no qual toda comunicação estando rompida com o mundo exterior, a alma tem o sentimento que ela se comunica com um objeto interno que é o ser perfeito,...Deus...O êxtase é a reunião da alma a seu objeto. Nada de intermediário entre ele e ela...ela está nele, ela é ele...é mais do que a própria ciência...é uma união perfeita, na qual a alma sente existir plenamen-

te: "Mettre son esprit philosophiquement en état de mort, par le moyen de cette conquête intellectuelle, conquérir matériellement et dans l'ordre sensible l'équivalence de cet état philosophique, voilà...l'opération capitale...la seule qui puisse nous permettre de nous tenir dans la vérité, d'obtenir la vérité..."(1). A conquista dessa verdade contingente e orgânica é análoga à aparição alquímica do ouro, correspondente sobre o plano da matéria à unificação dos sólidos. Na Verdade teatral, trata-se de expulsar organicamente todos os valores inertes do mundo contemporâneo, até chegar a este fundo rochoso onde ela se localiza.

te..." (Boutroux, "Le Mysticisme", Boletim do Instituto de Psicologia, 1902, p.15/17).

(1) (A.A., T.V, p.111/12).

D - A Linguagem do Sensível Anterior à Linguagem Conceitual

Definindo o Corpo como um horizonte possível de totalidade, Artaud constata que a exigência de totalização é contradita por sua existência psicológica. O paradoxo do Corpo emerge quando da aparição da doença como ausência de totalidade, contraposto a seu desejo de ser unificado. Enquanto a biologia e a filosofia, desde Kant, insistem sobre a "finalidade interna" que permite a sobrevivência do organismo graças à coordenação funcional da ação dos diferentes órgãos, Artaud segue uma via totalmente oposta sob a experiência de um corpo que se dispersa incessantemente, em virtude de seus órgãos. A abertura do corpo para o mundo só pode acrescer sua fragmentação, pois os órgãos se comunicam com o exterior, que é o não-corpo; neste sentido, o organismo esquece o "eu", porque a comunicação com o não-corpo estabelece um espaço incoerente, com destruições indefinidas. Eis porque Artaud afirma, contra o corpo "orgânico", o corpo "puro", "sem órgãos", porque estes últimos são parasitas.

A recuperação do Corpo enquanto auto-suficiente é necessária para Artaud se recuperar, pois a anulação do organismo corresponde à anulação da alienação(1). Desse ponto de vista, o sexo é recusado como um fenômeno "sombrio"(2). Enquanto desejo em direção ao outro, o sexo é

(1) A alienação, forma máxima da perda de si é determinada por uma relação com a alteridade enquanto exterioridade pro derosa à qual se submete uma interioridade enfraquecida e dependente.

(2) (Lettres de Rodez, Tomo X).

negado, em função de sua reintegração no interior do corpo próprio. A sexualidade apresenta-se como um obstáculo ao corpo que quer-se reconstruir como uma totalidade auto-suficiente. O sexo opõe-se ao Pensamento; é "um lambeau d'éraciné de chair"(1), alienando o corpo na exterioridade. A preocupação de Artaud em relação à unidade recuperada de seu Corpo sem órgãos, isto é, sem "regiões", é a recusa do Corpo organizado tal e qual lhe foi imposto. Há um duplo movimento: desorganização ou despedaçamento do Corpo orgânico e recuperação dos órgãos numa totalidade fechada sobre si mesma e não arriscando mais nenhuma perda, nenhum rapto: "L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement-dieu-et avec dieu ses organes...Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté"(2). Este novo olhar sobre o Corpo é revolucionário, porque até então, o corpo era concebido no Ocidente como organismo, isto é, como o lugar do não-pensável ou do mal-pensável. Paradoxalmente, o corpo como organismo, isto é, como uma totalidade de partes funcionais inter-relacionadas e relacionadas com o exterior, serve de modelo para a idéia da sociedade, definida como "corpo social" em cujo interior os organismos individuais tendem a ser reduzidos à condição de partes subordinadas ou de órgãos. Isto é, o organismo social devora o organismo in

(1) (A.A., T.I, p.178).

(2) (A.A., "Pour en finir avec le jugement de Dieu").

dividual que lhe serviu de modelo. O "corpo social", é admitido como realidade e valor supremo em detrimento de todos os corpos individuais próprios. O "corpo social", considerado como "a essência" do homem, vai colocar, ao mesmo tempo, o problema da alienação do homem em relação ao que não é seu corpo próprio.

A afirmação dos direitos do corpo próprio significa uma tomada de posição anti-social porque a sociedade é que existe como o "duplo" que dissimula que é recalcado por ela mesma: o Corpo, a Carne. Artaud procura trazer à luz o "não-dito" fundamental que é a verdadeira "força" e a verdadeira "energia" sobre as quais a sociedade pode-se constituir. O Corpo próprio é o que a sociedade ocidental recalca ao máximo, pois se constrói sobre o esquecimento dele. E este Corpo próprio reivindica seu direito de falar através do que Artaud denomina "o coração": "Sans doute la raison coordone, mais encore faut-il que le coeur ait parlé"(1).

O coração fala com a condição de que, para usar uma expressão de Kristeva, o "sujeito unário" seja destruído(2). Artaud ultrapassa a noção de um "sujeito unário" que assegura a verbalização, a fim de se situar

(1) (A.A., T.II, p.221).

(2) Cf. "Le sujet en Procès", p.42, col. 10/8. Trata-se do sujeito que está submetido à lei do Uno, do Pai, e o objeto da Ciência tanto quanto do organismo social constituído pela família, o Estado, o grupo, a tribo. Este "sujeito unário" é atravessado em sua estruturação por um "recalque" originário que Freud desdobrou em inconsciente/consciente. Nesta medida, Kristeva pode definir o "sujeito unário" como "o sujeito que se institui desta censura de ordem social".

no espaço denominado por Kristeva de "procès de la signi-
fiance", isto é, das pulsões e operações semióticas pré-
verbais (logicamente senão cronologicamente) anteriores
ao fenômeno da linguagem"(1). A linguagem de Artaud, si-
tuando-se antes da gramática e da síntese, torna-se "bru-
ta" ou "selvagem"; musical, semelhante à "Magia Egí-
pcia", composta de textos onde o sentido devia ser estre-
itamente ou estar estreitamente em relação com sua vibra-
ção verbal e com as dez mil formas de pronunciar o tex-
to, como um "tema musical" e suas variações, provocando
uma vibração a cada vez mais profunda, ramificada de ner-
vos, até a "história externa". Este estado musical da
linguagem, anterior à linguagem discursiva, aproxima Ar-
taud de Rousseau no "Essai sur l'Origine des langues".

Inicialmente, Rousseau caracteriza a pala-
vra como o signo distintivo entre o homem e os animais,
por um lado, e, entre as nações, por outro lado, as di-
ferenças devendo-se a causas. A origem da linguagem é a
necessidade de comunicação. No princípio, o homem esco-
lheu duas linguagens "naturais", isto é, duas linguagens
fundadas sobre signos sensíveis; a do movimento e a da
voz. A linguagem do movimento, seja mediatizada pelo
gesto, seja "imediatizada" pelo tocar; Rousseau toma a
vista como o órgão sensível correspondente a esta lingua-
gem do movimento. A linguagem da voz se endereça ao ou-
vido. Todavia, se estas duas linguagens são naturais, a
linguagem gestual (do movimento) é mais fácil e menos

(1) Julia Kristeva, *op.cit.*, p.44/5.

convencional do que a linguagem do som (voz) menos variada e menos expressiva. Assim, Rousseau estabelece as seguintes relações: a gesticulação está para a pantomima assim como a gramática está para os símbolos dos Egípcios; do mesmo modo, as palavras estão para os signos assim como o ato de falar está para o ato de mostrar. A linguagem gestual é anterior (cronológica e logicamente) à linguagem das palavras: "...A linguagem mais enérgica é aquela onde o signo disse tudo antes que se fale(1) "...Assim fala-se aos olhos bem melhor do que aos ouvidos"(2). Todavia, se os signos visíveis tornam a imitação mais exata, o interesse é principalmente suscitado pelos sons que não se tornaram ainda palavras.

Se permanecêssemos neste nível, a palavra não seria necessária, pois, como Rousseau escreve, se houvesse pessoas cegas, surdas e mudas, a comunicação seria possível através dos gestos; portanto, observa-se que um único sentido físico é suficiente para a linguagem. Em suma, a arte de comunicar nossas idéias depende menos dos órgãos que nos servem para esta comunicação, do que de uma faculdade própria ao homem, que o faz empregar seus órgãos para este uso. Mas, enquanto a linguagem dos gestos vincula-se às necessidades físicas, a linguagem do som vincula-se às paixões. É assim que a linguagem dos primeiros homens foi uma linguagem de poeta e não de geômetra; os primeiros homens falaram com

(1) Jean-Jacques Rousseau, "Essai sur l'Origine des Langues", P.U.F., p.502.

(2) Rousseau, op.cit., p.503.

uma linguagem viva e figurada. Neste sentido, Rousseau nota que começamos por sentir e não por raciocinar; a palavra nasceu das paixões e das necessidades morais, porque as paixões aproximam os homens enquanto as necessidades os separam. Portanto, as primeiras línguas foram principalmente "cantantes" e "apaixonadas" em vez de simples e metódicas. Assim também, para Artaud, a linguagem em estado "bruto" é musical, sendo a gramática posterior.

Segundo Rousseau, a primeira linguagem figurada vinculada às paixões torna-se "poesia", enquanto a linguagem conceitual vinculada à razão aparece mais tarde. A "palavra figurada" precede o "nome próprio", pois a primeira idéia apreendida a partir da relação entre o homem e o mundo que o circunda não é a verdade, mas uma i-magem ilusória. O homem fala por exclamações vivas e não-articuladas. E observa-se que esta concepção de uma linguagem não-articulada, musical e pré-gramatical aproxima Rousseau de Artaud de uma forma marcante. Assim, para Rousseau, a primeira língua foi constituída por imagens e figuras do sentimento entendidas como uma "resposta" do homem à impressão do objeto observado, com a finalidade de comunicar sua paixão ao outro. Assim, as vozes naturais apresentam-se não-articuladas e os sons são variados. A diversidade dos sotaques multiplica as mesmas vozes, enquanto a variedade rítmica dá nascimento a uma nova fonte de combinações. A primeira língua é um canto da natureza que ecoa sobre a paixão do homem. Este emite sons não-articulados, que persuadem o outro segundo a eufonia e a beleza dos sons; é uma verdadeira linguagem pi

tórica. Assim também, para Artaud, o trabalho sobre a materialidade da linguagem, musical e graficamente, é semelhante aos "hieroglifos" egípcios ou à escrita chinesa. E a esta linguagem "cantante", Rousseau tanto quanto Artaud opõe a linguagem das palavras, criada por convenção. Os sons são articulados e tornam-se palavras com um sentido preciso e definido, conceitual. Fala-se após uma submissão às leis da sintaxe e à da gramática, para convencer o outro, através de um discurso racional centrado sobre o Logos. A linguagem torna-se cada vez mais complexa; a linguagem fundada sobre a paixão substitui-se outra, fundada sobre as idéias "justas"; a linguagem do coração substitui-se a linguagem da razão; ao sotaque substitui-se a articulação. E como se não bastasse, um novo modo de linguagem nasce: a escrita.

A escrita é um modo espacial da linguagem. Inicialmente, o ato de escrever é o ato de pintar os próprios objetos, seja através de figuras alegóricas (escrita egípcia), seja diretamente (escrita mexicana). Este estado da escrita supõe a existência de uma sociedade com necessidades nascidas das paixões. O segundo tipo de escrita é aquele ligado à representação das palavras e das proposições por caracteres convencionais. A língua já está formada e o povo já se encontra, unido por leis comuns. Rousseau dá como exemplo a escrita chinesa que pinta os sons e fala aos olhos. Por último, a escrita decompõe a voz falante em um certo número de partes elementares, quer vocais, quer articuladas, a fim de formar todas as palavras e todas as sílabas. É a escrita inventada pelos povos comerciantes, para encontrar caracteres

comuns a todo o mundo. E a estas três formas de escrever correspondem três formas para o povo viver conjuntamente na nação. À "pintura dos objetos" correspondem os povos selvagens; aos signos das palavras, correspondem os povos bárbaros; e, por último, à escrita alfabética correspondem os povos civilizados. É, justamente, em decorrência da coerção ligada à escrita alfabética, organizada segundo a sintaxe que Artaud tenta quebrar a linguagem gramatical, considerada por ele um entrave à manifestação de sua linguagem corporal.

Entre a arte da palavra e a da escrita há um "hiato", que aparece na distinção entre a expressão e a exatidão. Com o advento da escrita ortográfica as vozes e as diversas articulações são representadas pelos mesmos caracteres, fazendo com que se caia numa representação abstrata em relação à linguagem fundada sobre o canto. A escrita toma todas as palavras no que elas tem de comum. No entanto, se a palavra permite a variação das acepções pelos tons, a escrita não varia segundo a sonoridade. Ou seja, o espaço da escrita é frio e estático em relação ao espaço da voz, vivo e musical; assim também, para Artaud, há um menospreso da escrita em relação à verbalização, pois a primeira representa um espaço fixo e inconsciente, em oposição à força viva da palavra. Neste sentido, a "nostalgia" desta linguagem musical originária em Rousseau irá repercutir em Artaud.

Já não temos a idéia de uma língua sonora e harmoniosa que fale tanto pelos sons quanto pelas vozes. Rousseau cita um texto explícito de M. Duclos sobre a

língua grega que era uma língua musical: "Dionísio de Halicarnasse diz que a elevação do tom no acento agudo e o abaixamento no grave eram de uma quinta: assim o acento prosódico era também musical, principalmente o circunflexo, onde a voz, depois de ter subido uma quinta, descia uma outra quinta sobre a mesma sílaba"(1). Contrariamente à língua grega, as línguas modernas não têm acento musical; têm apenas o acento prosódico e o acento vocal. E se acrescentarmos o acento ortográfico nota-se que não muda em nada a voz, nem o som, nem o ritmo. Como prova, Rousseau pede ao leitor que se situe exatamente pela voz em uníssono com um instrumento musical qualquer e pronuncie em seguida todas as palavras francesas acentuadas diversamente, mas todas em conjunto. Observar-se-á que todos os acentos exprimem-se sobre o mesmo tom; não há sons diferentes. Isto é, a musicalidade é acrescentada do exterior; falta uma musicalidade a partir da qual a linguagem se constituiria. Nesta medida, Rousseau e Artaud observam que as línguas modernas tornam-se cada vez mais lógicas e gramaticais, ganhando em clareza, em detrimento da força viva. É assim que uma língua torna-se cada vez mais fria, monótona e não-musical. O "arbitrário" do signo torna-se, doravante, a principal marca das línguas estabelecidas sobre a sintaxe gramatical.

Sobre esta passagem entre os dois tipos de seu conta-nos que, no início das "sociedades em estado nascente", havia somente a sociedade da fami-

(1) Jean-Jacques Rousseau, op.cit., Ch. V, p.514.

lia, as leis da natureza, a linguagem gestual e alguns sons não-articulados. Com o desenvolvimento das "luzes", ao mesmo tempo que das relações sociais, a piedade, virtude natural ao coração do homem, leva-o à identificação com o ser que sofre, na figura do outro. A sociedade nasceu em função da subsistência, como as línguas nasceram em função da comunicação. Todavia, após esta "idade de ouro" em que a terra alimenta os homens e onde não há nenhuma necessidade que não seja satisfeita, a desigualdade aparece, como atesta minuciosamente o "Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes". Os homens cercam suas terras, a posse os divide em ricos e pobres, fracos e fortes, o desejo de poder e riqueza nasce e cresce; os homens mudam e adquirem novas necessidades que não são totalmente satisfeitas. Este estado de egoísmo e de guerra, exige o estabelecimento de um "pacto social" a fim de que os homens permaneçam juntos. Todavia, antes deste pacto, "no estado das sociedades nascentes", os homens sentem necessidade de uma linguagem que lhes permita falar entre si e se exprimir. As primeiras línguas nasceram de encontros agradáveis entre os homens; possuem a vivacidade das paixões agradáveis, filhas do prazer e do sentimento e não de necessidades. Rousseau, como Artaud, recusa uma linguagem originada pelo utilitarismo; e se esta linguagem utilitarista existe, ambos a consideram posterior à linguagem rítmica, corporal e gestual. É assim que Rousseau diz que as línguas ocidentais pertencem, antes, ao espaço da escrita do que ao espaço da palavra, enquanto as línguas orientais têm sua força nos acentos: "...Julgar a genialidade dos Orientais pe-

los seus livros, é querer pintar um homem sobre seu cadáver"(1). A escrita é como a morte em relação à musicalidade dos textos orais.

As primeiras articulações, diz Rousseau, nasceram com as primeiras vozes e os primeiros sons, com as diferentes paixões. As sílabas vinculam-se estreitamente à cadência e ao ritmo sonoro; os versos, a palavra e os cantos têm a mesma origem: "os primeiros discursos foram as primeiras canções... A poesia foi encontrada antes da razão... Dizer e cantar eram, no passado, a mesma coisa"(2). A língua nasceu com a poesia e a música que regia a gramática. E este "estado primitivo" ou "selvagem"(3) mostra que há uma linguagem anterior à linguagem conceitual que trabalha com idéias; esta linguagem primeira pode ser chamada de "artística" em oposição ao pensamento discursivo. Assim também, para Artaud, a linguagem do Corpo enquanto carne sensível opõe-se à linguagem gramatical.

Rousseau recusa uma concepção sensualista

(1) Rousseau, *idem*, p. 528.

(2) Rousseau, *idem*, *ibidem*, p. 259.

(3) Deve-se notar que segundo L. Strauss, o Pensamento Selvagem é este que corresponde à Arte e que é anterior ao pensamento científico, racional. Este pensamento, que é "selvagem" e não pensamento "dos selvagens", existe mesmo nas sociedades modernas e co-existe com a ciência. Há, segundo L. Strauss, dois tipos de lógica: uma sensível, que é a da arte, e, a outra, racional, que é a da ciência. Se considerarmos Nietzsche, constatamos que ele é muito mais radical; pois ele chega mesmo a dizer que o pensamento científico, calculador, perdeu o sentido da Vida, em oposição ao pensamento fundamental, o pensamento artístico. Esta concepção aproxima-se mais a de Artaud mais do que a de L. Strauss.

da arte; isto é, os sons musicais afetam o homem enquanto funcionam como signos ou imagens de sentimentos morais e não enquanto representam puras sensações. Este princípio permite a Rousseau fazer uma distinção entre o domínio das Belas-Artes e o das ciências naturais, podendo, então, estabelecer uma diferenciação entre a beleza "natural" dos sons que formam um conjunto agradável fisicamente, e a beleza "artística" dos sons animados pelas inflexões melódicas familiares a quem as escuta. Ou seja, a fruição artística e musical vincula-se diretamente à "cultura" do ouvinte. É preciso habituar e educar o ouvinte a fim de que ele saboreie a música artisticamente e não enquanto ruído. Mas, este papel artístico, ao mesmo tempo, deve estar em harmonia com as paixões materializadas na melodia. As inflexões das vozes constituem-se como os signos vocais das paixões; e Rousseau não se contenta em dizer que a música imita as paixões, mas, principalmente, que ela as "fala": "...sua linguagem não-articulada, mas viva, ardente, apaixonada, tem cem vezes mais energia do que a própria palavra"(1). Novamente torna-se perceptível a relação entre Rousseau e Artaud, pois ambos chamam a atenção para uma linguagem musical, não-articulada, mais viva do que a linguagem das palavras. Enquanto Rousseau critica a pobreza e a monotonia do intervalo harmônico que submete os cantos a apenas dois modos, em favor da multiplicidade dos tons oratórios, Artaud denuncia, no nível da linguagem, "o imperialismo" do signo linguístico em relação aos demais signos, porque este imperialismo fa

(1) Rousseau, *idem*, *ibidem*, p.533.

vorece a monotonia em detrimento de uma linguagem não-articulada, musical e corporal.

Se indagarmos qual importância desta concepção da música, em Rousseau, encontramos em Bento Prado uma resposta(1). Rousseau, escreve Bento Prado, prelucida a "morte" de uma filosofia, ocidental, denunciando a través de uma certa idéia da razão, o próprio projeto de universalidade da tradição da filosofia clássica como "ideologia, prática antropofágica de uma consciência singular ou de uma certa cultura"(2). Ora, o que Bento Prado nos propõe é que dirijamos nosso olhar para a "visão de uma paisagem selvagem"(3), que pode "vibrar na percepção e repercutir no corpo"(4), o que nos conduz a um uso estético da razão, mergulhada no espaço que mistura o sensível e o inteligível numa mesma teia. Em Rousseau, a descoberta dos limites da filosofia está ancorada na recusa de toda representação "filosófica" do homem, isto é, segundo Bento Prado, na recusa de qualquer perspectiva visando-o na sua identidade, esquecendo-se de procurá-lo no "movimento em que se destaca do outro"(5). "Decentrado de sua pura imanência"(6), a arqueologia recupera, através de Rousseau, uma ordem que precede o homem,

(1) Bento de Almeida Prado Jr. - "Filosofia, Música e Botânica: de Rousseau a Lévi-Strauss", in "Estruturalismo", Tempo Brasileiro, nº 15/16, 2a. ed., p.173/82.

(2) Bento de A. Prado, *op.cit.*, p.173.

(3) Bento de A. Prado, *op.cit.*, p.173.

(4) Bento de A. Prado, *idem*, p.173.

(5) Bento de A. Prado, *idem*, *ibidem*, p.174.

(6) Bento de A. Prado, *idem*, *ibidem*, p.173.

inscrevendo-o no espaço da Etnologia, no espaço do Saber.

A leitura de Bento Prado chama a atenção , brilhantemente, para a relação entre Rousseau e Nietzsche quando ambos questionam a gênese da "Vontade do Verdadeiro". Nietzsche, na linha de Rousseau(1), desloca o problema da questão da Verdade para uma camada mais originária, perguntando: "Admitindo que queiramos o verdadeiro, por que não querer antes o não verdadeiro?(2). Analogamente, Rousseau mostra um valor mais fundamental do que a "Vontade de Verdade". É assim que se instaura a distinção entre o homem "veraz" e o homem "verdadeiro", mostrando os limites da filosofia da representação, substituindo o Cogito cartesiano pelo "sentimento da Existência". Ao mesmo tempo, a humanidade liberta-se da metafísica e apoia-se, como em Artaud, na Vida. Com a linguagem musical, Rousseau volta-se contra o egocentrismo, e "transforma a consciência do auditor em relação aos outros e ao seu próprio corpo"(3). Sendo cultura desde o seu "ponto zero" de linguagem, a música comove a alma somente se renunciar a mover o corpo; todavia, não é atribuída à música uma função representativa, pois não torna as coisas intelectualmente presentes, mas é, antes, uma outra alma e sua maneira de sentir que vêm à tona.

Se nos ativermos ao "espaço vazio", para usar uma expressão de Bento Prado, que separa e une, ao

(1) Cf. a nota de rodapé de Bento de A. Prado, op.cit. p. 174.

(2) Nietzsche, "Para além do Bem e do Mal, Aubier, p.21 , nota nº 2, citada por Bento de A. Prado, idem, p.174.

(3) Bento de A. Prado, idem, ibidem, III, p.179.

mesmo tempo, Rousseau e Artaud, encontraremos no pensamento de Rousseau, ao fazer a divisão entre o canto e a palavra, esse espaço.

A divisão entre o canto e a palavra é tal que eles se tornam duas linguagens que se combatem e se contrariam, até o ponto de considerar que é ridículo exprimir as paixões sérias pelos cantos: "...pois ele sabe que em nossas línguas estas paixões jamais têm inflexões musicais, e que os homens do norte, não mais que os cisnes, não morrem cantando"(1). Nota-se, através deste texto, a divisão nítida entre a palavra que se torna um signo privilegiado, ligado ao espírito "sério", em oposição ao signo musical, considerado superficial e secundário. Para Rousseau a oposição palavra/melodia, é retomada por Artaud, como oposição existente entre o conceito e uma linguagem corporal e gestual, como uma divisão que deve ser ultrapassada. No entanto, se observamos a semelhança marcante entre Rousseau e Artaud, do ponto de vista de uma linguagem musical, prévia à linguagem conceitual, precisamos notar também que há uma diferença entre ambos.

Rousseau admite que os sons musicais existem na melodia enquanto signos das afeições e dos sentimentos, mas cada um é afetado somente por acentos musicais que lhe são familiares; seus nervos se predispõem somente quando seu espírito os dispõe: "É necessário que ele compreenda a língua que se lhe fala, a fim de que isto que se lhe diz possa colocá-lo em movimento"(2). Portanto, a

(1) Rousseau, *op.cit.*, p.533.

(2) Rousseau, *idem*, *ibidem*, p.534/35.

diferença entre os nervos e o espírito tem a função de mostrar a separação entre os fenômenos "naturais" e os fenômenos artísticos, ligados aos sentimentos morais. Em Artaud é, justamente, a correspondência entre os nervos e a linguagem, mais do que a vinculação aos sentimentos morais, que torna possível uma linguagem musical, primitiva, anterior à linguagem das palavras. Para Rousseau, a linguagem musical é concebida de um modo diferente, devido à relação entre os sons e os sentimentos morais, que Artaud quer ultrapassar. Há, assim, um paralelismo entre a linguagem-grito de Artaud oposta a linguagem-gramática, e o corpo sem órgãos oposto ao organismo. O núcleo é o mesmo, o que permite uma espécie de "síntese" entre Carne e Poesia.

E - O Artífício Cinematográfico

O objetivo de Artaud, ao propor uma linguagem física e musical, é mostrar que a linguagem fundada sobre as palavras é apenas uma das linguagens possíveis, e que no domínio da arte tal linguagem não é anterior à materialidade da linguagem artística, mas, principalmente, deve haver uma relação de "sincronização" entre as palavras e o material artístico. Se tomarmos o exemplo do cinema, Artaud nos diz que não há "representação" no verdadeiro cinema. Ele recusa a concepção de um cinema que seja o reflexo de um mundo que busca alhures sua matéria e seu sentido, do que na tela. Portanto, contra toda concepção intelectualista do cinema, Artaud afirma que: "...an trouve à l'origine de toute émotion, même intellectuelle, une sensation affective d'ordre nerveux qui comporte la reconnaissance à un degré élémentaire...sensible, de quelque chose de substantiel, d'une certaine vibration qui rappelle toujours des états soit connus, soit imaginés...Le sens du cinéma pur serait donc dans la restitution d'un certain nombre de formes de cet ordre, dans un mouvement et suivant un rythme qui soit l'apport spécifique de cet art" (1). Em suma, entre a abstração visual linear do cinema e uma concepção psicológica que considera, antes de tudo, o aspecto dramático do filme, Artaud procura uma terceira via.

Esta terceira via é a que propõe um filme com

(1) (A.A., T.III, p.22/3).

situações puramente visuais e cujo drama decorreria esgotado na própria substância do olhar. Isto é, o sentido do filme não seria proveniente do desenrolar discursivo, na medida em que as imagens não se reduzem à tradução de um texto verbal. Artaud abole o uso da emoção que repousa apenas sobre um texto excluindo as imagens, assim como recusa uma "emoção verbal" que tem necessidade de apoiar-se sobre as palavras e de que as imagens girem em torno de um sentido "claro e racional". À linguagem fundada sobre a razão discursiva, Artaud opõe uma linguagem apreendida no próprio "visual", e onde a psicologia é devorada pelos atos: "Il ne s'agit pas de trouver dans le langage visual un équivalent du langage écrit dont le langage visuel ne serait qu'une mauvaise traduction, mais bien de faire publier l'essence même du langage et de transporter l'action sur un plan où toute traduction deviendrait inutile et où cette action agit presque intuitivement sur le cerveau"(1). Isto não quer dizer que Artaud proponha um puro formalismo que dissolveria a psicologia em figuras geométricas. Já observamos, na referência ao cubismo, que o poeta recusa a suposição de um formalismo puro; por outro lado, a psicologia humana deve existir aí, mas de um modo muito mais ativo e vivo do que nas imagens apoiadas sobre um texto verbal. A psicologia humana deve explodir em imagens. Estas devem derivar de si mesmas e seu sentido não deve ser procurado numa narração que se desenvolveria num encadeamento de raciocínios, mas sim, por uma espécie de necessidade interior que se impõe por si mesma. Em lugar da linguagem

(1) (A.A., T.III, p.23).

conceitual, o cinema substitui a "derme" da realidade, através das imagens que se deduzem umas das outras enquanto imagens, e terminam por impor uma síntese objetiva, mais profunda do que as abstrações conceituais. As imagens cinematográficas criam "mundos" que nada exigem fora de si próprios; todavia, estes "mundos criados" falam uma linguagem inorgânica que comove o espírito por "osmose", segundo Artaud, e sem nenhuma transposição nas palavras. Observa-se que a matéria artística é exaltada, ela mesma, em sua "espiritualidade"; isto é, em suas relações com o pensamento do pensamento do qual derivou; a linguagem das palavras, neste momento, não diz a "última palavra". Mas, se as imagens constituem uma linguagem, pergunta-se se não há "som" nos filmes, na perspectiva de Artaud.

Não se pode afirmar que não exista uma linguagem falada nos filmes; existe, mas, segundo Artaud, a musicalidade desta linguagem é mais importante do que seu sentido discursivo(1), tanto assim que nos propõe, em sua adaptação de "Le Maître de Ballantrae", sonorizar o discurso do mestre no deserto, com sua voz repercutindo nas solidões, ou, ainda, quando propõe sonorizar os apelos dos bandidos desgarrados, aturdidos com o barulho do vento e os latidos dos cachorros selvagens e dos lobos. Artaud chega mesmo a propor sonorizar o silêncio do deserto, com ruídos que nos permitam escutar o vento.

(1) Deve-se notar que a mesma noção sobre um tal uso da linguagem das palavras encontra-se nos textos de Artaud sobre a constituição do Teatro da Crueldade, quando afirma que é preciso dar à linguagem das palavras a mesma importância que as palavras têm nos sonhos; isto é, elas se apresentam, principalmente, como palavras-imagens, simbólicas (no sentido psicanalítico) do que enquanto palavras-conceitos.

Nos filmes empregam-se palavras articuladas para fazer "explodir" as imagens; as vozes estendem-se no espaço como objetos. Neste sentido, o público deve considerar as palavras sobre o plano visual. Há uma organização da voz e dos sons, tomados em si mesmos e não enquanto "consequência física" de um ato. Não se coloca a questão a propósito do acordo entre as palavras e os fatos. É o movimento que reúne os sons, as vozes, as imagens e as interrupções de imagens num mesmo mundo objetivo que conta. Neste sentido, o cinema constitui uma linguagem no mesmo nível que a poesia, a pintura e a música. E como em todas estas práticas artísticas, o cinema é um exemplo favorável a Artaud para mostrar que, apesar do cinema ser uma prática artística que trabalha diretamente com imagens, não é uma arte da "representação", pois é certo que toda imagem, seja a mais seca, seja a mais banal, chega sempre transformada na tela. As leis do pensamento causalista caem por terra para dar lugar a uma outra lógica, a do pensamento profundo, que quebra o princípio lógico de Identidade(1). É assim que Artaud afirma: "Voilà pourquoi le cinéma me semble surtout fait pour exprimer les choses de la pensée, l'intérieur de la consci-

(1) O princípio de Identidade: $A=A$, $A=B$ é ultrapassado em função de uma lógica simbólica, como a dos sonhos. Observa-se também que, em Nietzsche, este problema se coloca na teoria do Eterno Retorno. Este não significa o retorno do Mesmo, mas, antes, o próprio Devir ou o Ser enquanto se afirma disto que passa ou do Devir. Ou seja, a "Identidade" no Eterno Retorno não designa a natureza disto que volta, mas, ao contrário, o fato de voltar para isto que "difere". Assim, o Eterno Retorno depende ele mesmo de um princípio que não a Identidade, mas que deve preencher as exigências de uma verdadeira razão suficiente.

Apesar das diferenças entre Nietzsche e Artaud, o "fundo" de seus pensamentos a propósito do princípio de Identidade permanece o mesmo.

ence...La pensée claire ne nous suffit pas...Le cinéma se rapprochera de plus en plus du fantastique...qu'il est en réalité tout le réel...ou plutôt il en sera du cinéma comme de la peinture, comme de la poésie...puisque "l'ordre stupide et la clarté coutumière sont ses ennemis"(1). Através deste texto vê-se que a razão discursiva é ultrapassada em função de uma lógica fundada sobre "leis" da Vida ocultu do pensamento. Estamos numa outra camada, onde as imagens são ditadas pela profundidade do pensamento. Não se deve procurar aí uma lógica que não existe nas coisas, mas, principalmente, interpretar as imagens que possuem sua significação apreendida de seu exterior "sensual" imbricado no interior do pensamento. Artaud descarta toda concepção que reduz a função do cinema a nos contar uma estória; o filme desenvolve, mais do que uma estória, uma cadeia de explosões do espírito que se deduzem umas das outras, como o pensamento se deduz do pensamento, sem que este reproduza a sequência racional dos fatos. Se podemos falar em sentimento, é somente na medida em que este resvala entre as imagens. O cinema torna-se uma linguagem que provoca uma repercussão "mágica"(2), que isola a linguagem cinematográfica de qualquer espécie de representação de um real exterior, a fim de fazer as imagens participarem da vibração da mesma e do nascimento inconsciente do pensamento. Além do sentido lógico das imagens, o filme vive de sua vibração, de seu choque e de sua mistura. Desta forma,

(1) (A.A., T.III, p.84/5).

(2) Encontra-se esta mesma noção de uma linguagem "mági-ca" a propósito da linguagem utilizada no Teatro da Crueldade.

é necessário investigar, segundo Artaud, as razões profundas e os impulsos velados dos atos "lúcidos" no nascimento oculto e nas flutuações do sentimento e do pensamento(1) . É assim que Artaud estabelece uma comparação entre o cenário do filme denominado "La Coquille et le Clergyman" e o mecanismo de um sonho: "C'est dire à quel point ce scénario peut ressembler et s'apparenter à la mécanique d'un rêve sans être vraiment un rêve lui-même, por exemple...l'esprit à lui-même et aux images, infiniment sensibilisé ...tout prêt à retrouver ses fonctions premières, ses antennes tournées vers l'invisible, à recommencer une réurrection de la mort"(2). Reencontra-se, aqui, a mesma idéia já aparecida nos textos sobre a relação entre o pensamento e a literatura, e que é a de recuperar a "materialidade" do pensamento, que se torna uma linguagem que "se deixa falar".

Se o cinema se torna uma linguagem, ele nos conta alguma coisa, mas sem ser reduzido a uma "cópia" ou a uma representação fiel de uma exterioridade dada. Seu papel é o de colocar-se no lugar do olho humano e de fazer um trabalho de eliminação organizada, retendo apenas o que considera ser o melhor, isto é, os aspectos do real que

(1) Encontra-se uma concepção análoga em Bachelard, a propósito do sentido das imagens poéticas, enraizadas na profundidade de nosso pensamento o mais íntimo. Portanto, como esta passagem em Artaud, Bachelard propõe-nos em seus textos sobre os Quatro Elementos que constituem a Imaginação Poética, o mesmo esquema. Há um movimento de interpretação dos textos que vai das coisas (ditas reais) a uma camada, a mais profunda do pensamento, que se apresenta como um "elam" ou uma "força ativa", que dá um sentido às imagens poéticas. Tanto Bachelard, quanto Artaud, nesta passagem de suas obras, ocupam-se de um pensamento misturado às imagens, ancorado no sensível.

(2) (A.A., T.III, p.91).

são filtrados e apresentados à sensibilidade dos que vão a colhê-los, de uma forma significativa. O cinema apresenta-nos um mundo que foi previamente cortado por uma máquina que funciona como um "ôlho humano", estreitamente ligado a uma vontade humana particular, precisa e, todavia, arbitrária, ao mesmo tempo. Portanto, se o cinema impõe uma ordem em face dos objetos, pode-se dizer que esta ordem é válida, mais do que verdadeira(1), e esta validade, por sua vez, apóia-se sobre critérios fundados sobre a percepção e sobre nossa sensibilidade, mais do que sobre uma cadeia de raciocínios. Instalamo-nos, no exemplo do cinema, numa lógica do sensível, pois, apesar das imagens se dirigirem à nossa sensibilidade, elas se apresentam, após sua escolha inicial, com um rigor incontestável; a figura de um filme é definitiva e sem apêlo, porque a ação das imagens está sob a interdição de mudar. Há, portanto, uma necessidade das imagens que nasce do acaso e de um "envolvimento mágico" do visual em relação à nossa sensibilidade, pois o desenrolar e o aparecimento rápido das imagens escapam às leis e à própria estrutura do pensamento discursivo, a fim de mergulhar na face "oculta" do pensamento. Em suma, por um lado, Artaud observa que a verdadeira significação do cinema encontra-se nas imagens, mas, por um lado, isto não significa que é preciso eliminarem-se as palavras, mas, principalmente, mudar sua função de um "Discurso primeiro" para considerá-las como um elemento fundido à "práti-

(1) Esta noção da arte que não apresenta um sentido verdadeiro é o tema fundamental em Nietzsche, em relação à arte. O artista é o que detém o poder porque propõe a potencia do "falso", em oposição ao homem científico que procura a "verdade" de um mundo objetivo.

ca visual".

Em lugar de uma explicação fundada sobre a concepção Ocidental da razão, a linguagem cinematográfica é a revelação da barbãrie dos nossos atos. A própria imagem realiza a noção de síntese objetiva, apresentando-se como uma verdadeira revolução, através da linguagem imagística do "sobressalto" que é a metáfora artística da própria convulsão da realidade. Há, portanto, uma revolução completa da ótica, da perspectiva e da lógica, reforçando a luta de Artaud contra a representação e a identidade. Os filmes são "psíquicos" porque apresentam a alma em sua pureza dada e não "psicológicos", pois não se trata neles de um saber científico sobre a alma. O filme aparece como visionário, revelação (conhecimento do oculto) e iluminação (recepção da luz); portanto, é a arte como anti-razão, onde o maravilhoso(1) toma corpo nas figuras da alucinação, da magia e do sonho. O cinema aparece como Liberação (revolução) na forma de uma sequência de "estados de espírito" ou de "pensamentos", que não reproduzem uma sequência razoável nem de fatos, nem de idéias(2) não sendo, portanto, nem intelectual, nem dramático.

A preocupação de um operador de cinema em relação à linguagem das palavras será a de um trabalho de

(1) Esta noção do maravilhoso característica das imagens cinematográficas propostas por Artaud, reaparece em autores contemporâneos tais como Borges e Cortazar, cujos contos poderiam ser cenários de Artaud. Cf. David Arriguetti "O Escorpião Encalacrado", ed. Perspectiva, São Paulo, 1973.

(2) Observar que fatos e idéias são o campo privilegiado da representação.

harmonização entre o texto e as imagens; a simples sincronização não é suficiente, pois a simples correspondência bi-unívoca entre as palavras e as imagens não chega a juntá-las na mesma prática cinematográfica, de forma significativa. Para eliminar este destacamento entre o texto e as imagens é necessário utilizar da dublagem que pressupõe todo um trabalho prévio em relação aos sons. É preciso aplicar, antes de tudo, a dicção que ultrapassa a simples utilização de um discurso falante, a fim de considerar a tonalidade das palavras e a sonoridade musical, porque o texto deve estar diretamente enraizado no movimento visual das imagens. É assim que Artaud escreve: "Le "dubbing", c'est-à-dire le doublage, mais par équivalence de son, par équivalence de diction"(1).

É porque Artaud enfatiza a adaptação entre o texto e as imagens, que pode recusar os "chefs-d'oeuvre" considerados por ele como pessoas que pertencem a uma elite, incompreensíveis em relação à multidão. Ao culto dos "chefs-d'oeuvre" do passado, que não são bons a não ser para o passado, segundo Artaud, é necessário responder às formas de sentir atuais com uma linguagem acessível a todos. É preciso descartar os "maneirismos", isto é, hábitos imutáveis de uma linguagem, a fim de restabelecer um contacto com o ritmo de nosso tempo. Aos estetas formalistas, Artaud grita: "reconnaissons que ce qui a été dit n'est plus à dire, qu'une expression ne vaut pas deux fois... que toute parole prononcée est morte et n'agit qu'au moment où elle est prononcée, qu'une forme employée ne sert plus et

(1) (A.A., T.III, p.110).

n'invite qu'à rechercher une autre, et que le théâtre est le seul endroit au monde où un geste fait ne se recommence pas deux fois"(1). É preciso combater os "chefs-d'oeuvre" porque são literários, fixados em "formas" separadas de nosso tempo e cultuadas enquanto divindades. Contra esta idolatria, estreitamente ligada ao conformismo burguês, Artaud se baterá. Conformismo que confunde as idéias com as "formas" fixadas de uma vez para sempre, ignorando que "uma expressão não vale duas vezes" cultivando o morto para afastar o vivo, dissimulando a revolução teatral, pois o teatro é o único lugar do mundo onde um gesto feito não recomeça duas vezes". Conformismo que distancia o público que não é esteta, porque este mesmo público de ter "mau-gosto", no momento em que este "mau-gosto" é julgado somente após uma fixação em regras e em modelos pré-estabelecidos que não são mais vivos, pois não correspondem mais à sensibilidade da época e deixam escapar o principal, isto é, que uma forma, uma vez empregada, só tem valor como incitação à procura de outra.

Esta nova sensibilidade da época que Artaud aponta através do exemplo do cinema, aproxima-se das concepções de Walter Benjamin, quando este indica que o espaço e o tempo da Física Clássica deram lugar a uma nova concepção de espaço-tempo não-linear, operando transformações na técnica das artes, agindo sobre a própria invenção e alterando a noção mesma da arte(2). É neste quadro que o ci-

(1) (A.A., T.IV, p.91).

(2) Cf. Walter Benjamin, "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", in "Teoria da Cultura de Massa", Ed. Saga, Org. Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro, 1969.

nema aparece, para W. Benjamin, enquanto uma prática que altera toda a significação tradicional da arte. A obra de arte, por princípio, sempre foi suscetível de ser reproduzida, todavia, as técnicas de reprodução são um fenômeno inteiramente novo. Da fundição e o relevo por pressão utilizados pelos gregos, passando pela gravura em madeira, a litografia, até a fotografia que contém o filme falado em gêrmen, há um processo histórico dialético das artes e técnicas de produção.

No entanto, a noção-chave para W. Benjamin se situa na "aura" da obra de arte, isto é, "...o *hic et nunc* da obra de arte, a unicidade de sua presença no próprio local onde ela se encontra...sua autenticidade...na época da reprodutibilidade técnica, o que é atingido na obra de arte é sua aura"(1). Com a reprodução técnica, anula-se o problema do objeto original, podendo o objeto reproduzido ser transportado para lugares ou situações diversas do original. Consequentemente, a autenticidade da obra de arte é abalada, bem como o testemunho histórico do objeto, que perde sua "autoridade"(2). Neste sentido,

"No decorrer dos grandes períodos históricos, com relação ao meio de vida das comunidades humanas, via-se, igualmente, modificar-se o seu modo de sentir e de perceber. A forma orgânica que é adotada pela sensibilidade humana - o meio no qual ela se realiza - não depende apenas da natureza, mas também da história" (p.212).

(1) W. Benjamin, *op.cit.*, p.210/11.

(2) "...um fato verdadeiramente decisivo e o qual vemos a parecer pela primeira vez na história do mundo: a emancipação da obra de arte com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico. Reproduzem-se cada vez mais obras de arte que foram feitas justamente para serem reproduzidas(...) Mas, desde que o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda a função da arte fica subvertida. Em lu-

o cinema, nascendo de uma nova técnica reprodutiva, abala a tradição, como também o queria Artaud, salientando seu aspecto destrutivo ou catártico (nos termos de Benjamin), liquidando o elemento tradicional na herança cultural.

Instaurando-se uma nova percepção com o declínio da "aura": "...única aparição de uma realidade longíqua, por mais próxima que ela possa estar"(1), o filme corresponde à necessidade de se apoderar do objeto do modo mais próximo possível à sua imagem, não quanto à sua cópia, mas em sua reprodutibilidade. No filme, a técnica de produção exige e funda sua técnica de reprodução; cai por terra o valor ritualístico e de culto da obra de arte única, sendo substituído por outra forma da "praxis", segundo Benjamin, a política, aparecendo em primeiro plano o "valor expositivo" da produção artística. Ao se apresentar para o olhar da câmera, o ator de cinema sente-se exilado de si mesmo, devendo agir com sua personalidade viva e inteira, mas sem a "aura". A "ilusão" do filme só existe após haver sido feita a montagem das sequências. A realidade enquanto tal é uma quimera, pois é somente através do artifício da aparelhagem que ela existe no filme. Assim, "nada demonstra melhor que a arte abandonou o terreno da "bela aparência", fora do qual acreditou-se por muíto tempo que ela ficaria destinada a definhar"(2). É por isso que o cameraman, para Benjamin, é comparável a um

gar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma outra forma de praxis: a política". W. Benjamin, *ibidem*, p. 215 e 216.

(1) W. Benjamin, *op.cit.*, p. 213.

(2) *idem ibidem*, p. 223.

cirurgiãõ e não a um curandeiro - este fica à distância, a quele intervêm de modo operatório. O cinema é revolucionário, principalmente, sob dois aspectos: seja por fazer-nos melhor perceber as necessidades que dominam nossa vida, ao sublinhar os detalhes ocultos do quotidiano, seja ampliando um imenso campo de ação até então insuspeitado, pelo uso, por exemplo, da câmara lenta, dos "closes", colocando ao claro um inconsciente visual, semelhante ao movimento da psicanálise, no campo da psiquê do indivíduo. Fazendo com que tão logo o olhar capte uma imagem tenha que, imediatamente, deslocar-se para outra, faz com que não haja mais espaço para a contemplação. O olhar não se fixa jamais; a sucessão das imagens tem influência traumatizante no espectador; são quadros descontínuos, que se desenrolam num tempo não-linear(1), como a linguagem anti-discursiva que Artaud propõe a fim de expor seu pensamento, na forma de explosões de estados de espírito. Aquilo que para Benjamin é a capacidade do cinema para ir ao âmago de nossa realidade, isto é, desvendar a fragmentação no próprio modo de produzir a obra de arte, é também para Artaud a possibilidade de exprimir p âmago do pensamento contemporâneo como explosão psíquica.

(1) "Para o homem hodierno, a imagem do real fornecida pelo cinema é infinitamente mais significativa (do que a da pintura) pois se ela atinge esse aspecto das coisas que es capa a qualquer instrumento - o que se trata de exigência legítima de toda obra de arte - ela só o consegue porque utiliza instrumentos destinados a penetrar, do modo mais intenso, no coração da realidade", *idem ibidem*, p. 228.

CAPÍTULO III

A RECUSA DO DUPLO OPRESSOR

A - A "Ordem" da Loucura feita Linguagem Existencial

Constatamos que a destruição da linguagem das palavras, e principalmente da gramática, tinha a finalidade de recuperar um estado pré-verbal, musical e não significante em relação à linguagem discursiva. Desta forma, o Duplo opressor que se apresentava sob a forma do Logos explode e cede seu lugar à retomada da materialidade da linguagem. Prosseguindo com este mesmo processo de destruição do Duplo, outros elementos aparecem para o pensamento de Artaud: inicialmente, Deus, ligado à noção de ordem. Verifiquemos de mais perto.

Artaud começa por renegar o batismo, endereçando uma notificação ao Papa. A figura deste último encarna a opressão, na medida em que defende a Pátria e a Família enquanto valores transcendentais que esmagam o indivíduo. Se existe o valor do mal, é porque a religião recusa a vida terrestre considerada como alguma coisa ligada ao mal e volta-se para uma felicidade além desta vida terrestre. Esta deve ser constituída por sacrifícios, sujeição aos sacerdotes e numa esperança de felicidade além-túmulo. A luta contra a noção de Deus se dá, para Artaud, como uma luta contra uma falsa-palavra ou um falso-valor que bloqueia o espírito. O Papa apresenta-se como a exterioridade em relação ao corpo de Artaud, como aquele que lhe rouba o

corpo sob a mistificação de esclarecer a verdade a seguir. Ou seja, enquanto o Papa é a palavra direta de um Deus que é um usurpador da linguagem do corpo, a única verdadeira, ele e a religião devem ser combatidos. Nesta perspectiva, Artaud afirma que foi ele e não Cristo quem foi crucificado no Gólgota. Deus apresenta-se como aquele que dispôs de Artaud até o absurdo. Portanto, Deus significa a anti-vida, na medida em que, por Ele, Artaud foi reduzido a um "automate qui marche, mais un automate qui sentirait la rupture de son inconscience"(1). Uma tensão instala-se aqui: de um lado, Artaud é mantido vivo, mas, de outro lado, ele é um "vazio" feito de negações que o distanciam de si mesmo. A recusa de Deus toma, então, o sentido de uma tentativa para recuperar a vida do próprio Artaud, assim como para instaurar uma ruptura com a fatalidade(2).

Esta fatalidade apresenta-se como um processo de raciocínios que gira no vazio, como "esquemas"(3) que a

(1) (A.A., T.I, p.314).

(2) É curioso notar que se Deus representa a ordem, o destino, a fatalidade e a determinação absoluta de cada gesto, afeto, palavra, movimento dos órgãos, etc...o suicídio poderia ser algo determinado por Deus e aí não seria prova de liberdade. Mas, tal concepção não aparece em Artaud. Ao contrário de Pascal, para quem é preciso, necessariamente, apostar em Deus, para Artaud é preciso matar Deus. Sendo assim, Artaud é mais radical do que Pascal, pois o mero a postar contra Deus poderia ser uma vontade do próprio Deus sobre Artaud. Portanto, enquanto Deus existir, o Acaso não é um bem, mas é odioso; a solução radical é eliminá-lo, a fim de que o suicídio de Artaud seja a condição necessária para seu re-nascimento autêntico. Pascal e Artaud são dois pensadores trágicos, anti-cartesianos, mas que prosseguem por vias opostas; Artaud e Nietzsche caminham paralelamente quanto à questão da "morte de Deus".

(3) Em Artaud, a incapacidade do pensamento em fixar esque mas possíveis vincula-se diretamente à despossessão de si mesmo em relação ao Duplo, tanto quanto à incapacidade de um pensamento que está mergulhado no fragmentário. A pala-

vontade não chegaria a fixar. Ao movimento de recusa de Deus corresponde um movimento de retorno em direção à lucidez.

Artaud é crucificado ou está crucificado de 1930 a 1940, por ordem da Segurança Geral Francêsa, do "serviço de inteligência", Guêpeou e da polícia do Vaticano. Artaud crê-se senhor de sua dor e, neste sentido, denuncia a lei que proíbe a tomada de estupefacientes, pois ele crê que cada homem é o único juiz quanto à quantidade de dor física ou de vacuidade mental que pode honestamente suportar. A ciência médica, neste ponto de vista, representa o arbitrário, porque ela não é superior ao conhecimento imediato que se pode ter de si próprio: "Je suis

vra "esquematismo" reenvia, na tradição filosófica, ao "esquematismo transcendental" Kantiano ou ao "esquematismo dos conceitos puros do entendimento" (Cf. C.R.P. - A. 137/47; B.176/86). Ele consiste na função intelectual pela qual os conceitos puros do entendimento, inaplicáveis por si próprios e diretamente aos objetos da experiência, são substituídos neste uso por "esquemas" que permitem esta aplicação. Os "esquemas transcendentais" constituem uma representação intermediária, homogênea, por um lado, ao conceito puro, naquilo que ela tem de empírico, mas, por um outro lado, ela reenvia às percepções, naquilo pelo que ela pertence à ordem do sensível, e que permite a subsunção indireta das percepções sob as "categorias".

Segundo Bergson, a palavra "esquema" apresenta-se como um desenho geral, movimento de totalização de um processo ou de um objeto. É assim que ele escreve: "Nós desenhamos, com um traço contínuo após ter observado o modelo ou nele termos pensado. Como explicar uma tal facilidade a não ser pelo hábito de desembaraçar imediatamente a organização dos contornos mais usuais, isto é, por uma tendência motora a figurar tudo de um traçado o esquema?" (Bergson, "Matière et Mémoire", ch. II, p.98/9).

Apesar das diferenças de concepções a propósito da palavra "esquema", nota-se que há um sentido que os reúne: a ideia de uma ação do pensamento que reúne os dados dispersos e fragmentários das percepções e das imagens sensíveis. O esquema é uma operação de síntese realizada pelo entendimento.

le seul juge de ce qui est en moi"(1)...*"Je suis témoin, ...le seul témoin de moi-même"*(2). Esta concepção, que está no centro do pensamento de Artaud, é o que permite sua linguagem fragmentária, o "jato" de palavras que se apresentam como transformações imperceptíveis do pensamento de Artaud em voz baixa e que têm como único juiz, apenas o próprio Artaud. Por conseguinte, as obras possuem um sentido para Artaud somente na medida em que se apresentam como seus "resíduos" inaceitáveis para o homem dito "normal" (o que obedece às leis do discurso logocêntrico) porque não conhece e não re-conhece Artaud. Somente Artaud se conhece, assim como conhece seu pensamento. O julgamento exterior é impossível e inócuo.

Artaud recupera um campo considerado tabu desde o advento da razão clássica - a loucura - na medida em que para ele a linguagem se enraíza, na loucura de seu pensamento fragmentário que é posto, agora, como significante. Artaud exprime aquilo que Foucault busca ao escrever: "L'Histoire de la Folie": mostrar que a loucura nasce da concepção de uma razão que tem necessidade de seu contrário para existir enquanto razão.

Em primeiro lugar, é o próprio Foucault que nos justifica uma "História da loucura", quando escreve no prefácio: "É necessário fazer a história deste outro lado de loucura...pelo qual os homens, no gesto de razão soberana que aprisiona seu vizinho, comunicam e se reconhecem a

(1) (A.A., T.I, p.84).

(2) (A.A., T.I, p.108).

través da linguagem sem mérito da não-loucura...Tratar de recuperar (rejoindre), na história, este grau zero da história da loucura, onde ela é experiência indiferenciada, ...não ainda dividida da própria divisão"(1). Em última instância, o que está em questão desde o início, é a censura que estabelece o corte entre razão/não-razão a partir de um "vazio" entre a razão e o que não é ela.

A finalidade de Foucault é de se instalar lá onde a loucura e a não-loucura, razão e não-razão estão implicadas, uma existindo em relação à outra, na troca que as separa.

De um lado, a loucura apresenta-se no corte: razão/não-razão que delega o médico para a loucura; de um outro lado, uma razão abstrata vista como ordem, construção física e moral, e exigência de conformidade, que considera a loucura como um desvio social perigoso. Artaud denunciou esta construção e esta exigência de conformidade social, em seus escritos. É preciso fazer falar a linguagem da loucura além da psiquiatria que é, segundo Foucault apenas um "monólogo da razão sobre a loucura". Artaud podrá falar de modo significante e uma "arqueologia da loucura" pode ser escrita. Observando os Gregos, Foucault nos diz que, apesar da Dialética de Sócrates, o Logos Grego não tinha contrário. Quando se penetra na Idade Média, a Loucura, a Demência ou a Desrrazão são figuras que já começam a se apresentar como uma ameaça, um pouco obscura, ainda, contra a ordem da razão.

(1) Michel Foucault, "Histoire de la Folie", prefácio, p. 8, col. 10/18, 1961.

A loucura é situada em conjunto com as doenças físicas, principalmente com os leprosos que representam um grupo que sofreu uma exclusão da sociedade. Os doentes são circundados por um círculo sagrado porque recuperam sua saúde em e por esta própria exclusão; os doentes serão salvos pelo sofrimento. Sua exclusão compreende uma outra forma de comunhão que será retomada mais tarde numa cultura diferente, mas cujas formas subsistirão, isto é, mais tarde, os pobres, os vagabundos e as "cabeças alienadas" terão a mesma função que os doentes. O princípio é o de uma divisão que é exclusão social, mas, do ponto de vista espiritual, uma reintegração. O princípio de cura e de exclusão passam a se identificar, delimitados no espaço sagrado do milagre. O ato de expulsar os loucos não possui apenas um sentido utilitário social, mas, além disso, há significações mais próximas do rito. A exclusão dos loucos, confiados a marinheiros, tem o papel de assegurar que partirão para longe e serão prisioneiros de sua própria partida. É uma purificação e uma passagem para a incerteza do acaso, pois, segundo Foucault, todo embarque é, em potência, o último: "É para o outro mundo que ele vem quando embarca. Esta navegação do louco é ao mesmo tempo a separação rigorosa, e a absoluta Passagem...Ele é posto no interior do exterior, e inversamente"(1). O louco é o prisioneiro da Passagem, fechado no navio, prisioneiro no meio da mais livre das rotas. A água e a loucura pertencem ao imaginário do homem europeu da Idade Média.

(1) M. Foucault, *op.cit.*, p.22, cap.I.

Todavia, no século XV, as imagens da loucura passam a exercer uma potência de fascinação que se manifesta pelas figuras dos animais, que passam a constituir a secreta natureza do homem. Escapando à domesticação, a animalidade fascina o homem por sua desordem e sua "loucura estéril". Todavia, sob esta desordem aparente há uma fascinação da loucura porque ela é Saber.

A loucura é um Saber esotérico, fechado, constituído por formas estranhas. O louco, neste momento, representa aquele que detém este Saber inacessível ao homem de razão; este Saber proibido prediz o reino de Satã e o fim do mundo, a felicidade e o castigo supremo. São as figuras do Apocalipse, guerreiros da louca vingança. E Foucault escreve claramente: "A vitória não é nem de Deus nem do Diabo, é da Loucura"(1). A fantasia é suscetível de uma coerência. No entanto, no nível literário a loucura reina sobre as fraquezas humanas; doravante, ela atrai, mas não fascina. É a época de Erasmo a considerar que não há formas humanas da loucura; esta não reflete o real, mas dá ao homem a verdade de si mesmo, que ele percebe. A loucura é definida como uma "sátira moral". E, conseqüentemente às ilusões nascidas da loucura e das imaginações desregradadas, a arte nasce; portanto, o dever de qualquer crítica moral é de denunciar as ilusões e a relação imaginária que os artistas entretêm com eles mesmos. E é, ainda, este princípio que permite a muitos críticos, em nossa época, desprezar o reino do falso, em oposição ao mundo da ciência, o reino do verdadeiro. Mas Nietzsche e

(1) M. Foucault, *idem*, p.36, cap.I.

Artaud têm a pena bem forte para combater este preconceito. Enfim, o último tipo de loucura nesta época: a da paixão desesperada, da decepção no amor, ludibriado pela fatalidade da morte que tem como saída apenas a loucura ou o delírio. Neste sentido, a loucura jamais desemboca na razão ou na verdade; abre somente para a destruição e para a morte. Todavia, justamente por não ser verdadeira, a cura, enquanto é ligada ao que se apresenta como falso, faz surgir o verdadeiro problema como seu contrário; portanto, a loucura funciona no fundo, como um signo da verdade e da razão que têm necessidade do falso a fim de vir à tona. E é fundado sobre esta loucura que o teatro aparece, neste instante, segundo Foucault: "Nesta extravagância, o teatro desenvolve sua verdade, que é a de ser ilusão. Isto que é, no sentido estrito, a loucura"(1).

Depois de se compreender a loucura como uma partida, ligada ao barco, eis a loucura ligada ao hospital. "O internamento sucede ao embarque", segundo Foucault. Uma vez dominada, a loucura faz parte das medidas da razão e da verdade; estamos no século XVIII, que aceita a loucura nas cidades, mas para dominá-la e reduzi-la ao silêncio. O hospital geral, no Renascimento, é um poder estabelecido entre a polícia e a justiça; é a ordem-terceira da repressão, manifestada, principalmente, em Bicêtre e em Salpêtrière. Sob a aparência médica, o hospital é somente uma instância da ordem burguesa. O internamento é coisa de "polícia", como Artaud o denunciara, também, mais

(1) M. Foucault, *idem, ibidem*, p.50, cap.I.

tarde, pois o ócio é considerado como fonte de todas as desordens. O desempregado é amparado economicamente pela nação, mas às custas de sua liberdade individual, pois ele deve aceitar a constrição física e moral do internamento. O hospital geral toma uma significação econômica, porque sua função de repressão é útil; estes que estão fechados trabalham para a prosperidade de todos. O trabalho é, ao mesmo tempo, uma garantia moral e um exercício ético, e toma o valor de uma ascese e de uma punição, pois o internamento representa o bem contra o reino do mal, ao qual os loucos pertencem, segundo a concepção na Idade Clássica. Há uma cumplicidade entre a polícia e a religião para mostrar que a ordem é adequada à virtude; isto que, no fundo, escondia uma política da religião para a permanência da cidade. Em suma, a razão triunfa sobre uma desrazão desvairada e desacorrentada que está arrancada de sua liberdade imaginária, a fim de se submeter às leis da razão soberana e da moral.

Na Idade Clássica a loucura, pertencendo ao mundo da desrazão, constitui-se como um escândalo, que deve ser ocultado pelo internamento dos insensatos. O internamento está associado à idéia de ser colocado em lugar secreto, porque a loucura é uma desonra. No entanto, sob o silêncio dos asilos, a loucura é erigida em espetáculo público, com Sede, que oferecerá a loucura como distração para a boa consciência de uma razão segura de si mesma. Portanto, há uma contradição na Idade Clássica que oculta e revela a loucura, apontando-a. Esta começa a ser observada, sem o medo de sofrer uma punição. Os asilos tomam o aspecto de uma gaiola que abriga uma violência animal, que

representa um perigo social, como os escritos de Artaud, mais tarde, colocando em questão os valores sociais; e por este questionamento, o próprio Artaud é considerado um perigo social. Assim também o Teatro da Crueldade deixa falar uma "fatalidade" que ultrapassa as regras morais e sociais aceitas, como o mostra a "Tragédia dos Cenci" e é esta loucura em estado de natureza, sem relação com nada mais do que ela mesma, que o classicismo recalcava porque o louco era considerado mais do que um simples doente: ameaçava a ordem social com sua agressividade animal.

No século XIX o médico reproduz o momento do Cógito Cartesiano em relação ao tempo do sonho, da ilusão e da loucura. Uma ordem social exata se impõe do exterior, pela força, a fim de conduzir progressivamente o espírito dos maníacos à verdade. O papel das casas de internamento toma um tom "moral", de retorno ao Bem e de fidelidade à lei. Por um lado, a loucura vale como desrazão, e, enquanto desrazão, é expulsa pelo discurso da razão, que tem o objetivo de restituir a verdade. De um outro lado, a loucura é considerada como uma doença. Portanto, as casas de internamento representam um "terror", e esta idéia aparece em Sade e em Artaud, também. À medida que se avança no século XIX os protestos contra o internamento tornam-se mais vivos: cada vez mais a loucura se torna a vergonha dos internados, a imagem de sua razão vencida e reduzida ao silêncio. O louco é o mais visível e o mais insistente dos símbolos da potência que interna. Quando Artaud grita contra seu internamento, é contra a obstinação dos poderes que ele grita, e sua luta contra as forças estabelecidas, contra a família, contra a Igreja, retoma no coração mes-

mo do internamento, a luta contra a opressão da razão. A loucura executa o papel da punição suplementar; isto é, uma adição de suplício que mantém a ordem no castigo uniforme das casas de correção. A loucura representa, de um lado, a potência que a aprisiona, e, de outro lado, ela é o símbolo da repressão e de tudo que pode haver de razoável fundado nela. Em suma, num movimento circular, a loucura aparece como a única razão de um internamento de que ela simboliza a profunda desrazão. Os loucos figuram a injustiça em relação aos outros (racionais). O homem de razão representa a autoridade sob a qual os loucos devem-se sujeitar.

A entrada de Artaud bem como sua permanência no asilo psiquiátrico é a declaração de sua morte, de seu assassinato, pois Artaud priva-se de si mesmo. Sua crítica à medicina é uma crítica contra um dos aspectos da ordem repressiva social que mantém seus membros em vida a través da morte de indivíduos marginalizados sob a denominação de "doentes mentais", na medida em que perturbam a ordem político-social existente: "Ce monde a besoin de cultiver des cobayes pour sa séculaire collection de squelettes...d'aliénation. Je dis que la folie est un coup monté et que sans la médecine elle n'aurait pas existé. Et il y a une bien étrange complicité entre les médecins et la magie noire...Il faut que la mort se maintienne... en vie quelque part, et que les prisons, les hôpitaux, les bagnes,...surtout les asiles d'aliénés sont ce moyen de maintenir la mort présente..."(1). Os asilos psiquiá-

(1) (A.A., T.XII, p.214/15).

tricos são, aos olhos de Artaud, verdadeiros receptáculos de "magia negra", violentando os indivíduos que neles se encontram "protegidos" pela própria sociedade. É assim que Artaud acusa os médicos desses asilos, chamando-os de "sádicos conscientes e premeditados"(1). Afirma que se não houvesse médicos não haveria doentes: os médicos instauram a própria doença, parasitas que, para viver, necessitam dos mortos assassinados em vida. Além disso, "les médecins sont les ennemis du délire, attribution d'une réalité et d'un être à quelque chose qui n'existait pas, alors que le délire, c'est-à-dire l'imagination revendicatrice, est la règle de la réalité"(2). E, se Heráclito nos dizia que "não podemos nos banhar duas vezes nas mesmas águas de um rio", Artaud nos diz que: "La vie est ce qui ne se répète jamais, qui ne passe jamais par le même point, qui ne revient plus battre sa source dans les battements d'un même coeur"(3). Artaud reconhece que jamais será o mesmo, após sua estadia neste asilo que o destrói, afastando-o cada vez mais de si mesmo e de sua lucidez.

Do ponto de vista ético, o confinamento tem como consequência assegurar uma continuidade entre o mundo da loucura e o da razão, mas praticando uma segregação social que garanta à moral burguesa uma universalidade de fato que lhe permita impor-se como um direito a todas as formas da alienação. E os que acusam Artaud de não-senso,

(1) (A.A., T.XII, p.216).

(2) (A.A., T.XII, p.218).

(3) (A.A., T.XII, p.219).

são os que crêem que não há mais uma língua comum entre a loucura e a razão e que à linguagem do delírio somente pode responder uma ausência de linguagem, pois o delírio não é fragmento de diálogo com a razão: ele não é linguagem de modo algum. Todo o esforço de Artaud consiste em afirmar sua linguagem em fragmentos enquanto uma linguagem tão válida quanto a linguagem considerada literária. Mas, para que isto seja possível, é necessário abandonar a conversão da medicina em justiça e da terapêutica em repressão. Artaud (como antes dele, Sade) recupera a experiência trágica. Artaud, Nietzsche, Hölderlin e Nerval resistem ao aprisionamento moral, indo até ao grito e o furor. Foucault escreve a propósito de Nietzsche, Van Gogh e Artaud: "entre a loucura e a obra, não houve acomodação...nem comunicação das linguagens...sua contestação agora não perdoa; seu jogo é de vida ou morte. A loucura de Artaud não resvala nos interstícios da obra; ela é precisamente a ausência de obra...seu vazio central provado e medido em todas as suas dimensões que nunca terminam. O último grito de Nietzsche, proclamando-se ao mesmo tempo Cristo e Dionísio(...) é bem a negação mesma da obra..." (1). A loucura na obra de Artaud é um signo de sua própria ausência, uma ruptura absoluta da obra, sua abolição. Todavia, todos os recomeços de Artaud, todas as palabras pronunciadas contra uma ausência de linguagem retiradas de uma atmosfera de sofrimento físico e de terror que circunda o vazio, todo este processo constitui sua obra. Portanto, há um paradoxo, pois, por um lado, Artaud são

(1) M. Foucault, *ibidem*, p.301/2.

pode falar de uma ausência: a da obra, mas, por outro lado, a loucura se torna uma decisão que revela o não-senso e o patológico como um signo de culpabilidade do mundo. Como Foucault ressalta, pela primeira vez o mundo ocidental o mundo torna-se culpado, pela mediação da loucura. O mundo tem o dever, doravante, de dar razão desta desrrazão e para esta desrrazão. E nós retomamos, ainda uma vez, o texto de Foucault: "Lá onde há obra, não há loucura; e portanto a loucura é contemporânea da obra, desde que ela inaugura o tempo de sua verdade...astúcia e novo triunfo da loucura...ele (o mundo) é medido segundo a des medida de obras como esta de Nietzsche, de Van Gogh, de Artaud..."(1).

Ao lado deste discurso da loucura, Artaud toma partido pela tomada dos estupefacientes. Estes têm a função de fazer recuperar a lucidez, apesar de sua diferença em relação ao sentido habitual. O ópio, segundo Artaud, somente é atacado por um ponto de vista social estreito, que deve ser recusado: "Mon point de vue est nettement anti-social"(2). O ópio está condenado pelas autoridades sociais porque ele pode destruir a ordem que torna possível o conjunto da sociedade. Mas, este argumento aparece como um argumento falso, segundo Artaud, porque há almas perdidas para o resto da sociedade. Em última instância, o consumo do ópio é um meio de loucura que pode desorganizar a sociedade, mas ele traduz um estado de desespero que se enraiza na própria sociedade. O ópio se

(1) M. Foucault, *ibidem*, p.304.

(2) (A.A., T.I, p.319).

apresenta como um meio de lutar contra a opressão, constituída no corpo social organizado, definido como uma "usurpation de pouvoirs...contre la pente naturelle de l'humanité"(1). Artaud proclama que a própria natureza é "anti-sociale dans l'âme"(2). Em suma, através do ópio, é denunciada a opressão que toma a forma do social. Artaud percebe a opressão sócio-política e a denúncia como o faz um "anarquista", especialmente ao dizer que é preciso suprimir as causas do desespero humano, mais do que querer recuperar as pessoas perdidas, pois, se elas existem, são "produtos" necessários da ordem social, que é anti-humana. A acusação de Artaud contra a lei que proíbe a tomada das drogas funda-se, também, sobre o argumento de que sua proibição amplia seu consumo e ele se torna proveitoso para os que sustentam a medicina, o jornalismo e a literatura. Através deste argumento, Artaud atinge o fundo do problema da droga, como problema social. Põe a nu o mecanismo ideológico da sociedade industrial de consumo que recupera todos os elementos que possam destruí-la, em função de sua própria preservação, sob a cobertura de uma linguagem moralista. Portanto, para Artaud, essa moral é somente uma falsa moral.

Todavia, Artaud observa que as pessoas "perdidas" o são por natureza, por um "déterminisme inné"(3). A partir deste argumento ele pode estabelecer um paralelo entre o suicídio, o crime, a idiotia e a loucura como "fi-

(1) (A.A., T.I, p.320).

(2) (A.A., T.I, p.320).

(3) (A.A., T.I, p.320).

guras" semelhantes na medida em que obedecem a uma "fatalidade". E a estas "figuras" ele acrescenta outras que cumprem a mesma função, isto é, manifestam aquilo que difere em relação à ordem social estabelecida: a afasia, a meningite, o roubo e a usurpação. E todos estes elementos estão situados no mesmo plano da linguagem utilizada por Artaud, linguagem que difere, também, em relação à linguagem considerada nos modelos clássicos como literária(1); no entanto, a linguagem de Artaud existe em sua especificidade, como, além disso, os outros elementos acima assinalados. E, assim como há homens que se perderão sempre, sem que isto possa ser imputado à sociedade, segundo Artaud, assim também com sua linguagem em relação à literatura.

(1) O critério da validade da linguagem, para Artaud, recusa os moldes clássicos tanto quanto o hábito de julgar a linguagem do ponto de vista de quem ouve, a fim de se situar do ponto de vista deste que quer alguma coisa dizendo-o. Observamos que Nietzsche tem o mesmo critério em relação à linguagem, quando pensa numa "filosofia ativa". A única regra, para Nietzsche, é de tratar a palavra como uma atividade real, de se colocar no ponto de vista deste que fala: "Este direito de senhor em virtude do qual dá-se nomes vai tão longe que se pode considerar a origem mesma da linguagem como um ato de autoridade emanando dos que dominam. Eles disseram: Isto é tal e tal coisa, eles vincularam a um objeto e a um fato tal vocábulo, e por aí eles foram por assim dizer apropriados" (Nietzsche, "Genealogie de la Morale", I, 2). É assim que a lingüística ativa procura descobrir este que fala. Ela se coloca questões tais como: "Quem se serve de tal palavra, a quem a aplica? E em qual intenção?" A questão metafísica posta por Sócrates e por Platão: "Qu'est-ce-que...?", derivada do corte entre a Essência e a Aparência, o Ser e o Devir, Nietzsche substitui pela questão: "Qui?" "Quem portanto? deverás perguntar. Assim falou Dionísios, depois ele se calou da forma que lhe é particular, isto é, como um sedutor" (Nietzsche, V.O., projeto de prefácio, 10, trad. Albert, II, p.226). Sob esta questão Nietzsche quer saber a vontade que considera alguma coisa, que lhe dá um valor. É a questão Trágica, pois Dionísios é o Deus que se esconde e se manifesta, ele é querer, ou este que quer (V.P., I, p.204). Temos um pensamento pluralista, como em Artaud, que quebra a linguagem clássica literária, e mostra que há outras linguagens possíveis.

B---A Crítica do Nihilismo Cristão--- Nietzsche e
Artaud

É Nietzsche que nos anuncia a morte de Deus, mais precisamente de um Deus que era o único: "Não está aqui precisamente a divindade, que haja Deuses, que não haja um Deus?"(1) (*). E, como para Artaud, a morte de Deus é necessária para reencontrar a Vida verdadeira que não deve ser nem justificada, nem tornada a ser comprada, mas afirmada. Para afirmar a Vida, Nietzsche encontra Dionísios, o deus afirmativo e afirmador, que se opõe a Sócrates, o primeiro "gênio" da decadência, porque ele julga a Vida pela Idéia. A Vida é esmagada sob o peso do negativo e ela se torna indigna de ser desejada por si mesma. E, em seguida, à oposição Dionísio-Sócrates, substitui-se a verdadeira oposição: "Dionísios contra o crucificado"(2). O Cristianismo que não é nem apolíneo, nem dionisíaco, nega os valores estéticos, os únicos que a "Origem da Tragédia" reconhece. Ao "nihilismo" do Cristianismo, Nietzsche opõe a afirmação dionisíaca.

Para Nietzsche, o martírio é o mesmo em Dio-

(1) Nietzsche, Z, III, Obras completas, Ed. Aguilar.

(*) Usaremos abreviações a fim de indicar os títulos dos textos de Nietzsche. Reenviamos o leitor a consultar a obra de Nietzsche referentes a "Obras Completas", Ed. Aguilar, salvo para "La Naissance de la tragédie", Médiations, Ed. Conthier, Paris, 1964.

"Assim falou Zaratustra" → Z.

"Para a Genealogia da Moral" → G.M.

"AntiCristo" → A.C.

"A Baía Ciência" → G.C.

"Humano, demasiado humano" → H.H.

"Considerações Extemporâneas" → Co.Ex.

"Vontade de Potência" → V.P.

(2) Nietzsche, E.H., IV, 9; V.P., III, 413; IV, 464.

nísios e em Cristo, mas com sentidos opostos. Num deles, a Vida justifica o sofrimento; noutro, o sofrimento testemunha contra ela, faz da Vida alguma coisa que deve ser justificada. Para o Cristianismo, a Vida é essencialmente injusta por si mesma; é culpada e se redime pelo sofrimento. Isto significa que deve ser salva de sua injustiça, mas, salva por este mesmo sofrimento que a acusava. Por essa via crucis forma-se a "mã consciência" ou "a interiorização da dor"(1). Por um lado, o Cristianismo incita a consciência a ser culpada; por outro lado, ele multiplica a dor e a justificação pela dor. Duas formas complementares de negar a Vida, como também Artaud observa, em relação à religião. Esta, segundo Nietzsche, interioriza a dor a fim de oferecê-la a Deus, E esta frase de Nietzsche poderia pertencer a Artaud. "Este paradoxo de um Deus posto em cruz, este mistério de uma inimaginável e última crueldade"(2). Ao Deus cristão, Nietzsche opõe Dionísios, o deus para quem a Vida é essencialmente justa; não resolve a dor interiorizando-a, mas afirma-a no elemento de sua exterioridade. A oposição de Dionísios e do Cristo desenvolve-se ponto por ponto como a afirmação da Vida e a negação da Vida. Sem falar em Dionísios, Artaud admite o mesmo princípio ao estabelecer a oposição entre um Duplo que nega a Vida e a Crueldade que afirma a Vida.

Nietzsche oferece uma sequência de oposições: a "mania" dionisiaca à mania Cristã, a laceração dionisiaca à crucificação, a embriaguez dionisiaca a uma embria-

(1) Nietzsche, G.M., II.

(2) Nietzsche, G.M., I, 8.

quez Cristã, a ressurreição dionisiaca à ressurreição Cristã e a "transvaliação" dionisiaca à "transsubstanciação" Cristã. Nietzsche critica a idéia de um salvador que ao mesmo tempo é vítima e consolador, noção originada na mã-consciência. Do ponto de vista de um salvador, "a vida deve ser o caminho que leva à santidade"; do ponto de vista de Dionísios, "a existência parece bastante santa por si mesma para justificar por sobreacrêscimo uma imensidão de sofrimento"(1). Enquanto a laceração dionisiaca é o símbolo da "afirmação múltipla", o Cristo crucificado, figura que aparecerá também em Artaud, significa a Vida submetida ao trabalho do negativo. E a oposição de Dionísios ou de Zaratustra ao Cristo termina por se constituir como uma o posição à própria Dialética que Hegel dissera ser o "calvário do negativo"(2).

Através desta crítica ao Cristianismo, no fundo, o que Nietzsche ressaltava, era a questão a propósito do sentido da Existência. Os Cristãos, convertidos em "honestos burgueses", serviram-se do sofrimento como de um meio para provar a injustiça da Existência, mas ao mesmo tempo, como um meio para lhe encontrar uma justificação superior a divina(3). A Existência aparece como desmedida e

(1) Nietzsche, V.P., IV, p.464.

(2) Cf. nota (de rodapé) da p.2 do presente trabalho.

(3) "Na imagem da cruz, outrora considerava-se ao mesmo tempo o signo e o instrumento do martírio, ainda imediatamente sensível. Mas a religião protestante é iconoclasta. Enfiou o instrumento do martírio dentro da alma humana para que seja um impulso inapagável e sob esse impulso hoje o homem produz instrumentos para se apropriar do trabalho e do espaço vital.(...) O sofrimento desde sempre ensinou a razão de modo seguro. Reconduz os rebeldes, os desviados, os malucos e os utopistas; os reduz ao corpo, a uma

como crime; neste sentido ela se torna passível de um julgamento moral e, principalmente, um julgamento de Deus. E, por conseguinte, se a Existência é culpada ela acrescenta a designação dos erros e das responsabilidades, a perpétua acusação, o ressentimento. Seja no ressentimento ("é tua culpa"), seja na má consciência ("é minha falta"), todos os dois têm como princípio a idéia de responsabilidade. A esta idéia de responsabilidade, cristã, Nietzsche opõe a irresponsabilidade: "Dar à irresponsabilidade seu sentido positivo; quis conquistar o sentimento de uma plena irresponsabilidade, tornar-se independente da bajulação e da blasfêmia, do presente e do passado"(1). E esta idéia de uma irresponsabilidade, isto é, no sentido de uma independência da bajulação e da blasfêmia, aparecerá para Artaud, quando reivindica uma independência de seu pensamento em relação aos julgamentos exteriores a ele.

A noção de uma Existência culpada e responsável tem necessidade de um Deus único e justiceiro, em lu-

parte do corpo. Na dor tudo é nivelado, cada um se torna semelhante a cada um, o homem ao homem, o homem ao animal. A dor absorve toda a vida que agarrou; os seres são apenas um envólucro de dor(...) Quando outrora os Inquisidores disfarçavam sua horrível função a serviço de um poder ávido de presas, fingindo que tinham sido encarregados disto para o bem das almas errantes ou para lavar os pecados, já consideravam o céu como um Tercêiro Reich, ao qual aqueles que são pouco dignos de confiança e os que provocam escândalos só poderiam chegar passando pelo campo de concentração(...) A introdução do Cristianismo tendo fracassado, em resposta a inquisição prática o furor, furor que mais tarde, no fascismo, conduz abertamente ao repúdio do Cristianismo. O fascismo reabilitou completamente o sofrimento" - Horkheimer - "Eclipse de la raison" - Ed. Payot, Paris 1974 - pgs. 213, 232 e 233.

(1) Nietzsche, V.P., III, 383 3 465.

gar dos deuses espectadores e "juizes do Olimpo", como na época dos Gregos antigos. A culpabilidade da Existência, Dionísios opôs e recuperou sua verdade múltipla: a inocência da pluralidade e do devir.

Recuperar a inocência é reencontrar o sentido de uma Existência que não procura responsáveis fora de nós ou mesmo em nós, pois "não existe o todo: é necessário...perder o respeito do todo"(1). A inocência se constitui como a verdade do múltiplo, ou como a Existência a firmada e apreciada, a força não separada, a vontade não desdobrada. E esta noção da inocência como uma vontade não desdobrada é análoga em Artaud, quando este procura recuperar sua Vida expulsando seu Duplo. Pode-se dizer que Artaud procura a "inocência" da Existência, ou sua a afirmação, como Nietzsche. E pode-se estabelecer uma aproximação entre Nietzsche, Artaud e Heráclito, quando este último considera a Vida essencialmente justa e inocente. A Existência é compreendida a partir de um instinto de jo go; ela se constitui como um fenômeno estético, não um fenômeno moral ou religioso. Artaud, Nietzsche e Heráclito, todos os três fazem do devir uma afirmação ou um jogo(2)

(1) Nietzsche, V.P., III, p.489.

(2) Para Gérard Lebrun (Cf. "A Dialética pacificadora" , Almanaque nº 3, 1977), a concepção tradicional da razão desde Aristóteles e Platão compreende o combate como algo odioso. O polemos heraclitiano é esquecido e adulterado em seu verdadeiro sentido de "mera tensão entre os contrários". Conseqüentemente, nada mais insano do que uma leitura falsa de Nietzsche ao ler a Vontade de Potência como frenesi criminoso ou violência sanguinária. Diz ele: "(como se, no entanto), a abjeta palavra de ordem nazista Endlösung der Jüdischen Frage" não fosse, ao pé da letra, expressamente anti-nietzscheana". (G. Lebrun, op.cit., p. 34). É a má leitura do polemos como paroxismo e catástrofe que impede de conceber o devir como um combate onde:

a dois tempos, que conforme Nietzsche, se compõe com um terceiro termo: o jogador, o artista ou a criança. É Nietzsche que nos apresenta o jogador-artista-criança, Zeus-criança: Dionísios envolvido por seus brinquedos divinos; a primeira figura: o jogador que se abandona temporariamente à Vida, e temporariamente fixa seu olhar sobre ela; a segunda figura: o artista que se coloca temporariamente em sua obra, e temporariamente além de sua obra; e a terceira: a criança que brinca, retira-se do jogo e aí volta. É o jogo do devir que joga consigo mesmo, como o

"oposição não significa separação" (idem, p.37). É preciso descartar a leitura que o Entendimento faz, sobre uma "ontologia da separação", compreendendo o "vir-a-ser" como um "vir-a-ser" outro". A "unidade" do devir de Heráclito não é a unidade concebida pelo entendimento que pressupõe a justaposição de elementos dispersos sob uma forma comum. "A diferença é que a harmonia heraclitiana, em lugar de ser imposta por uma arbitragem exterior, provém do próprio jogo das determinações em conflito: não é o efeito de uma reunificação artificial, mas do movimento pelo qual cada elemento, aparentemente oposto, ao modo da separação, se reúne a si em seu oposto. O Vir-a-ser é o nome dessa convivência incessante que o conflito descreve, dessa pacificação silenciosa que é a condição do combate". (Idem, ibidem, p.38). É por isso que, enquanto para Hegel o polemos é neutralizado, chegando a uma "totalização sem resto", numa imperial harmonia onde os termos antagonistas mantêm-se em seus lugares, Nietzsche recupera o polemos Heraclítico, mostrando que cada elemento só é pensável através da luta; a guerra perdura eternamente, sem de semboçar numa totalidade plena. Toda solução é banida para Nietzsche. É assim que Lebrun nos diz: "É essa justiça, encarregada de manter a potência sob tutela, que Nietzsche começa a circunscrever, em seu comentário de Heráclito, ao apresentá-la como o contrário do jogo. Dizer que o Deus de Heráclito é jogador é dizer que ele proíbe toda apreciação sobre o "valor" ou a "sabedoria" do devir e também (e no entanto) que nem por isso o devir se tornou o reino do caos. Por isso Heráclito ousa apresentar como uma boa nova a afirmação da auto-suficiência do devir, assim como Zaratustra não estará blasfemando ao proclamar a soberania do "Acaso" (idem, ibidem, p.41). É essa mesma concepção de jogo que permite unir Artaud, Nietzsche e Heráclito no mesmo espaço "inocente" do Vir-a-ser como "polemos".

Aiōn, conforme Heráclito, é uma criança que joga discos ; à Hybris Heráclito opõe o instinto de jogo. E reencontramos no Teatro da Crueldade este instinto de jogo sob a forma de uma linguagem hieroglífica sobre o espaço da cena.

Artaud critica a moral estabelecida como falsa moral. A noção de "moral" é, por si mesma, não-moral, enquanto deriva de uma mistificação em função do proveito de alguns que exploram os demais. Reencontramos sua descrição da "Genealogia da moral". Neste livro, Nietzsche avalia detalhadamente o tipo "reativo" (ressentimento, má-consciência e ideal ascético) e o princípio sob o qual ele triunfa. Por que Nietzsche se preocupa com o tipo "reativo"? Porque este é um obstáculo à arte da avaliação ou da interpretação que constitui a principal tarefa da "Genealogia" e inverte a hierarquia constituída pelo Alto e o Nobre, por um lado, o Baixo e o Vil, por outro lado. O primeiro termo de cada um destes pares (o Alto e o Nobre) designa a afirmação, a tendência a "subir" e as forças ativas; o segundo (o Baixo e o Vil) designa o niilismo, o peso e as forças reativas. O pensamento de Nietzsche é um esforço para criticar o valor dos valores; isto é, a avaliação de onde procede seu valor ou o problema de sua criação. Portanto, o Alto e o Baixo, o Nobre e o Vil, apresentam o elemento diferencial de onde deriva o valor dos valores. E o papel da Genealogia de significar o elemento diferencial dos valores.

A noção de "moral" constitui-se quando as forças reativas triunfam ao se apoiarem sobre uma ficção, a força ativa torna-se reativa, sob o efeito de uma mistifi-

cação. E é este mesmo princípio que dirige a crítica de Artaud contra a "moral". Este caráter de ficção da moral aparece, por exemplo, quando Nietzsche, na primeira Dissertação, fala do ressentimento como "uma vingança imaginária"(1). Na segunda Dissertação, ele sublinha que a mã consciência não é separável "de eventos espirituais e imaginários"(2). E, enfim, na terceira Dissertação, ele apresenta o ideal ascético como este que reenvia à mais profunda mistificação(3). Como Artaud, Nietzsche denuncia a virtude em si mesma, isto é, a mediocridade da "verdadeira" moral. Artaud e Nietzsche criticam a "verdadeira" moral porque se funda sobre falsas opiniões consideradas como verdades absolutas e universais, Nietzsche escreve: "Os mais sutis...mostram e criticam o que aí pode existir de loucura nas idéias que um povo faz sobre sua moral, ou que os homens fazem sobre qualquer moral humana, sobre a origem desta moral, sua sansão religiosa, o preconceito do livre-arbitrário, etc., e se lhes afigura que por esta própria moral"(4).

A crítica à moral aparece, em última instância, para Nietzsche e para Artaud, como uma necessidade de mostrar que a divisão entre as ações consideradas como "louváveis" e "más", fundada sobre a noção de "desinterese", é essencialmente mistificadora, pois a moral em si esconde, sempre, o ponto de vista utilitário que oculta o

(1) Nietzsche, G.M., I, 7 e 10.

(2) Nietzsche, G.M., II, 18.

(3) Nietzsche, G.M., III, 25.

(4) Nietzsche, G.C., 345.

ponto de vista de um "terceiro passivo"; isto é, segundo Nietzsche, este "terceiro passivo" louva o caráter desinteressado porque dele tira proveito: "O próximo louva o desinteresse porque tira um benefício"(1). Os motivos da moral estão em contradição com seus princípios. Aquele que defende a moral termina por se tornar agressivo, mas com uma agressividade reativa, semelhante a um escravo que tem o sentimento de vingança que pertence à moral dos fracos e das forças reativas. Todavia, não é preciso crer que Nietzsche e Artaud fazem a apologia de um caos. Artaud encontra o critério de um juízo moral nele mesmo: manifestar seu pensamento de forma autêntica. Nietzsche tenta estabelecer uma hierarquia de valores segundo aquele que põe valores. Por isso aceita a palavra dos senhores: "Eu sou bom, portanto tu és mau", mas, recusa a palavra dos escravos: "Tu és mau, portanto eu sou bom". Ou seja, Nietzsche aceita somente a conclusão como negativa ou como uma consequência de uma afirmação de uma força ativa. Pode-se dizer que, ora Nietzsche, ora Artaud colocam como único princípio moral a força ativa de alguém que cria valores, tendo a si próprio como juiz. É isto que Artaud denomina de Vida e que leva Nietzsche a dizer: "São os bons eles próprios, isto é, ...os potentes, ...que julgaram suas ações boas, ...estabelecendo esta classificação em oposição a tudo o que era baixo, mesquinho, vulgar"(2). Consequentemente, tanto Nietzsche, quanto Artaud condenam a Dialética, quer por considerá-la como uma ideologia do

(1) Nietzsche, G.C., p.21.

(2) Nietzsche, G.M., I, 2.

ressentimento, como em Nietzsche, quer por tomá-la como uma negação da verdadeira Vida do pensamento, como em Artaud.

A crítica à moral e à noção de Deus aparece para Nietzsche e para Artaud como uma crítica à ficção de um mundo supra-sensível ou de um Duplo (segundo Artaud) que está em contradição com a Vida. Graças a esta ficção, as forças reativas, segundo Nietzsche são representadas como superiores. E Nietzsche estende a acubação à noção de Deus, criticando o sacerdote, como Artaud critica o Papa. Nietzsche escreve: "Declarar a guerra ao nome de Deus, à Vida, à natureza, à vontade de viver. Deus, a fórmula para todas estas calúnias do aquêm, para todas as ilusões do além... (1). "O sacerdote abusa do nome de Deus: ele denomina de reino de Deus um estado de coisas em que é o sacerdote que fixa os valores..." (2). Num mesmo movimento, Nietzsche questiona a má consciência, produto de uma volta para o interior, contra si, em que a força ativa torna-se realmente reativa (3). Como consequência da má consciência, mergulha-se na dor, considerada como consequência de uma falta. Neste instante, quando se dá um "sentido interno" para o sofrimento, este se torna, ao mesmo tempo, o meio da saúde. Nietzsche dirá: "...cura-se da dor infeccionando a ferida" (4). Já na "Origem da Tragédia" Nietzsche afirmava que a tragédia morre ao mesmo tem

(1) Nietzsche, A.C., 18.

(2) Nietzsche, A.C., 26.

(3) Nietzsche, G.M., II, 16.

(4) Nietzsche, G.M., III, 15.

po que o drama se torna conflito íntimo e que o sofrimento é interiorizado. A tragédia é "alegria", segundo Nietzsche; nasceu da afirmação múltipla de Dionísios; recupera-se a idéia de um Teatro da Crueldade, para Artaud, ~~que recusa um sentimento de culpa ou uma dor interiorizada~~ em relação ao público que participa da cena que é "dionisiaca" no sentido Nietzscheano.

Nietzsche e Artaud q

ção de uma dívida em relação à divindade, dívida que se amplia em direção à sociedade, ao Estado e as instâncias reativas. Nietzsche e Artaud denunciam um Deus que se oferece ele mesmo em sacrifício a fim de pagar as dívidas do homem; Deus se pagando a si mesmo, libertando o homem, porque este se tornou irremissível por si mesmo. A responsabilidade da dívida torna-se um sentimento de culpa enfatizado pelo sacerdote. No fundo, é somente a noção de um Deus moral que é recusada por Nietzsche e Artaud. Não se deve esquecer que o Teatro da Crueldade é hierático e sagrado; assim também Nietzsche encontra um sentido do pagão como religião(1), além disso, um sentido ativo dos Deuses Gregos(2) e o Budismo, religião niilista, mas sem espírito de vingança nem sentimento de culpa(3). Em última instância, quem deve morrer é o Deus "testemunha", segundo Nietzsche, ou o Deus como o Duplo que rouba o corpo de Artaud. Mas, pergunta-se: este assassinato de Deus romperá definitivamente com a moral Cristã? A esta questão

(1) Nietzsche, V.P., IV, 464.

(2) Nietzsche, G.M., II, 23.

(3) Nietzsche, A.C., 20/3.

Nietzsche e Artaud respondem que é necessário ultrapassar esta idéia "reativa", pois ela se vincula, ainda, a uma problemática nihilista (no sentido Nietzscheano) que deve ser substituída pela Afirmção da Vida. Seja a noção de comunidade, do homem verídico ou do homem-social, todos estes diferentes termos são apenas máscaras no lugar de Deus(1). O que é preciso apagar é o par: Deus-Homem e, por extensão, o homem europeu. É marcante, novamente, a analogia entre Nietzsche e Artaud, pois ambos criticam a concepção do homem europeu enquanto superior, a fim de procurar em outras culturas um outro tipo de humanidade. É necessário ter os "pés leves", como as antigas Divindades, em oposição a um Cristo-Deus que se assume ele mesmo assumindo o real, e vice-versa, para suportar "o peso do fardo".

Tanto a crítica à moral quanto à noção de Deus, permitindo uma aproximação entre o pensamento de Artaud e o de Nietzsche, teve como ponto de partida o problema da tomada dos estupefacientes e de sua justificação. Esta mesma problemática leva, também, para um outro

(1) A respeito da morte de Deus, cf. Heidegger: "Holzwege", "Le mot de Nietzsche Dieu est mort", trad. francesa, Arguments, nº 15. E sobre esta mesma noção, em Hegel, cf. os comentários de M. Wahl in "Le Malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel" e M. Hyppolite, in "Genèse et structure de la phénoménologie de l'Esprit". Para Hegel, a morte do Cristo significa a oposição ultrapassada, a reconciliação do "finito" e do "infinito", a unidade de Deus e do indivíduo, do "Universal" e do "Particular", o "Em-Si" torna-se "Para-Si". Neste sentido, Deleuze afirma que "toda a teoria da má consciência deve ser compreendida como uma reinterpretação da consciência infeliz hegeliana...que..., aparentemente destruída, encontra seu sentido nas relações diferenciais de forças que se escondem sob oposições falseadas" (Deleuze, "Nietzsche et la Philosophie", P.U.F., 1973, cap. V, nº 4, p.181).

rumo no qual interessa a relação estabelecida por Artaud entre a morte e os estupefacientes. O primeiro termo aparece em alguns pavoros pânicos da infância, ou nos terrores irracionais de uma ameaça extra-humana. A morte apresenta-se como um signo do que se denomina de "irreal" e que é somente um aspecto de uma realidade mais vasta. A mesma função de alargamento é cumprida pelos estupefacientes. A morte, como os estupefacientes, ampliam o campo de possibilidades do pensamento, que ultrapassa os quadros estreitos da razão discursiva a fim de mergulharem no domínio do imaginário onde as relações "não-habituais" tornam-se possíveis. "Tout ce qui dans l'ordre des choses écrites abandonne le domaine de la perception ordonnée et claire, tout ce qui vise à créer un renversement des apparences, à introduire un doute sur la position des images de l'esprit les unes par rapport aux autres, ... tout ce qui renverse les rapports des choses en donnant à la pensée bouleversée un aspect encore plus grand de vérité et de violence... nous met en rapport avec des états plus affines de l'esprit au sein desquels la mort s'exprime"(1). Esta inversão das aparências que aparece com a tomada dos estupefacientes, como na impressão da morte, amplia sua lógica, manifesta a vidência e verdade do pensamento e se reencontra também nos sonhos. E este encontro com a febre dos sonhos não se identifica ao arbitrário, pelo contrário, Artaud procura outras leis diversas destas da lógica tradicional: "Je me livre à fièvre des rêves, mais c'est pour en retirer de nouvelles lois. Je recherche la multi-

(1) (A.A., T.I, p.151).

plication...l'oeil intellectuel dans le délire, non la vaticination hesardée"(1). Portanto, há um sentido apesar de não chegar na fronteira de um sentido claro discursivo. Artaud termina dizendo que os sonhos são verdadeiros, em sua linguagem constituída por símbolos. É através da noção de um "delírio com sentido" que morte, droga e sonho estão articulados.

O Simbolismo, para Artaud, longe de se apresentar como uma ornamentação aparece nitidamente como uma "façon profunde de sentir"(2). Esta concepção reaparece na poesia de Maeterlinck, onde o simbolismo é considerado enquanto "Une certaine façon d'unir- en vertu de quelles mystérieuses analogies- une sensation et un objet, et de les mettre sur le même plan mental..."(3). Segundo Maeterlinck as imagens têm um sentido e elas aprofundam o sujeito, revelando sensações obscuras e relações desconhecidas do pensamento; resultando tanto na negação do princípio da causalidade, quanto na do princípio de identidade. Portanto, há um duplo aspecto no simbolismo exemplificado por Maeterlinck: primeiramente, o símbolo esclarece o que é obscuro; em segundo lugar, o símbolo torna-se "vivo". Isto é, os "problemas" (o ato de pensar e os dados do pensamento) passam do estado de idéia ao estado de realidade. Trabalhar a linguagem dos símbolos significa instalar-se na dimensão do "problemático", ou seja, segundo Artaud, isolar os dados do pensamento, dando a impressão de "vivê-los". É o

(1) (A.A., T.I, p.356).

(2) (A.A., T.I, p.244).

(3) (A.A., T.I, p.245).

que Artaud denomina de "sensualité concrète"(1). Nesta medida, Maeterlinck sabe pensar porque nos torna sensíveis as etapas de seu pensamento: "Avec lui on a vraiment la sensation de descendre au fond du problème"(2).

Quanto a este aspecto dito "problemático", seu alcance é o de desprender uma imagem que se torna uma lição; a dimensão do "problemático" constitui-se com "un volume, une hauteur, une densité"(3). O simbolismo de Maeterlinck nega a forma entendida como uma arquitetura, em função de um espaço profundo e volumoso. Seu pensamento a apresenta-se, doravante, "geograficamente", e não por cadeias dedutivas, como em Descartes, por exemplo. Contra o pensamento linear, Maeterlinck introduz na literatura a riqueza múltipla da sub-consciência; ou seja, as imagens de seus poemas organizam-se segundo um princípio que não é o da consciência habituada ao discurso da razão clássica. Há uma mistura entre o sujeito literário e o mundo que o circunda. Não há mais ruptura entre o sujeito e o objeto: "Maeterlinck se commente avec les images mêmes qui lui servent d'aliment"(4)(5).

Neste nível, pensar é dar vida às aparências, é criar: "Poète, ou plutôt penseur. Vivificateur d'apparen

(1) (A.A., T.I, p.246).

(2) (A.A., T.I, p.247).

(3) (A.A., T.I, p.248).

(4) (A.A., T.I, p.249).

(5) A respeito da mistura entre o sujeito e seu meio circundante, conferir os escritos poéticos de Bachelard sobre os Quatro Elementos que constituem o Imaginário, assim como "La Poétique de l'Espace" e "La Poétique de la Rêverie", do mesmo autor, já citado.

ces...créateur..."(1). A uma concepção monista que admite um princípio último em relação ao qual tudo seria derivado, Maeterlinck propõe um "panthéisme indéfini (forme physique de son mysticisme naturel)"(2). A dimensão do pensamento se alarga devido à sua própria penetração. Pode-se dizer que não há mais um pensamento dedutivo que teria como seu ponto de partida premissas de onde se deduziriam as conseqüências lógicas como no Silogismo Aristotélico; mas, doravante, há um pensamento que se pesquisa, e neste movimento de pesquisa, obriga-se a ultrapassar suas premissas. Portanto, pode-se dizer que não há mais "tempo primeiro", mas, "tempo segundo", apenas. É o devir e o ultrapassamento que contam e não o imóvel. O pensamento põe, sempre, possibilidades novas. Situamo-nos no risco tanto quanto no perigo de um pensamento que abandona o repouso da lógica tradicional, a fim de se jogar em outros espaços até então desconhecidos.

O devir do pensamento é possível na medida em que o pensamento não é concebido como um ponto fixo, mas, principalmente, como um processo de "sínteses mentais". Esta concepção aparece nitidamente quando Artaud fala a respeito de Paul Klee. Para este último, as coisas do mundo organizam-se através de paradas do pensamento, das induções e deduções de imagens, a procura de seu sentido subjacente. Há um movimento de vai-e-vem entre o pensamento e as coisas exteriores. O primeiro se volta para a exterioridade, ao mesmo tempo que as coisas exte-

(1) (A.A., T.I, p.249).

(2) (A.A., T.I, p.249).

res se tornam coisas "mentais", isto é, "trabalhadas" pelo pensamento.

C - A "Revolta" de Artaud e sua Relação com o Surrealismo

Artaud pensa numa revolução; mas, vejamos qual é seu sentido.

Em primeiro lugar, ele pensa numa revolução no plano da linguagem, pois, se sua poesia e seu teatro na da têm a ver com a literatura tradicional, ele é capaz, to davia, por necessidade, de se servir dela como todo o mundo. Utiliza-se da linguagem para libertar totalmente o espírito. Portanto, ele vai ao Surrealismo: "Nous avons accol lé le mot de surréalisme au mot de Révolution uniquement pour montrer le caractère désintéressé, détaché, et même tout à fait désespéré, de cette révolution"(1). Mas do que uma mudança nos costumes dos homens, Artaud tem por ob jetivo lhes demonstrar a fragilidade de seus pensamentos. Isto é, ele quer mostrar que "a verdade" é somente uma opin ão aceita e fixada como o único valor possível. Com isto, estamos de volta à relação com Nietzsche.

Em sua crítica a uma moralidade absoluta, Nietzsche fala a partir do que denomina de seu "perspectiv ismo". Afirma que não há fenômeno moral, mas uma interpret ação moral dos fenômenos; assim também, não há ilusões do conhecimento, mas o próprio conhecimento é uma ilusão, uma falsificação, "um erro que se torna orgânico e organizado"(2). Seja posta a verdade como "essência", Deus, instância suprema... é necessário "colocar em questão o valor da

(1) (A.A., T.I, p.325).

(2) Nietzsche, V.P., I e II.

própria verdade"(1). O "verdadeiro", aliado ao bem e ao divino, comporão um quadro de valores superiores à Vida; e estes valores superiores representam as forças reativas. Com a noção de "verdade", manifesta-se uma imagem dogmática: inicialmente, porque se diz que o pensador enquanto tal ama e quer o "verdadeiro" e que o pensamento enquanto tal possui formalmente o "verdadeiro", como o carãter inato da Idéia, ou o "a priori" dos conceitos, ou o "bom senso" universalmente partilhado. Em segundo lugar, estabelece-se a ruptura entre o espírito e o corpo, as paixões ou os interesses sensíveis; neste sentido, o erro seria apenas o efeito das forças exteriores que se opõem a seu pensamento. Em terceiro lugar, é preciso um método que seja um artifício pelo qual conjuramos o erro. Se o método é bem aplicado, ele é válido além do tempo e do espaço; isto é, universal. Em oposição a esta concepção dogmática da verdade, Nietzsche afirma que: "Toda verdade é de um elemento, de uma hora e de um lugar: o minotauro não sai do labirinto"(2). Artaud falava de uma expressão que não vale duas vezes e de um gesto que não recomeça duas vezes. Como Nietzsche, também Artaud se opõe à idéia da verdade como um absoluto, um universal e, portanto, uma fixação abstrata. É necessário se reportar as forças reais que constituem o pensamento, pois, não há uma verdade que, antes de ser uma verdade, não seja a efetuação de um sentido ou a realização de um valor.

Colocando em questão a unidade de um pensa-

(1) Nietzsche, G.M., III, 24.

(2) Nietzsche, V.F., III, 408.

mento que quer o verdadeiro, Artaud enfatiza a "Révolte" (1), mais do que uma revolução. E esta "revolta" coincide com o Surrealismo não enquanto este é compreendido como uma forma poética, mas enquanto "il est un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves,..."(2). O espírito que se procura opõe-se nitidamente ao espírito contido e delimitado pelos ensinamentos da Universidade cuja "visão cega" é criticada por Artaud, ao escrever uma carta de denúncia, endereçada aos reitores. Pode-se dizer que há um movimento duplo e simultâneo: por um lado, a revolução de Artaud é, principalmente, uma revolta que reencontra o Surrealismo; e, de outro lado, a revolução Surrealista apresenta-se susceptível de ser aplicada a todos os estados do espírito, a todos os gêneros de atividade humana, a todos os preceitos morais estabelecidos e a todas as ordens do espírito: "Cette révolution vise à une dévalorisation générale des valeurs, à la dépréciation de l'esprit, à la déminéralisation de l'évidence, à une confusion absolue et renouvelée des langues, au dénivèlement de la pensée. Elle vise à la rupture et à la disqualification de la logique...jusqu'à l'extirpation de ses retranchements primitifs. Elle vise au reclassement spontané des choses suivant un ordre plus profond et plus fin, et impossible à élucider par les moyens de la raison ordinaire, mais un ordre tout de même..."(3). Através deste longo trecho, Ar

(1) (A.A., T.I, p.326).

(2) (A.A., T.I, p.326).

(3) (A.A., T.I, p.344).

taud se atém ao Surrealismo enquanto instrumento que, ao "desmineralizar as evidências" cria uma ruptura com a lógica sobre a qual a razão ordinária (isto é, o pensamento ocidental) se acha sedimentado pondo em questão a hierarquia dos valores estabelecido(1). Todavia, longe de chegar ao arbitrário, que é o exato contrário da razão, Artaud quer estourar o par: razão/irrazão, lógica/irracional, extirpar os entraves primitivos dessa lógica, redescobrir uma ordem mais profunda e mais refinada que escapa à razão ordinária.

Nascida como ruptura face à lógica e aos valores estabelecidos, esta ordem constitui-se a partir de uma ruptura entre Artaud e o mundo. Isto significa que Artaud não fala a fim de se fazer compreender sujeitando-se ao julgamento dos outros, mas ele fala a partir de sua "interioridade", para chegar à compreensão de si mesmo.

(1) Estabelece-se, novamente, a relação de Artaud com o pensamento Nietzscheano, em seu projeto de uma "transmutação de valores". É esta "transmutação" nasce da necessidade de ultrapassar o reino do "nihilismo" que se exprime seja nos valores superiores à Vida, seja nos valores reativos que tomam o lugar, seja no mundo sem valores do último dos homens. É sempre a vontade como vontade de nada. A tarefa, segundo Nietzsche, é de mudar o elemento; isto é, mudar o elemento dos próprios valores, substituindo a negação pela "Afirmção". É, então, somente, que se pode dizer que se inverteu todos os valores conhecidos até este dia.

Além disso, quando as forças reativas quebram sua aliança com a vontade de nada, e vice-versa, isto inspirará ao homem, segundo Nietzsche, o desejo de se destruir ativamente. Zarathustra canta o homem da destruição ativa, este que quer ser ultrapassado e se coloca na rota do Super-homem. Pode-se dizer que Artaud representa uma "destruição ativa", pois ele, também, quer destruir os antigos valores estabelecidos, reativos, para que sejam "transmutados" em uma potência "afirmativa". Artaud encontra-se no ponto "decisivo" da filosofia dionisiaca: o ponto onde a negação exprime uma "afirmção da Vida".

Portanto, se Artaud aceita o Surrealismo, é menos para estabelecer cânones ou preceitos, mas, sobretudo porque o Surrealismo se apresenta como um movimento de quebra dos valores estabelecidos: "Le Surréalisme, plutôt que des croyances, enregistre un certain ordre de répulsions. Le Surréalisme est avant tout un état d'esprit, il ne préconise pas de recettes"(1). O Surrealismo, sendo sobretudo um estado de espírito, não permite classificar segundo a partição Surrealistas/não-Surrealistas. Sua finalidade é de se ater ao espírito que é o único juiz, e diante do qual o mundo não pesa em demasia - não se trata de crenças, mas de repulsas.

Enquanto revolta, o Surrealismo toma o valor de um desenraizamento, tanto assim que será recusado por Artaud no instante em que ele (o Surrealismo) liga-se ao Comunismo. Ou seja, Artaud censura o Surrealismo por abandonar uma ação de revolta que se desenrolava nos quadros íntimos do cérebro, a fim de terminar no domínio da matéria imediata. Para Artaud, a verdadeira revolução é a que o torna senhor de sua ação: "Que chaque homme ne veuille rien considérer au-délà de sa sensibilité profonde, de son moi intime, voilà pour moi le point de vue de la Révolution intégrale... Les forces révolutionnaires d'un mouvement quelconque sont celles capables de désaxer le fondement actuel des choses, de changer l'angle de la réalité" (2). Enquanto o movimento surrealista é entendido como um movimento de "agitação de valores" ele é válido para Ar-

(1) (A.A., T.I, p.345).

(2) (A.A., T.I, p.365).

taud, mas, no momento em que esta revolução toma um nome, isto é, quando se compromete com um "ponto fixo": o Partido Comunista, Artaud se separa dos Surrealistas. O que Artaud recusa, é a revolução como um "tabu". E esta idéia vai reaparecer a respeito do teatro, também. A todos os que vêm na prática teatral uma "tentative contre-révolutionnaire"(1), Artaud propõe um teatro revolucionário, menos em decorrência da utilização de textos políticos, mas, principalmente, graças à participação do público no espetáculo. A revolução comunista, desta perspectiva, é vista por Artaud como a pior e a mais reduzida das revoltas; ele chegará, mesmo, a dizer: "Une révolution de paresseux"(2). Artaud crê que a verdadeira revolução não está numa simples transferência do poder, assim como é insuficiente uma revolução fundada sobre o conceito de "modo de produção" e que concebe a dominação das máquinas como um meio para facilitar a liberação dos trabalhadores. Para Artaud "...la Révolution la plus urgente à accomplir est dans une sorte de régression dans le temps"(3). Qu'il faut mettre des bombes à quelque part, on...ne s'en doute pas, mais à la base de plupart des habitudes de la pensée présente"...(4).

Pode-se dizer que Artaud recusa a revolução comunista enquanto é considerada como um "fetiche" e que é a forma pela qual é vista e aceita pelos Surrealis-

(1) (A.A., T.II, p.32).

(2) (A.A., T.II, p.32).

(3) (A.A., T.II, p.32).

(4) (A.A., T.II, p.33).

tas(1). A revolução vista como um Deus, uma divindade ou uma idéia abstrata, diante dos quais se deve ajoelhar, precisa ser destruída, assim como todos os ídolos e todos os proprietários capitalistas que vivem da exploração dos trabalhadores assalariados, ajoelhados diante de seus "señhores patrões". A crítica de Artaud contra o Surrealismo toma, como sempre, o tom de uma desmistificação. Uma desmistificação das palavras, pois, atrás dos termos: Ilógico, Desordem, Incoerência, Liberdade, os Surrealistas re-encontram a Necessidade, a Lei, as Obrigações e o Rigor, através da submissão ao Marxismo que se apresenta como uma "revolta de fato"(2) e faz do Surrealismo, "mã-fê". Portanto, há um duplo movimento do Surrealismo: de um lado, uma atitude "moral" de revolta contra os valores pré-estabelecidos; por outro lado, inércia nesta atitude ini-

(1) Para Artaud é necessário mudar o ângulo da realidade para que haja uma revolução mais radical do que pretendem os surrealistas, estendendo-se, até mesmo, à ruptura com o comunismo dos Surrealistas que é de "mã-fê". A verdadeira contribuição do Surrealismo situa-se, pois, no descentramento espiritual do mundo, no desnivelamento das aparências e na transfiguração do possível. Sendo assim, segundo Artaud, o Surrealismo peca por não levar até às últimas consequências esta revolta fecunda, ao se "fechar" no PCF (e nos P.Cs. em geral), pois os Surrealistas têm uma concepção em suas produções que é incompatível com a noção de um "progressismo linear", adotado pelos P.Cs. em geral. A lucidez de Artaud face ao problema político se situa em três níveis: primeiramente, reconhece seus limites pessoais; em segundo lugar, possui uma concepção de revolução válida e radical, na medida em que a revolução não é transmissão de poderes; e, por último, contra as totalidades totalitárias do PCF, a que os Surrealistas aderem num sectarismo contrário e contraditório com sua prática artística. Portanto, para Artaud, tendo-se em vista a própria prática anti-democrática no interior do PC., a revolução teatral é a via escolhida para romper a barreira público-platêia, onde, instantaneamente o autoritarismo totalitário é recusado, num processo mais radical do que um discurso ideológico contra o autoritarismo que se volta contra si mesmo, terminando por ser, em sua própria carne, autoritário.

(2) (A.A., T.II, p.366).

cial, pela submissão a um programa político que lhe é con-
trário.

Da aventura Surrealista, diz Artaud, resta uma via fecunda em relação à literatura, derivada da cô-
lera e do desgosto brilhante dirigido contra a coisa escri-
ta e que aproxima da verdade essencial do cérebro. Toda-
via, se o Surrealismo abre esta via, ele próprio não che-
ga a nada. Ao contrário, Artaud crê que com as imagens e
a boa utilização dos sonhos poder-se-ia chegar a uma nova
maneira de dirigir os pensamentos e de se conservar no
meio das "aparências".

O que Artaud propõe é levar o gesto da revol-
ta surrealista até o fundo; isto é, situar-se na única ló-
gica válida, a que se sujeita às exigências que tocam à
sensibilidade do próprio poeta e de sua Existência. A acu-
sação de Artaud ao Surrealismo é a de que este último vê
somente a metamorfose social externa como única via para
a revolução, quando esta, é uma via à qual se chega por
sobreacrêscimo. O plano social e o plano material em dire-
ção aos quais os Surrealistas dirigem suas veleidades de
ação, reduzem-se a uma representação inútil e sub-entendi-
da. Artaud convida os verdadeiros revolucionários a pen-
sar a liberdade autêntica que é individual: "...J'ai avec
moi tous les hommes libres, tous les révolutionnaires vé-
ritables qui pensent que la liberté individuelle est un
bien supérieur à celui de n'importe quelle conquête obte-
nue sur un plan relatif"(1).

(1) (A.A., T.I, p.371).

Artaud conclui a respeito da revolução que: primeiramente, toda ação real, seja ou não espontânea, é inútil; em segundo lugar, Artaud adota o ponto de vista de um pessimismo em relação ao plano social, mas um pessimismo que se nutre de sua lucidez, a de um estouro dos valores estabelecidos.

À questão de saber se Artaud nega a ação, pode-se responder que sim, enquanto aquela se dá como uma ação real vinculada ao plano relativo, por exemplo, o nível social; mas, pode-se responder que não, à mesma questão apresentada, porque Artaud propõe uma ação(1), mas que é ditada pelos sentidos exacerbados, isto é, a ação

(1) Em Spinoza, a idéia de ação não está articulada necessariamente a um alvo (pelo contrário), é a paixão ou a passividade que precisa de alvos, mas, sim, está articulada à interioridade ou imanência entre agente-ato-resultado; por isso, para Spinoza pensar é agir. A diferença entre ação e paixão depende da diferença intrínseca entre a "causa adequada" e a "causa inadequada". Cf. tese de livre-docência - Marilena de Souza-Chauí: "A nervura do real-Espinoza e a questão da liberdade" (apresentada ao Departamento de Filosofia da F.F.L.C.H. da USP, 1976, vol. I e III). No volume II, diz-nos a ótrora: "...trata-se ainda de demonstrar que a atividade e a passividade são formas globais de relações inter-humanas e de relações com o mundo, de sorte que os homens (e não um homem) são passivos quando diminuem reciprocamente suas realidades e são ativos quando aumentam reciprocamente suas realidades. Na paixão, agente e paciente são igualmente passivos e a servidão é divisão interna originária: nela somos pacientes agentes". (Op.cit, p.558/9). A relação entre Spinoza e Artaud pode ser estabelecida ao nível do desejo; isto é, para Spinoza este "... (é a própria essência do homem, visto ser a causa eficiente que nos determina a fazer coisas que favoreçam a potência de agir e a evitar coisas que a entravarem" (p.561). Para Artaud, a ação do "corpo sem órgãos" vai de encontro à ação do corpo próprio em Spinoza, que se move segundo um móvel imanente ou intrínseco.

Esta tese é reforçada pelo seguinte trecho: "...a alma é também força interna para produzir sua própria alegria e seu próprio desejo" (p.563). Cumpre observar que, a partir desse espaço comum entre os dois autores, Spino-

fundada sobre o ritmo da linguagem do corpo. Portanto, se Artaud recusa a Revolução-tabu(1), é para realizar de uma forma mais estrita e mais precisa a "praxis" revolucionária como Revolta, entendida como questionamento radical do que está petrificado por ser habitual e pré-estabelecido, para tornar a dar Vida ao movimento revolucionário, desmineralizando as evidências, tanto da ordem estabelecida quanto de uma revolução que conserva traços dessa ordem que deveria ser destruída. Acreditamos que o combate de Artaud visa a tudo quanto se tornou fetichismo ou í-déia-tabu; doravante, a revolta deve ser vista como um processo. Além disso, o próprio Artaud torna-se um processo; na medida em que seu pensamento é linguagem e a linguagem é pensamento e ambos, essencialmente poético-teatrais, isto é, ação - poesia e praxis. "La poésie par essence est irréductible à l'intellect pur et encore moins réductible à l'intelligence rationnelle"(2)(3).

sa coloca na reflexão a verdadeira liberdade, enquanto que para Artaud a força da verdadeira liberdade se faz gesto, "corpo sem órgãos" do homem-teatro que é Artaud.

(1) Há um trecho esclarecedor da crítica de Artaud a Breton por seu engajamento político. Artaud é contra os sistemas, doutrinas e partidos enquanto estes controlam o processo revolucionário, de forma autoritária: "...j'ai toujours souffert de vous voir vous plier, vous Breton, aux cadres, aux règles, et aux dénominations Humaines qui se manifestent dans les Systèmes, les Doctrines et les Partis" (A.A., T.VII, p.261).

(2) (A.A., T.II, p.283/4).

(3) É marcante a analogia entre Artaud e Nietzsche a respeito da recusa da identificação entre o pensamento e a razão (Logos). Com efeito, consideremos os seguintes textos de Nietzsche onde ele propõe um pensamento que pensa contra a razão: "O que será sempre impossível: ser racional" (Nietzsche, 2). Neste sentido, Nietzsche, como Artaud, não opõe os direitos do coração, do sentimento, do capricho ou da paixão à razão; ambos recusam o irracionalismo que nasce da oposição clássica entre a razão e o sensível e que identifica, sempre, o pensamento a razão.

O termo poético, segundo Artaud, significa a revelação incontestável de um poeta verdadeiro que se procura. A linguagem poética, concebida como uma partitura musical, provoca ressonâncias misteriosas, porque se acha fundada sobre quartos de tom. O poeta se torna uma linguagem onde o tempo, a nuance e o tom são ditados em função de uma mistura entre seu interior e o exterior da materialidade da língua. Ao espírito da letra, o poeta opõe a "letra do espírito", semelhante a um diapasão. Se há lirismo, este se manifesta por gritos, palavras abruptas e imagens-força que constituem a linguagem.

Se é no nível da linguagem poética que Artaud concebe uma revolução possível é porque esta aponta os limites da ordem capitalista: "Vous pensez que l'ordre capitaliste et bourgeois sur lequel nous vivons peut encore tenir et qu'il résistera aux événements. Je pense, moi, qu'il est prêt à craquer... Je pense qu'il va craquer: 1 - parce qu'il n'a plus en lui de quoi faire face aux nécessités catastrophiques de l'heure. 2 - parce qu'il est immoral étant bâti exclusivement sur le gain et sur l'argent"(1). Carta a Louis Jouvet, 5/1/1932. Esta carta, de 1932, quando o nazi-faxismo caminha a passos largos pela Europa, quando os sinais da revolução espanhola estão no ar, é uma carta de tom anarquista, são só por

Segundo Nietzsche, no verdadeiro irracionalismo, trata-se apenas do pensamento, nada mais do que pensar. O que Nietzsche e Artaud opõem à razão, é o próprio pensamento, ou "o que se opõe ao ser racional, é o próprio pensador" (Nietzsche, Co. In., I, 1). Assim, o pensamento reconquista seus direitos e se faz "legislador contra a razão" (Nietzsche, E.H., IV, 1).

(1) (A.A., T.III, p.286/?).

que diagnostica a impossibilidade do capitalismo para enfrentar a catástrofe atual (tendências comunistas também o afirmavam), mas sobretudo porque assinala a imoralidade da exploração capitalista. Não é apenas a "lógica interna do sistema" que está revelando sua impotência, mas é sua injustiça que está exigindo a mudança. Injustiça que Artaud sentiu na própria carne, pois a ordem capitalista é o que quer impedir o surgimento de sua poesia. Lutar pela revolução da arte como revolução dos valores de uma ordem "prêt à craquer", eis o objetivo do Teatro da Crueldade. E, como veremos adiante, o tom anarquista reaparece quando, refletindo sobre a revolução teatral, exprimir a exigência nova de que o público participe em lugar de contemplar (como no teatro petrificado da tradição) ou de distanciar-se (como no teatro comunista de Brecht). Vejamos, agora, como o Teatro da Crueldade é atual(1), sem

(1) Segundo Artaud, a idéia de atualidade se atém ao interesse de tornar presente sua obra, até os últimos dias de sua vida, ou de atualizá-la. Todavia, referente à atualidade do Teatro da Crueldade (ex. Os Cenci, T.V, p.249) ou no Teatro Alfred Jarry (T.III, p.202), o termo passa a significar uma universalidade própria ou de acordo com as necessidades deste tempo (T.II, p.30), sem cair na descrição dos eventos da época: "Actualité de sensations et de préoccupations, plus que de faits" (T.II, p.34). Há uma plasticidade do termo atualidade. Romper com a atualidade, pois o teatro deve-se libertar de sua linguagem representativa: "...rompre avec l'actualité, que son objet n'est pas de résoudre des conflits sociaux ou psychologiques, ...mais d'exprimer objectivement des vérités secrètes..." (T.IV, p.84). Se Heliogabala é de uma "in-atualidade" profunda, é porque recusa os problemas à moda e banais, superficiais, a fim de instaurar uma atualidade superior: "Des préoccupations, dans ce qu'elles ont de profonde..." (T.IV, p.117). O que é interessante nos eventos não se refere a eles mesmos mas "cet état d'ébullition morale dans lequel ils font tomber les esprits; ce degré de tension extrême...C'est l'état de chaos conscient où ils ne cessent de nous plonger..." (T.IV, p.139). É uma atualidade que recusa os eventos, que mostra o mal-estar universal e como a humanidade se sente às margens do abismo.

contudo cair na descrição dos eventos sociais.

O Teatro da Crueldade é o meio de nos ajudar a ultrapassar a nossa angústia, como as festas teatrais da Antiguidade ajudavam aos homens exorcisar seu temor dos deuses. A atualidade comporta a noção de uma ameaça obscura, um abismo, um perigo que, a cada instante, está prestes a nos engolir.

A atualidade de Shakspeare, por exemplo, é a de ser conforme ao estado de perturbação atual dos espíritos (T.IV, p.119). E, identificando Crueldade à Vida, "La Conquête du Mexique" aparece como atual em relação aos problemas de um interesse vital para a Europa e para o mundo: "La Conquête du Mexique pose la question de la colonisation" (T.IV, p.151). E, ao mesmo tempo, a atualidade da civilização Mexicana transcende aos eventos: "...la spendeur et la poésie toujours actuelles du vieux fonds métaphysique sur lequel ces religions sont baties" (T.IV, p.152). Como todos os termos da obra de Artaud, a unidade se dá na multiplicidade de significações.

CAPÍTULO IV

DEFINIÇÃO E INSERÇÃO HISTÓRICA DO
TEATRO DA CRUELDADEA - O Espaço Histórico do Teatro da Crueldade - Justificação de sua Existência

Artaud define a Crueldade no 1º Manifesto do Teatro Alfred Jarry (1926): "Nous jouons notre vie dans le spectacle qui se déroule sur la scène; et pour le spectateur, ses sens et sa chair sont en jeu(...) Il doit être bien persuadé que nous sommes capables de la faire crier"(1). Vinte anos mais tarde, afirma ser o Teatro da Crueldade uma "terrível e inelutável necessidade".

A Crueldade não é sangue ou terror, nem Grand-Guignol; não é física nem moral, mas ontológica, vinculada ao sofrimento de existir e à miséria do corpo humano destruído. No entanto, é necessário ressaltar que esta Crueldade, ontológica, não exclui a violência, o sangue vertido, mas recorre a eles apenas ocasionalmente, pois a verdadeira Crueldade é de essência Metafísica. O sadismo, as atrocidades e os assassinatos que ocorrem nas peças do Teatro da Crueldade são apenas provisórios e não necessários. Há uma dualidade (despedaçamento) mais fundamental da Existência, que separa o corpo do espírito e contra a qual se ergue o Teatro da Crueldade: "La guerre

(1) (T.II, p.13/14).

que je veux faire vient de la guerre qu'on me fait à moi"
(1).

O Teatro da Crueldade pretende ser terapêutico, enquanto uma "cura cruel", recorrendo sistematicamente à "dissonância". A Crueldade é, pois, a manifestação do conflito primordial incessante que destrói o homem e o mundo. Ora, a fim de reconstruir um novo homem, através de um "corpo sem órgãos", o Teatro da Crueldade aparece como a gênese criadora deste novo homem. Há, pois, um duplo movimento inseparável: de um lado, a destruição da Existência, e, de outro, a reconstrução corporal de um novo homem, indo até o "sopro" primordial da Vida.

Artaud é sensível à sua época como aquela em que o mundo tem fome, não só no sentido de carência de alimentos, mas também fome de uma cultura verdadeira. O objetivo de Artaud é o de extrair do que se denomina de Cultura na época (1932-37), idéias cuja força vital é idêntica à da fome. E se é fundamental comer, é, ainda, mais importante não gastar nossas energias com a única preocupação de devorar imediatamente a força de ter fome. O momento em que surge o Teatro da Crueldade como signo da "confusão" da época, está em convulsão. O nazi-fascismo espalha-se pela Europa e o stalinismo desfaz as esperanças de uma revolução mundial liberadora(2).

(1) (A.A., T.IV, p.176).

(2) Em 1933 a Alemanha deixa de ser República Federal, para transformar-se em Estado centralizado, unitário e totalitário, por obra do Partido Nacional Socialista, chefiado por Adolph Hitler, que se tornou seu chanceler. Em 1935, por via de um plebiscito, a Alemanha, que então também se denominava terceiro Reich, recuperou o território

O México que Einseistein consagrara é etnologicamente de formação mais índia do que espanhola. Há cer

do Sarre. Em 1936 reocupou a região da Renânia, remilitarizou a fronteira com a França, constituiu, com a Itália, o eixo Roma-Berlim, e, pouco depois, concluiu uma aliança com o Japão. A ascensão do Nazismo proclama a superioridade da raça alemã, através da valorização da crueldade e da violência. É curioso lembrarmos de que a cultura alemã cria o mito das Walkírias, virgens louras, que acompanhavam os guerreiros, em suas lutas; os mitos alemães giram em torno de guerras e lutas; seus heróis são bravos guerreiros.

O Nazismo constituiu-se como o equivalente alemão do fascismo. Possuía em comum com outras formas dessa doutrina o endeusamento da raça e do chefe, com absoluto desprezo em relação aos direitos do indivíduo. A comunidade nacional era considerada como um ser real coletivo, independente dos indivíduos isolados. Se, no âmbito nacional, a raça era colocada no centro de todas as formas de atividade, afirmava-se, em escala mundial, seu direito à subjugação de raças mais fracas, "a um lugar ao sol", conforme se proclamava nos discursos. Neste sentido, o Nazismo retomou a tradição imperialista germânica e conseguiu a realização dos anseios expressos por numerosos pensadores que o precederam. Por outro lado, a afirmação dos direitos de uma raça germânica, baseada nas teorias racistas de Chamberlain, Lagarde, Stöcker, Lueger e outros, resultou em perseguição violenta aos membros de outras raças, particularmente os judeus. O Nazismo é totalitário porque há um único partido a serviço do Estado e, ao mesmo tempo, domina-o; racista, porque serve de instrumento de uma política racial a serviço do Führer, segundo o qual a raça ariana é superior às demais, devendo ser mantida sua pureza, contra a inferioridade dos judeus que querem corrompê-la. Expressão do "Volk", isto é, da unidade racial repousando sobre a comunidade de sangue, o Estado representativo-Liberal só pode ser não-senso. E, por fim, é belicista, porque o Partido Nacional Socialista reúne homens radicalmente "puros" organizados sobre uma base militar e orientados para a ação violenta. Como dizem os frankfurtianos, o nazi-fascismo é a expressão suprema do Capitalismo, sua verdade.

Na União Soviética Joseph Stalin entra no Partido Social Democrata Russo e leva a cabo uma ação Revolucionária. Com o assassinato de Trotsky, Stalin preocupa-se com a Revolução num só país e com a passagem do Socialismo ao Comunismo, em que se faz necessário a repressão, para a supressão da burguesia e suas idéias. Abolindo a propriedade privada e assimilando o Estado à Ditadura do Proletariado, este último só seria suprimido devido a condições extrínsecas ao país socialista, devendo, no entanto, continuar na sociedade comunista.

Na China Mao-Tsi-Tung desenvolve sua teoria da guerra

ca de 61% de mestiços de índios e europeus, 29% de indivíduos com predomínio de sangue europeu e 1% de negros. Esse México, onde Artaud viveu por certo tempo, ensina-lhe a criticar o etnocentrismo, a concepção da superioridade do branco europeu. Artaud utiliza o racismo vigente na época, virando-o contra si próprio: "Et de même si nous pensons que les nègres sentent mauvais, nous ignorons que pour tout ce qui n'est pas l'Europe, c'est nous, blancs,

revolucionária em sua obra: "Os problemas da guerra revolucionária na China" (1936), na qual a guerra é considerada a forma Suprema da luta à qual se recorre a fim de suprimir as contradições entre as classes, as Nações, os Estados. Tendo os trabalhadores e os camponeses enquanto forças revolucionárias, a Revolução conduz à libertação nacional e ao estabelecimento do Socialismo.

Na Itália (1923-45), aparece o fascismo, irmão-cúmplice do Nacional-socialismo alemão. Fasci, que significa: elemento de base do partido, deve sua teoria a Mussolini. O Estado representa a ordem política numa Sociedade Nacional e não uma coleção de indivíduos. Constituindo-se numa "estadocracia", seu lema é: "tudo no estado, nada fora do Estado, nada contra o Estado"; este, por sua vez, é necessariamente totalitário, controlando a vida social e individual. Há um único partido, constituído por uma elite formada na disciplina militar; Estado e partido constituem-se num todo indissociável.

Na Espanha inicia-se a luta revolucionária cujo desfecho sangrento encontra-se na vitória do Fascismo franquista em 1936 e consolidação em 1937.

Na França, Laval torna-se Ministro dos Negócios Estrangeiros, inspirando a política do Ministério, apoiando os planos expansionistas da Alemanha e da Itália. Em 1936 os partidos esquerdistas formam uma Frente Popular e vencem as eleições. Léon Blum, que organizara a novo Ministério, é substituído por Camilo Chautemps, que, por sua vez, é substituído por Eduardo Daladier, em 1938.

No chamado Terceiro Mundo, a África e a Índia encontram-se sob dominação colonial, e na América Latina o fascismo começa a se expandir sob o ideal dos Estados Corporativos, como será o "Estado Novo" no Brasil em 1937.

O México, onde Artaud viveu e buscou inspiração para o Teatro da Crueldade, vive um período, historicamente, em que o presidente Lázaro Cárdenas (1934-40) distribuiu mais terras do que todos os demais presidentes reunidos. Por outro lado, fortaleceu-se a ação dos sindicatos que receberam apoio governamental em suas disputas com os pa-

qui sentons mauvais... comme le fer rougi à blanc on peut dire que tout ce qui est excessif est blanc; et pour un Asiatique la couleur blanche est devenue l'insigne de la plus extrême décomposition"(1). Se o branco aparece como "decomposição", cadáver e caveira, a civilização mexicana e a balinesa oferecerão vias que possibilitarão a Artaud (e ao Teatro da Crueldade), tomar a noção de cultura enquanto protesto, revolta contra sua identificação a um Panthéon.

"Pourquoi faire du théâtre à une époque où on trouve de la faim partout?" É a questão que Artaud coloca, inicialmente, em relação ao papel do teatro, enquanto prática cultural; o que pressupõe, ao mesmo tempo, perguntar pelo papel da cultura e de sua força viva.

Em primeiro lugar, Artaud constata uma ruptura entre as coisas e as palavras ou entre as idéias e os signos. E escreve:

"...l'action faite verbalement,
que le Verbe est le Verbe,
le Verbe donne la mesure de notre impuissance,

trões. O governo encampou as companhias de petróleo inglesas e norte-americanas que se recusaram a dar aumento de salário exigido por seus empregados. Por ocasião da derrota dos Republicanos na guerra civil espanhola, o governo facilitou a transferência para o México de numerosos refugiados espanhóis. Nessa mesma época estimularam-se consideravelmente as características nacionais da cultura mexicana. O General Camacho, Substituindo Cárdenas na presidência, frisou o cunho pacífico das reformas sociais em curso, evitando uma revolução social. Anunciou uma política de paz com a Igreja e com as companhias estrangeiras. Em 1942 todas as disputas entre o México e os Estados-Unidos estavam resolvidas, em neste mesmo ano, o México de-clarava guerra ao Eixo.

(1) (A.A., T.IV, prefácio, p.14).

notre séparation du réel,
Verbal,..."(1).

A ruptura entre as coisas e as palavras é o que dá sentido à pergunta de Artaud: por que fazer teatro nesta época?, pois a distância coloca a seguinte alternativa: ou os sistemas culturais existem inconscientemente e as pessoas não têm mais necessidade de novas informações culturais transmitidas pelos livros, ou os sistemas culturais não têm nenhuma eficácia sobre as pessoas. Isto é, Artaud parte de uma contradição: ou a cultura está em nós como Vida e o livro e o sistema são inúteis, ou a cultura não está em nós e a desapareição do livro e do sistema é irrelevante. A separação entre nossos pensamentos e atos, entre as coisas, as palavras e as idéias é uma monstruosidade, mas esta monstruosidade é justamente o que se chama de: a civilização. É essencial notar que as duas alternativas deixam clara a existência de uma cultura petrificada, e morta, contra a qual Artaud opõe uma "cultura em ação", isto é, uma cultura aplicada nas ações das pessoas e que se confunde com a noção de uma nova: "civilização". Todavia, Artaud adverte-nos em relação a noção de "homem civilizado" identificada à de "homem cultivado" que se define como "un homme renseigné sur des systèmes, et qui pense en systèmes, en formes, en signes, en représentations"(2)... "C'est un monstre chez qui s'est développée jusqu'à l'absurde cette faculté que nous avons de tirer des pensées de nos actes, au lieu d'identifier nos

(1) (A.A., T.IV, apêndice, p.277).

(2) (A.A., T.IV, p.12-13).

actes à nos pensées"(1). Se a civilização é o petrificado porque separa palavras e coisas, palavras e ações, ações e coisas, o combate a essa separação exige a destruição do monstro que "tira pensamentos dos atos". Artaud exige a "sincronização" entre as coisas, as palavras e os atos, ou entre as coisas e as idéias, pois somente desta maneira a cultura recuperará sua força viva.

A noção de cultura deve, pois, ser questionada. Não se trata de abandoná-la nem a civilização, mas de anular a separação entre elas e a Vida. E se cultura e civilização são meios humanos de corromper o divino, a recuperação delas se faz pela reunião da cultura e da Vida, constituindo-se numa poesia atroz, numa vingança das coisas a revelar que os crimes são provas de nossa impotência face à Vida. O vínculo entre Vida e Divino é uma atrocidade poética e Cruel, que se faz Teatro da Crueldade. Descartada a concepção da cultura enquanto Panthéon ou um culto idólatra, a cultura passa a significar um "moyen raffiné de comprendre et d'exercer la vie"(2). A Vida, neste texto, ligada à cultura, é enfatizada, ainda, por Artaud, quando este escreve: "... Il est bon que de trop grandes facilités disparaissent et que des formes tombent en oubli, et la culture sans espace ni temps et que dé-tient notre capacité nerveuse reparaitra avec une énergie accrue. Et il est juste que de temps en temps des cataclysmes se produisent qui nous incitent à en revenir à

(1) (A.A., T.IV, p.13).

(2) (A.A., T.IV, p.14).

la nature, c'est-à-dire à retrouver la vie"(1). O México e Bali ressoam na tentativa de Artaud quando vê no totemismo primitivo um exemplo desta cultura viva procurada, onde não se é mais um simples espectador, mas um ator. Ao ideal ocidental de uma arte que se oferece à contemplação do espectador, lançando o espírito fora de uma força de exaltação (como na filosofia Kantiana), Artaud opõe a participação do totemismo primitivo(2).

(1) (A.A., T.IV, p.15).

(2) Uma vez mais, é possível confrontar Nietzsche e Artaud. Para Nietzsche a cultura é "adestramento e seleção" (cf. Nietzsche, Co. In., II, 6; e V.P. IV), isto é, ela exprime a violência das forças que se amparam do pensamento a fim de torná-lo ativo e "afirmativo". A cultura se opõe, sempre, à idéia de um método, porque este último supõe uma boa vontade do pensador, entendida como "uma decisão premeditada". Mas, a cultura, pelo contrário, é uma violência sofrida pelo pensamento, que coloca em jogo todo o inconsciente do pensador; e esta idéia de uma violência sofrida pelo pensamento aparecia, já, nos Gregos, sob o nome de "Paidéia". No entanto, segundo Nietzsche, a atividade genérica da cultura tem por finalidade: "formar o artista, o filósofo" (cf. Nietzsche, Co. In., II, 8). Pelo contrário, as principais atividades "culturais" das Igrejas e dos Estados nas sociedades formam, principalmente, a "martirologia" da própria cultura. E quando um Estado favorece a cultura, é apenas para se favorecer a si próprio; e esta concepção de Nietzsche contra esta idéia de cultura é idêntica à de Artaud.

Nietzsche distingue duas significações do termo "cultura". Primeiramente, a cultura no sentido histórico, isto é, tudo isto a que se obedece numa população, uma raça ou uma classe; é uma concepção "reativa". Em segundo lugar, a cultura é entendida num sentido "pré-histórico", isto é, como "a moralidade dos costumes que precede a história universal" E, como consequência desta segunda concepção, o homem torna-se ativo, potente e livre: "o homem que pode prometer" (cf. Nietzsche, G.M., II, 2). Neste sentido, o indivíduo autônomo e super-moral constitui o "Super-Homem". Seja Nietzsche, seja Artaud, recusam considerar a noção de cultura como um processo de sujeição do homem à lei; o indivíduo legislador e soberano deve-se definir pela potência sobre si mesmo. Nietzsche denomina este homem de: "o irresponsável", "livre e leve", assim como, para Artaud, é ele quem fala; ele não tem mais nada para responder. Para Nietzsche, bem como para Artaud, é necessário que o instrumento cultural desapareça no produto. A moral concebida enquanto regras historicamente estabelecidas se destrói nos

E é sintomático que Artaud se distancie da Europa a fim de se voltar para a cultura Mexicana, onde há uma idéia "interessada" da arte, isto é, "...une idée "magique" et "égoïste" opposée à la conception d'une contemplation "desinteressée" de l'art. Sous les "formes artistiques" le totémisme primitif dévoile les forces (Manas) qui s'identifient d'une façon "magique" avec ces formes-là." ... "quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu'il ne s'agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes"(1) (2). É assim que a destruição das formas e da linguagem clássica significa atingir a Vida, entendida como a arte de refazer o teatro. Vida e teatro estão estreitamente ligados. Chegamos à identificação do Teatro da Crueldade à Vida: "Vie-manifestation: Théâtre-manifestation et Cruauté-rigueur, car intensité, car présence de vie"(3). E esta "presença de vida" liga-se a catástrofes como tremores de terra, colisões, irrupções de vulcões, de uma forma denominada de "Sublime"(4) no sen

dois pensadores; Nietzsche escreve: "A justiça acaba, como qualquer coisa excelente neste mundo, por se destruir a si própria" (cf. Nietzsche, G.M., 10).

(1) (A.A., T.IV, p.18).

(2) Numa outra direção, mas com ênfase na mesma questão, pode-se ler "A serpente emplumada" de D.H. Lawrence.

(3) (A.A., T.IV, apêndice, p.279).

(4) A "categoria" do Sublime oposta ao Belo é uma antítese clássica no domínio das teorias filosóficas. Segundo Kant, o Belo e o Sublime são duas espécies coordenadas de um mesmo gênero. O Belo se caracteriza por seu caráter finito e terminado; o Sublime questiona a idéia do Infinito, quer sob forma de grandezã (Sublime matemático), quer sob forma de potência (Sublime Dinâmico). E enquanto que o Belo se constitui como uma harmonia, o Sublime é uma luta entre o entendimento e a imaginação, isto é, este último compreende um ultrapassamento das leis do entendimento pela imagi-

tido empregado por Artaud, quando diz que existe Sublime e poesia no crime, na natureza de certos crimes de causas in discerníveis. Esta energia cósmica ou esta força encontrará sua expressão integral no teatro, de um modo marcante, nítido e poético, isto é, sob a forma de uma "poesia mágica".

"Nous disons poétiquement comme nous dirions artistiquement avec cette idée de charme inutile, de jeu gratuit et fugace qui s'attache pour tout le monde au terme noir, magique de poésie..." "Or nous voudrions rendre à la poésie son sens dynamique et virulent, ses vertus de chose magique. Et concevoir alors la magie, comme un dégagement d'énergies réelles, selon une manière d'un rituel précis"...(1). Neste sentido, o verdadeiro teatro constitui-se como a magia do real, identificando-se a uma noção de Vida que faz estourar os quadros da realidade visível e habitual. Para Artaud, "Si le théâtre double la vie, la

ção (Kant, "Kritik der Ur teilskraft", I, 1, livro II, §§ 23 a 29). Todavia, esta oposição entre o Sublime e o Belo não é sempre admitida pelos pensadores. Para Guyau, por exemplo, "O Sublime tem as mesmas raízes que o Belo... ele supõe...uma certa racionalidade interior" ("Morale sans obligation ni sanction", p.215). Assim também, segundo Paul Souriau, "o Sublime e o Belo no superlativo" (Lettre de M. F. Mentré).

Num sentido mais amplo, o Sublime aparece ligado à ideia de elevação, de nobreza. Voltaire escrevia: "É o Sublime e o simples que formam a verdadeira beleza" (Vict. Philosophique, art. Esprit). No sentido moderno, a palavra Sublime exprime, principalmente, um julgamento de admiração entusiasmada, quer na ordem moral, intelectual ou estética. O termo Sublime, no sentido empregado por Artaud, é mais próximo do pensamento de J.-J. Gourd, quando este o define como "o incoordenável na ordem estética", isto é, "isto que supõe e ultrapassa por um acréscimo de intensidade, as leis normais da estética" (cf. Gourd, "Philosophie de la Religion", segunda parte, ch.III).

(1) (A.A., T.IV, apêndice, p.281).

vie double le vrai théâtre"(1). A noção de Duplo como já observamos anteriormente, é essencial em Artaud. Partindo da duplicação de sua própria Existência, Artaud vê o mundo em termos de dualidade. Por um lado, Deus, a família, a polícia, o reitor, o médico, o crítico literário, são "duplos" que roubam Artaud de si mesmo. Por outro lado, numa acepção poética, os "duplos" são as metáforas do Teatro da Crueldade, suas figuras, seus espelhos. É assim que: a peste, a alquimia, o oriente, a metafísica, ... são os Duplos do Teatro da Crueldade. E a metáfora essencial é dada pela noção de Vida; "*Le théâtre doit être considéré comme le Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie, aussi vaine qu'édulcorée, mais d'une autre réalité dangereuse et typique, où les Princes, comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête, s'empres-sent de rentrer dans l'obscurité des eaux*"(2). O Duplo, então, não é reflexo, nem cópia do teatro; mas o próprio teatro (assim, por exemplo, a peste é o teatro), é o prin-cípio da linguagem por correspondências e por signos, e tem a função de tornar sensível a unidade múltipla da Vida. O Teatro da Crueldade é um teatro da "ambivalência": a ilusão aí é verdadeira, há uma destruição construtiva e uma desordem ordenada. Rigor e anarquia misturados fazem do Teatro da Crueldade a "gênese da criação", o espaço onde se dão as antinomias, fontes da vida.

(1) (A.A., T.V, p.272).

(2) (A.A., T.IV, p.58).

A Vida no teatro torna-se um "jogo" da Vida apresentando-se como gratuidade dos atos em relação à a tualidade: encontram-se nas peças teatrais atos gratuitamente absurdos e frenéticos, ao mesmo tempo, semelhantes à peste.

A relação entre Teatro da Crueldade e peste torna-se possível porque, tanto o ator, quanto o indivíduo pestilento apresentam uma gratuidade análoga, isto é, uma revolução sem proveito da realidade. A peste mata, sem destruição de matéria, assim como o autor apresenta ao público personagens de uma forma intempestiva, sem que nada aí se passe, realmente. O teatro, como a peste, constituem-se enquanto verdadeira epidemia. A peste provoca uma desorganização física, que leva à morte, sem destruição da matéria corporal; assim também, a ação do ator possui uma força espiritual que se enraiza no sensível e não necessita da realidade quotidiana.

O fenômeno da peste aparece, no texto de Artaud(1) como espelho de uma relação explícita entre a peste e o poder, quando assinala que o rei vê a ordem cair por terra. A guerra contra a peste é feita pelo autocrata: a fim de que não haja destruição da ordem, ele se dá ordens que desrespeitam a ordem vigente. Assim, a peste, no sonho do rei (o déspota salvador) se faz registro escrito; os arquivos de Cagliari são diferentes dos relatos clínicos de Marselha, e diferentes do Decameron". "De

(1) (A.A., T.IV, p.19 a 39).

cameron": "...on peut se demander si la peste décrite par les médecins de Marseille était bien la même que celle de 1347, à Florence, d'où est sorti le Décameron. L'histoire, les livres sacrés, dont la Bible, certains vieux traités médicaux, décrivent de l'extérieur toutes sortes de pestes dont ils semblent avoir retenu beaucoup moins les traits morbides que l'impression demoralisante et fabuleuse qu'elles laissèrent dans les esprits. C'est probablement eux qui avaient raison"(1). Os arquivos de Cagliari, a Bíblia e o Decameron são diferentes do relato clínico; o aspecto desmoralizante e fabuloso é mais importante do que os traços mórbidos, pois o que se revela é a peste como fato metafísico, político e religioso, como fatalidade e afinidade misteriosa. É esta peste que permite compreender o significado da ausência de lesão corporal ou orgânica, bem como o que permite o surgimento de uma verdadeira metafísica do corpo em torno dos pulmões e do cérebro, ligados à vontade e à consciência. A peste como "fisionomia espiritual de um mal", como algo que destrói o corpo individual e o corpo social sem deixar marcas visíveis, é o núcleo do texto de Artaud sobre a peste. As marcas da peste estão nos arquivos e relatos e não nos corpos por ela afetados; a peste é "liberdade espiritual". É a hora em que as coisas se vingam e a poesia nasce do lado mau das coisas. O branco (que é decomposição) é o contraponto da decomposição negra e pestilenta, que é a emergência de Vida, assim como o Teatro da Crueldade é revelador, como a peste: "Si le théâtre est comme la

(1) (A.A., T.IV, p.22).

peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit. Comme la peste il est le temps du mal, le triomphe des forces noies, qu'une force encore plus profonde alimente jusqu'à l'extinction"(1).

Esta aproximação entre o teatro e a peste, permite dizer que ambos provocam alterações. De um lado, a peste mata sem destruir os órgãos, e, por outro lado, o teatro provoca no espírito quer de um povo, que de um indivíduo, uma revolução. Os cataclismas naturais, as revoluções e a desordem da guerra descarregam-se na sensibilidade de quem os observa, como uma epidemia. O teatro termina num delírio coletivo. O intelecto está estreitamente ligado à sensibilidade e não mais se encontra o tradicional corte metafísico entre o corpo e o espírito. O teatro exerce um envolvimento mágico que fascina quem dele participa, pois: "l'esprit croit ce qu'il voit et fait ce qu'il croit"(2). O teatro e a peste provocam um delírio comunicativo(3) num sentido análogo. É um "exorcismo" total do espírito, levado ao extremo, ao mesmo tempo que as forças da natureza emergem. O teatro exerce o papel de reve-

(1) (A.A., T.IV, p.37).

(2) (A.A., T.IV, p.33).

(3) Este aspecto de "transe" ou de um "delírio comunicativo" no Teatro da Crueldade é metaforicamente análogo ao delírio coletivo do "carnaval", enquanto festa religiosa, e ao ritual da "macumba", que desenvolveremos posteriormente, sem jamais identificar o Teatro da Crueldade a estes dois fenômenos.

lar todos os conflitos latentes, ocultos em nós, restituindo suas forças sob a forma de símbolos.

Estes símbolos, no teatro, apresentam-se como o signo de forças já maduras, mas que haviam sido conservadas em servidão, ocultas; no entanto, agora, explodem em imagens marcantes e absurdas com relação à ordem social. Encontramo-nos num nível a-moral, isto é, onde não há mais moral possível(1). Neste sentido, pode-se dizer que a significação política do Teatro da Crueldade está numa provocação dos sentidos, a fim de libertar o inconsciente recalcado, através de uma revolta virtual que conduz as coletividades a tomarem atitudes heróicas. Mas, estas atitudes heróicas não devem ser entendidas a não ser enquanto ligadas a uma poesia que sacraliza a revolta: "Car si le théâtre est comme la peste, ce n'est pas seulement parce qu'il agit sur d'importantes collectivités et qu'il bouleverse dans un sens identique. Il y a dans le théâtre comme dans la peste quelque chose à la fois de victorieux et de vengeur"(2)... "Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé... impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile" (3). O Teatro da Crueldade conduz ao extremo ultrapassamento das leis sociais, tendo como motor a força de uma paixão compulsiva identificada ao perigo absoluto. Todavia, este absoluto da paixão não se identificará, jamais, ao ar

(1) E este questionamento de valores reencontra o pensamento de Nietzsche, uma vez mais, segundo o qual é preciso destruir o princípio dos valores.

(2) (A.A., T.IV, p.33).

(3) (A.A., T.IV, p.34).

bitrário. Ao contrário, a paixão Cruel se identifica à i d é i a d e r i g o r, compreendido como uma t o m a d e c o n s c i ê n c i a o u d e l u c i d e z que ultrapassa os valores estabelecidos. O Teatro da Crueldade reconduz o espírito ao princípio de seus conflitos, nascido de um corte entre espírito e matéria, tanto quanto da desvalorização do segundo termo em relação ao primeiro. O Teatro da Crueldade impulsiona para o exterior um fundo que estava latente e que deve ser colocado à luz do dia, revelado por um ato de lucidez. É neste sentido que Artaud considera o Teatro da Crueldade como o tempo do "Mal" ou o triunfo das "forças negras". O Teatro da Crueldade descobre o que estava oculto; seu papel é o de reconduzir à lucidez e à desmistificação, ao mesmo tempo. Se o teatro, como a peste, é uma epidemia, esta é salvadora, na medida em que provoca uma crise nas coletividades que só podem reencontrar seu equilíbrio após uma destruição. Em suma, a lucidez, visada pelo Teatro da Crueldade, aparece nitidamente no texto seguinte de Artaud: "...l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie..., et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela"(1). Ou seja, o teatro como a peste, do ponto de vista social, atinge e violam qualquer um, porque ambos, enquanto epidemias, des

(1) (A.A. T.IV, p.39).

lizam da ordem individual para a ordem social(1).

Assim, a revolução no teatro é a provocação de um caos perigoso e decisivo, ao mesmo tempo, condição indispensável da própria Existência de um teatro que nasce de uma "anarquia que se organiza". Ao restituir o valor da cena e do espaço, o Teatro da Crueldade restabelece o direito de palavra ao que foi recalçado no pensamento ocidental como alguma coisa secundária e inferior, quer se denomine de extensão, espessura, matéria, mal, sensível, corpo ou cena. O Teatro da Crueldade, sem representar mecanicamente sua época, pode levar a uma transformação profunda das idéias, dos princípios e dos costumes. Retomemos este texto em que Artaud trata de nos mostrar a atualidade viva do teatro: "Mais, dira-t-on, un théâtre si loin de la vie, des faits, des préoccupations, dans ce qu'elles ont de profond et qui est l'apanage de quelques-uns, non!(2).

(1) A relação feita por Artaud entre Teatro/Peste/Destruição/Revolução Social é análoga às figuras da Peste e do jogo, da Peste e do Teatro que aparecem em: "O Sétimo Selo" de Bergman, em que somente os saltimbancas se salvam.

(2) (A.A., T.III, p.117).

B - Rigor e Fatalidade da Cena - Sua Oposição ao Texto Literário

A um teatro que se sujeitaria ao autor e ao texto, Artaud opõe a cena. É preciso uma troca entre dois espíritos: "Il y a à rétablir une espèce d'intercommunication magnétique entre l'esprit de l'auteur et l'esprit du metteur-en-scène"(1). No entanto, esta sorte de intercomunicação entre estes dois espíritos não significa um psicologismo, pois o "metteur-en-scène" deve fazer abstração de sua própria lógica e de sua compreensão pessoal. Artaud de seja rigor e não psicologia.

Para obtê-lo, o poeta pede dois esquecimentos. O primeiro: é preciso nos esquecermos, a fim de nos levar a um afastamento do "psicológico". O segundo: é preciso esquecer o teatro (ocidental), para o afastamento da tradição. Artaud visu chegar a uma linguagem teatral constituída por imagens que recusam ser uma simples "cópia" do real, ou uma relação de "verossimilhança"; ou seja, descarta uma lógica mimética(2). O "Ilógico" não aparece como o ilusório oposto à verdade, mas ligado à Vida apreendida em

(1) (A.A., T.II, p.11).

(2) Num sentido mais amplo, o termo mimético ou mimetismo significa todas as formas de imitação. Do ponto de vista estético, a "teoria da imitação" (Mimesis) remonta à fórmula de Aristóteles, segundo a qual "o princípio de todas as artes está na mimesis" (Aristóteles, "Poética" Cap.I, 1447 a-b). O termo reaparece com Sêneca: "Omnis ars naturae imitatio est" (Sêneca, Cartas a Lucilius, 1.65, § 2). E para os contemporâneos, a teoria da imitação foi retomada por Lipps e Ch. Baláwin, mas, num sentido já diferente do sentido primitivo do termo. Nesta medida, Artaud é anti-aristotélico.

imagens, exigindo a supressão do lado superficial do espetáculo.

Uma vez que o lado estritamente "espetacular" do teatro foi suprimido, a preocupação de Artaud volta-se para a participação(1) do público: "On viendrait là non plus tellement pour voir, mais pour participer. Le public doit avoir la sensation qu'il pourrait sans opération très savante faire ce que les acteurs font"(2). Esta participação, ligada à Vida e à lucidez nega um certo tipo de teatro, caracteristicamente ocidental, a fim de recuperar o verdadeiro teatro: Artaud deseja um "théâtre absolument pur"(3).

A constante renovação da linguagem cênica do Teatro da Crueldade coloca em questão a concepção européia do teatro que considera o diálogo como ponto de partida e de chegada. Todavia, se o trabalho de encenação é fundamental no teatro, isto não significa que sua função seja a de mero adjuvante decorativo de um texto: a encenação, neste caso, nada mais seria do que um elemento inútil e parasita. Trata-se de recuperar uma função mais orgânica da encenação enquanto uma linguagem particular. Recuperar a significação do teatro, para Artaud, significa esperar "le jour où toute représentation dramatique se développera directement à partir de la scène, et non comme

(1) Retomaremos esta questão, no momento em que nos detivermos nas concepções de teatro de Brecht e de Artaud, ressaltando suas semelhanças e suas diferenças.

(2) (A.A., T.II, p.15).

(3) (A.A., T.II, p.19).

la seconde monture d'un texte définitivement écrit et qui se suffit à lui-même, et se limite à ses possibilités" (1). Em última instância, é à linguagem da Palavra que Artaud se dirige, enquanto esta é considerada como um meio único de expressão. O teatro aparece, então, como material privilegiado que oferece outras possibilidades de expressão, além daquelas puramente verbais. A expressão teatral implica em que "Le théâtre se confond avec la destruction même du monde formel. Il pose la question de l'expression par les formes et il invite à en prendre à son aise avec le réel, par l'humour, créateur de poésie"(2). A tarefa da linguagem teatral é de dissociação, de desintegração de um real supostamente sólido e estável. Através desse questionamento teatral humorístico, que abala organicamente a própria sensibilidade do público, o Teatro da Crueldade pode propor uma "metafísica intelectual", como nos diz Artaud: "...cette remise en cause humoristique du réel...même à la métaphysique intellectuelle d'une part, organique, de l'autre, par les possibilités de dissociation magique et religieuse du langage employé"(3).

O Teatro da Crueldade é ritual e mágico, porque ligado a forças efetivas, mitos de uma cultura simbolizada por gestos que expressam uma necessidade mágica e espiritual. Todavia, isto não significa que os gestos traduzam idéias ou conceitos, de maneira unívoca. O gesto

(1) (A.A., T.V, p.17).

(2) (A.A., T.V, p.17).

(3) (A.A., T.V, p.17).

tem a capacidade de evocar de forma poética o reflexo dessas idéias a serem apresentadas. O Teatro é o lado físico acessível da magia, propondo ao público uma linguagem poética, mítica, diferente do teatro ocidental europeu, psicologista. À vida ordinária, o teatro opõe um estado de vida poética esplêndida, absurdo, mágico e hierático, mas falso(1). Como exemplo desse ritual em teatro, Artaud nos propõe a peça: "A Conquista do México". O conflito é sugerido através da montagem cênica. Do visual ao sonoro, tudo tende a despertar no público a idéia de uma consciência revoltada e desesperada da parte dos personagens. Pela combinação entre as partes dialogadas e as não-dialogadas do espetáculo, o público participa do sentimento de conflito, que deve ser sugerido, como uma música que não pode ser descrita com palavras, mas envolve o ouvinte, fascinando-o. Essa analogia entre a montagem cênica e a música é-nos sugerida diretamente por Artaud, quando este escreve: "Les façons musicales ou picturales de souligner leurs formes, d'accrocher leurs aspérités seront construites dans l'esprit d'

(1) Analogamente, para Nietzsche, a arte cria ilusões que elevam o falso à mais alta potência afirmativa, fazendo da "Vontade de enganar" algo que se afirma na potência do falso. A "vontade de enganar" é a "Vontade artística", a única capaz de rivalizar com o ideal ascético (Cf. Nietzsche, G.M., III, 25). É assim que, para o artista, a "Aparência" não significa mais a negação do real neste mundo, mas, seleção, correção, afirmação da realidade repetida. O artista trágico diz sim a tudo o que é problemático e terrível, pois é "dionisíaco". A Verdade é "Aparência" realizada pelos artistas dionisíacos, pesquisadores de novas possibilidades de Vida: "...É o mundo enquanto erro que é tão rico em significação, tão profundo, tão maravilhoso". (Nietzsche, V.P., projeto de prefácio, 6); "...A arte, santificando precisamente a ilusão, e colocando a Vontade de enganar do lado da boa consciência, é por princípio bem mais oposta ao ideal ascético do que a ciência". (Nietzsche, G.M., III, 25).

une mélodie secrète, invisible spectateur, et qui correspond à l'inspiration d'une poésie surchargée de souffles et de suggestions"(1). Essa sugestão é rigorosa, pois os gestos figuram como hieroglifos vivos tornados sensíveis em cena, objetivamente, numa pantomima regulada precisamente como a notação de uma partitura musical.

Ao produzir seus próprios meios de escrita, o teatro reencontra sua verdadeira linguagem, que é espacial, constituída por gestos, atitudes, música, mímica, onomatopéias, ruídos combinados rigorosamente, de tal modo que todos esses elementos quer visuais, quer sonoros, têm tanta importância intelectual e significação sensível, quanto à linguagem que se utiliza de palavras. Os signos teatrais serão "inventados" na medida em que forem pensados diretamente em cena e as palavras nascerão para concluir os discursos líricos constituídos por signos sonoros e visuais dinamizados em cena. O texto torna-se escravo do espetáculo que tem suas próprias leis e meios de escrita especificamente seus. Cria-se, ao lado da linguagem falada, uma outra forma de linguagem física e concreta (espacial) dotada da mesma importância intelectual e da mesma faculdade de sugestão que a discursiva. Não se trata, pois, de restringir o campo de significação, mas, pelo contrário, de ampliá-lo, mostrando a possibilidade de uma significação colocada corpo-a-corpo com o sensível da cena. O efeito mágico da linguagem cênica forma um todo com o aspecto intelectual, sem a necessidade de sujeitar-se ao texto: "Car je crois qu'il est urgent, pour le théâtre, de

(1) (A.A., T.V, p.25).

prendre conscience, une fois pour toutes de ce qui le distingue de la littérature écrite. Pour fugitif qu'il soit, l'art théâtral est basé sur l'utilisation de l'espace, sur l'expression dans l'espace..... tout dans le spectacle vise à l'expression par des moyens physiques qui engagent aussi bien l'esprit que la sensibilité"(1). De um lado, o Teatro da Crueldade, enquanto um processo de alquimia, é uma verdadeira transmutação de signos visuais e sonoros; por outro lado, a cena oferece uma linguagem com função análoga à linguagem essencialmente verbal, na medida em que o espetáculo do Teatro da Crueldade é composto e fixado antes de ser apresentado. Ou seja, há, no próprio cerne da linguagem espacial do Teatro da Crueldade, um princípio anárquico e dissociativo da linguagem poética, oferecido como um leque de analogias pré-fixado num código hieroglífico.

A cena apresenta-se como o lugar de eleição de uma certa poesia, onde a extensão se manifesta mais do que a palavra, onde o domínio físico e orgânico dos meios sonoros e visuais dão à realidade teatral uma significação que se basta a si mesma, excluindo outras interpretações além de si. Os temas das peças são utilizados como pretextos em relação à linguagem mágico-teatral. "Cette tentative où la partie spectacle viendra au prendre plan essaiera de dégager la notion d'un spectacle fait non pour la vue ou pour l'ouïe, mais pour l'esprit. Les gestes y équivaldront à des signes, des signes incantatoires"...(2). Essa

(1) (A.A., T.V, p.40-1).

(2) (A.A., T.V, p.121).

linguagem passará de um órgão dos sentidos a outro, estabelecendo analogias, associações imprevistas entre séries de sons, intonações e objetos. Através dessa linguagem física e objetiva da cena, o espírito será atingido, por intermédio de todos os órgãos, com todos os graus de intensidade. O Teatro da Crueldade torna-se um jogo, porém, não se reduz a um simples divertimento gratuito; pelo contrário, ao recorrer a meios físicos, sensíveis a todos, sua finalidade é a de cativar o público a fim de considerar os temas míticos propostos, participando integralmente do espetáculo.

Ao olhar o teatro de seu tempo, Artaud se vê confrontado com uma alternativa: se o teatro é um jogo e se possui a função de distração, torna-se aleatório e supérfluo, mas, se é uma realidade verdadeira, isto é, dotada de sentido, coloca um problema a ser resolvido, qual seja, encontrar os meios por cujo intermédio o teatro retomará sua realidade. Artaud opta pela existência do teatro, enquanto uma realidade com significação viva. Como a cultura, o teatro dirige sombras; de um lado, quebrando a linguagem para tocar à Vida, destrói falsas sombras, não se fixando nas formas; de outro lado, dá nascimento a outro gênero de sombras em torno das quais ergue-se o espetáculo da Vida: "...quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu'il ne s'agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes"(1). Ao mesmo tempo que a questão de um "teatro puro" é colocada, Ar-

(1) (A.A., T.IV, p.18).

taud pede, imediatamente, um público capaz de "lier partie avec nous"(1). Portanto, uma vez mais, a participação do público acha-se na raiz e na possibilidade da existência do teatro. Este teatro é apresentado, inicialmente, sob o nome de "Teatro Alfred Jarry", o teatro ideal(2).

2

Este teatro é considerado ideal porque há um dinamismo interior do espetáculo em relação direta com as angústias e as preocupações de toda a vida de quem o assiste. O teatro separa-se de um realismo estrito da ação, para enfatizar a "força comunicativa da ação": "L'illusion ne portera plus sur la vraisemblance ou l'in vraisemblance de l'action, mais sur la force communicative et la réalité de cette action"(3)... "Ce n'est pas à l'esprit ou aux sens des spectateurs que nous nous adressons, mais à toute leur existence. À la leur et à la nôtre. Nous jouons notre vie dans le spectacle qui se déroule sur la

(1) (A.A., T.II, p.20).

(2) Já os Surrealistas e Dadaístas se proclamavam seguidores de Alfred Jarry, como aparece nos "Manifestes du Surréalisme", col. Idées, Gallimard, 1963 (p.39 e 112), de Bréton. "Ubu-Roi" aparece como a encarnação do ego nietzscheano-freudiano, designando o conjunto das potencialidades desconhecidas e inconscientes. O que "Ubu-Roi" marca, segundo Artaud, é pela sua agressão ao público e o escândalo provocado na primeira apresentação derivados da destruição das principais convenções teatrais, a substituição da língua nobre por um estilo "popularesco" e gaiato, bem como a substituição do herói tradicional pelo "duplo ignóbil", e, por fim, uma decoração que recusa o ilusionismo e o naturalismo simultaneamente, o que leva Artaud a dizer "ni la réalité ni l'illusion, mais le faux au milieu du vrai" (T.II, p.79). Todavia, apesar da influência do teatro de Alfred Jarry no Teatro da Crueldade, esta foi apenas uma influência introdutória, pois não se pode reduzir o Teatro da Crueldade a seu simples efeito; pelo contrário, diz Artaud: "Si le théâtre Alfred Jarry n'est plus, je vis encore" (A.A., T.III, p.202).

(3) (A.A., T.II, p.21).

scène"(1). Esta participação visada acha-se ligada não somente ao espírito do espectador, mas estende-se a seus sentidos e à sua carne. Ao atingir a carne, o teatro transforma o público, num processo semelhante, segundo Artaud, ao da ida ao cirurgião ou ao dentista, isto é, o espectador não sairá intacto(2).

Pode-se dizer que o teatro é um "trauma" (no sentido psicanalítico do termo) como transparece nitidamente na noção de um "espetáculo único" que não se repete e que dá a impressão de ser tão imprevisível como qualquer ato da Vida. Teatro e Vida nos quais o que tem sentido não se repete e não recomeça, acham-se, sempre, configurados conjuntamente. A noção de um teatro que não se repete e que, sendo imprevisível, acolhe o contingente, não se opõe ao "rigor". Não-repetição e rigor são complementares, desde que o espectador leve a sério que uma parcela de sua Vida profunda está comprometida na ação que se desenvolve na cena. Quanto a este comprometimento, Artaud nos diz: "Comi que ou tragique, notre jeu sera l'un de ces jeux dont à un moment donné on rit jaune"(3). A cena desencadeia uma angustia que está em relação direta com as preocupações de toda a Vida do espectador. Pode-se acrescentar a cadeia não-repetição/rigor/Vida, o termo: fatalidade.

Artaud repele a idéia de um teatro sanguinã-

(1) (A.A., T.II, p.21-2).

(2) Recordemos a relação feita por Benjamin entre o camera man e o cirurgião. Cf. nota 21, p.227 do texto já citado de W. Benjamin.

(3) (A.A., T.II, p.23).

rio: "Il ne s'agit dans cette Cruauté ni de sadisme ni de sang, du moins pas de facon exclusive. Je ne cultive pas systématiquement l'horreur. Ce mot de Cruauté doit être pris dans un sens large, et non dans le sens matériel..." (1). Há uma Crueldade pura, sem destruição carnal, próxima da necessidade filosófica: "Du point de vue de l'esprit, Cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue" (2). A Crueldade não se identifica à dor física gratuita, não exige mártir, nem inimigo crucificado. Os suplícios são, apenas, um detalhe mínimo, pois "La Cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de Cruauté sans conscience..." (3). A Crueldade é, antes, pertinácia do que imolação ou sacrifício. A Vida é de côm de sangue pela consciência. A Crueldade é a petite de Vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, visível em cada ato teatral e em cada gesto. O Teatro da Crueldade é ativo, agindo sobre os sentidos e o coração, através de um rigor e de um determinismo superiores que desembocam na idéia de um teatro integral, portanto, Cruel. Há estreita relação entre o espetáculo integral do Teatro da Crueldade, o "corpo sem órgãos", e sua ação sobre o coletivo (público). O rigor da Crueldade une a criação e a Vida num fim inelutável, funesto e imprevisível, como cartas marcadas num jogo.

Uma vez que a ilusão teatral criada não se

(1) (A.A., T.IV, p.121).

(2) (A.A., T.IV, p.121).

(3) (A.A., T.IV, p.121).

refere à verossimilhança da ação, mas à sua força comunicativa e à realidade esta ação enquanto teatral, a noção de fatalidade significa que cada espetáculo torna-se uma espécie de "evento". Isto é, p espectador tem o sentimento de que uma cena de sua própria Existência é posta em cena, diante dele. A cadeia: Não-repetição/Rigor/Vida/Fatalidade torna-se possível se considerarmos a participação do público no teatro, como o anel que une todos os anéis. Essa participação, Artaud pede que seja: "une adhesion intime, profonde"(1) do público.

Para que tal participação se cumpra, o teatro precisa ser o mais verdadeiro e o mais vivo possível. No entanto, essa verdade e vivacidade não têm como suporte Deus ou a Razão. Pelo contrário, sua necessidade é tecida com o fio desdobrado por um outro deus: o acaso(2).

A noção de acaso tem um papel decisivo no Teatro Alfred Jarry: "Dans le théâtre que nous voulons faire, le hasard sera notre dieu"(3). E, posteriormente, no Teatro da Crueldade: "C'est assez d'une magie hasar-

(1) (A.A., T.II, p.24).

(2) O tema do acaso aparece, também, no pensamento de Nietzsche. Este faz do acaso uma "afirmação"; o reino de Zaratustra é denominado "grande acaso" (Nietzsche, Z, III, e Z, IV). Todavia, Nietzsche, como Artaud, não opõe o acaso e a necessidade. O que se passa para Nietzsche, com a "transmutação de valores", é que o espírito "pesado" (de lourdeur) é negado pela dança, pois tudo o que é negativo deve ser abolido; ora, o acaso é objeto de afirmação pura. Há na "transmutação de valores" uma co-relação de afirmações: acaso e necessidade, devir e Ser, múltiplo e uno. Portanto, a necessidade não é jamais a abolição, mas a combinação do próprio acaso. A necessidade se afirma do acaso tanto quanto o próprio acaso é afirmado. Assim também, no Teatro da Crueldade, para Artaud, não há oposição entre o acaso e a necessidade, mas, sua conjugação.

(3) (A.A., T.II, p.17).

deuse"(1). Todavia, se Artaud fala do acaso no sentido do "acaso objetivo" de Bréton e dos surrealistas, no Teatro da Crueldade o acaso será minuciosamente regulado e calculado. A cena teatral é singular e única; há necessidade de uma "création spontanée sur la scène"(2). Artaud passa da ênfase nos sonhos e no caráter mágico e inconsciente do teatro a uma linguagem cênica precisa: "quelque chose d'aussi localisé et d'aussi précis que la circulation du sang dans les artères, ou le développement, chaotique, en apparence, des images du rêve dans le cerveau"(3). A cena do Teatro da Crueldade, fundada no sonho, torna-se um sistema com sentido e lógica específicos. Portanto, se não há gratuidade na linguagem cênica, se o rigor e a minúcia tomam conta do espetáculo, o acaso que se liga a esse cálculo rigoroso só pode ser entendido quando compreendemos que "a ciência é somente uma magia reforçada". É porque se funda no sonho que o rigor hieroglífico da cena pode existir. E o melhor exemplo que ilustra este acaso rigorosamente calculado é o teatro de Bali onde seus dançarinos "...nous démontrent l'efficacité et la valeur supérieurement agissante d'un certain nombre de conventions bien apprises et surtout magistralement appliquées"(4). É o acaso que proporciona o poder mágico do teatro; e a "ciência" rigorosa e reguladora apenas revela mais precisamente os ritos de uma magia ancestral. Cabe ao acaso encontrar o elemento de inquietação próprio para jogar o

(1) (A.A., T.IV, p.163).

(2) (A.A., T.IV, p.53).

(3) (A.A., T.IV, p.109).

(4) (A.A., T.IV, p.86).

espectador na dúvida. O acaso deve ser compreendido como tentativa de uma descoberta da melhor forma de apresentar a peça ao espectador para que este sofra um choque. O que só é possível graças à escolha e seleção de alguns textos ou temas determinados ou conhecidos pelo grande público. No entanto, nesta medida, parece haver uma contradição entre o desejo de liberdade e de independência e a necessidade de se conformar às linhas diretoras impostas pelos textos. Artaud descarta a dificuldade considerando o texto não como uma realidade sagrada, transcendente, pois o texto, como Deus, a Universidade, o Logos e o Poder do Estado, enquanto realidades opressoras, porque transcendentes, devem ser afastadas, mas, enquanto tais termos designam "energias" ou "forças" que permitem o deslocamento e o ultrapassamento dos antigos valores, são aceitos por Artaud. O texto é tomado: "simplement quant au déplacement d'air que son énonciation provoque. Un point, c'est tout"(1). À enunciação textual finita, terminada e estática (Kataleysis), Artaud opõe o texto como movimento (Kataleypsis), "força" ou "energia". O texto torna-se um elemento do teatro ao lado de outros.

Para dar vida ao teatro, Artaud descarta a representação clássica de peças, e se volta para o que há de obscuro no espírito, manifestado numa espécie de projeção real e material sobre a cena. Há, uma "recuperação" da cena, assim como da materialidade da prática teatral. Os objetos e a decoração que figuram em cena devem ser

(1) (A.A., T.II, p.26).

considerados num sentido imediato, isto é, sem transposição, pois devem falar ao espírito diretamente. Os ornamentos não são tomados pelo que representam, mas pelo que são em realidade. Todavia, a "mise-en-scène", tanto quanto as evoluções dos atores serão apenas consideradas como signos de uma linguagem invisível, secreta.

Esta linguagem invisível, semelhante à dos sonhos, aparecendo na cena faz da linguagem teatral magia: "Nous concevons le théâtre comme une véritable opération de magie...; ce que nous cherchons à créer est une certaine émotion psychologique où les ressorts les plus secrets du coeur seront mis à nu"(1). Portanto, o teatro não é um fim, mas um meio. Ele não está mais contido nem limitado no espaço do palco, mas, "visará ser um ato", isto é, uma revolução permanente que obedece a uma necessidade interior do espírito(2). O teatro "Alfred Jarry" torna-se um jogo de cartas no qual todos os espectadores participam. Este jogo, situado no devir apresenta-se, a cada

(1) (A.A., T.II, p.30-1).

(2) Esta necessidade interior do espírito aparece nitidamente em "Heliogabala" e "A Conquista do México", criações puras do espírito de Artaud, onde as palavras servem apenas para "notar" ou "cifrar". Desde os primeiros escritos: "Paul les Oiseaux", "La Coquille et le Clergyman" aos dois acima citados, Artaud caminha da palavra ao grito. Há um processo na luta contra o Verbo, mais precisamente, contra o uso da sintaxe. Valoriza o espírito e não a letra do texto (A.A., T.I, p.213) lendo o texto em função do papel mágico e encantatório da encenação, é a linguagem do sonho que funda a poesia no espaço substituindo a poesia da linguagem (A.A., T.IV, p.46). É o grito in-articulado que substitui o sentido conceitual, é a linguagem que apela aos sentidos e não ao entendimento que faz a Existência de Artaud falar. É seu "corpo sem órgãos" que explode num turbilhão de sons que desintegram a palavra articulada, realizando-se diretamente sobre a cena (A.A., T.V, p.369, nota 1 da p.316) na "Conquista do México" ou em "Heliogabala".

vez, como uma "operação mágica", regulada segundo a necessidade espiritual oculta na profundidade do espectador. Esta operação mágica leva a vibrar e a fazer vibrar em coro, vibração tornada possível porque o teatro não é mais concebido como uma distração ou uma derivação, mas, uma necessidade de nossa época. Donde a importância que Artaud atribui o "Teatro Alfred Jarry" onde uma peça faça cada um abandonar seu ponto de vista estritamente pessoal a fim de atingir uma sorte de universalidade, característica de nosso tempo. A peça seria, principalmente, . uma Síntese de todos os desejos e de todas as torturas do homem contemporâneo.

CAPÍTULO V

A EXISTÊNCIA RECUPERADA DE ARTAUD

A - A Linguagem "Espacial" Cênica e sua Magia

Como já foi assinalado, a "mise-en-scène" torna-se primordial no Teatro da Crueldade. Aos dois extremos perigosos, isto é, a uma concepção de um teatro "digestivo" e a uma concepção de um teatro como descrição psicológica e falada do homem individual reduzido a um puro monólogo, Artaud opõe o teatro "total" (espetáculo integral), onde a cena retoma seu lugar, esquecido pela corrupção do teatro de costumes e do teatro de caráter, nos quais a linguagem articulada, ao mesmo tempo, considerada mais precisa e mais abstrata que todas as demais, recalcava a riqueza do elemento sonoro, visual e gestual, enquanto componentes cênicos. Artaud chama a atenção para os Balés russos, porque estes "redonnent à la scène le sens de la couleur" (1). E, mais adiante, esclarece-nos quanto a seu propósito de conceber um teatro que visa ultrapassar o logocentrismo ocidental: "...J'ai toujours conçu...la quasi-inutilité de la parole qui n'est plus le véhicule mais le point de suture de la pensée, de la vanité de nos préoccupations sentimentales ou psychologiques, en matière de théâtre, de la nécessité pour le théâtre de chercher à représenter... sur le plateau, dans des hiéroglyphes de gestes qui soient des constructions...absolument neuves de l'esprit"...(2).

(1) (A.A., T.III, p.249).

(2) (A.A., T.III, p.251).

Liberando o teatro da qualidade de mero ramo da literatura, a finalidade de Artaud é a de nos fornecer uma idéia física e não-verbal do teatro, onde tudo se passa sobre a cena, independentemente do texto escrito. A partir desta concepção Artaud opõe o teatro ocidental "degenerado", sujeito ao texto e a este limitado, ao teatro oriental, principalmente quando escolhe o teatro Balinês com seu "corpus", e no qual o texto só existe enquanto que realizado na cena. Artaud enfatiza o trabalho da "mise-en-scène" que o ocidente havia deixado de lado, submetido às limitações impostas pelo texto, por sua sujeição à palavra. A questão proposta por Artaud pode ser enunciada da seguinte forma: É possível falar de uma linguagem que pertença ao próprio teatro? Ao dar uma resposta afirmativa, Artaud mostra que esta linguagem confunde-se com a "mise-en-scène".

A "mise-en-scène" é concebida como a materialização visual e plástica da palavra; como uma linguagem independente da palavra e que ganha sua significação em cena, isto é, enquanto linguagem espacial. Todavia, se Artaud desloca o lugar da significação da linguagem, passando do texto à cena, constituindo uma linguagem teatral pura pode-se perguntar se há uma "perda" de eficácia intelectual em relação à mensagem a ser enunciada ao público, ou seja, se seu caráter significativo sofreria um empobrecimento. A esta questão sobre a eficácia intelectual da arte, através de uma linguagem que só se utilizaria do gesto, das formas plásticas e do som, Artaud começa respondendo com a necessidade de afastar o perigo do teatro ocidental que confunde arte com "estetismo", isto é, a

concepção que atribui à arte apenas uma função de repouso e uma utilização das formas estéticas puramente formal. Uma vez eliminado este pré-juízo de ordem "formalista", vinculado ao estetismo, Artaud afirma que a linguagem cênica tem como sua principal tarefa "fazer-nos pensar" mesmo se esta nova linguagem não precisa os pensamentos como a linguagem articulada. Assim, se o teatro não tem o objetivo de resolver os conflitos sociológicos, nem os conflitos psicológicos, nem as paixões morais, todos ligados à linguagem das palavras, ele tem a função, principalmente: "d'exprimir objectivement des vérités secrètes, de faire venir au jour par des gestes actifs cette part de vérité enfouie sous les formes dans leurs rencontres avec le Devenir"(1). Em suma, por um lado, Artaud distancia-se de uma concepção puramente formalista que acha nas formas cristalizadas a significação da arte; e, por outro lado, nega o psicologismo de um discurso carregado de individualismo, a fim de recuperar uma verdade mais profunda e mais primitiva, que manifesta a reconciliação entre o teatro e o Universo (Cosmos). Este conteúdo profundo que o teatro deve revelar e criar faz com que Artaud proponha os Mitos como temas fecundos para o teatro(2), mitos que exigem, necessariamente, uma linguagem cênica nascida do trabalho de encenação, que enfatiza uma linguagem plástica, visual, gestual e sonora, isto é, física, corporal.

Este lado físico da linguagem teatral exige

(1) (A.A., T.IV, p.84).

(2) Pode-se dizer que a tríade Brechtiana: cena-sala-mundo (social), é substituída por: cena-sala-mitos, no Teatro da Crueldade.

a expressão no espaço, que permite ao teatro, organicamente, ter a função de exorcismos renovados. Dessacralizando o texto, o Teatro da Crueldade tem o papel de "retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée"(1). Agindo sobre a sensibilidade do público (e não sobre o entendimento) o personagem torna-se hieroglifo e símbolo(2). Cria-se uma apaixonante equação entre: Homem-Sociedade-Natureza-Objetos, num gesto teatral que cria uma "métaphysique de la parole, du geste, de l'expression, en vue de l'arracher à son piètinement psychologique et humain"(3). O estado poético-teatral é um estado transcendente de Vida e é, no fundo, "... ce que le public recherche à travers l'amour, le crime, les drogues, la guerre ou l'insurrection. Le théâtre de la Cruauté a été créé pour ramener au théâtre la notion d'une vie passionnée et convulsive; et c'est dans ce sens de rigueur violente de condensation extrême des éléments scéniques qu'il faut entendre la Cruauté sur laquelle il

(1) (A.A., T.IV, p.106).

(2) Devemos lembrar que no sonho a linguagem é cifrada e que, portanto, o que está sendo manifesto esconde o que efetivamente está sendo expresso; é o lado secreto e mágico do sonho; é o falso necessário para o verdadeiro; é o duplo exigido pelo sonho e pelo teatro. Portanto, a linguagem do teatro deve ser como a do sonho, no qual as palavras são irrelevantes; estamos diante a primeira modalidade de abandono da textualidade ligada à idéia do sonho como linguagem integral, que não tem necessidade das palavras para se exprimir, fundada na analogia: "...Je pounds les objets, les choses de l'étendue comme des images, comme des mots, que j'assemble et que je fais se répondre l'un l'autre suivant les lois du symbolisme et des vivantes analogies" (A.A., T.IV, p.132-133); "c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits" (A.A., T.IV, p.118).

(3) (A.A. T.IV, p.146).

veut s'appuyer"(1), Por isso o Teatro da Crueldade escolhe rá temas que respondam à agitação e preocupação características da época. São temas cósmicos, universais, que se dirigem ao homem total, em oposição ao homem psicológico , trancafiado em seus sentimentos. Do ponto de vista da forma, estes temas míticos serão transportados e materializados diretamente em movimentos, expressões e gestos, antes de se colarem às palavras. Deste modo Artaud pretende renunciar à superstição teatral do texto e à ditadura do escritor, recuperando a idéia do "...vieux spectacle populaire traduit et senti directement par l'esprit, en dehors des déformations du langage et de l'écueil de la parole et des mots"(2). O Teatro da Crueldade, após livrar-se do "espetacular" como contemplação, cria a noção de espetáculo como uso integral do espaço. Criada uma verdadeira linguagem à base de signos e não mais de palavras, "...l'espace théâtral sera utilisé, non seulement dans ses dimensions et dans son volume, mais, si l'on peut dire, dans ses dessous"(3). É o sentido encantatório e mágico da linguagem espacial, apreendida por suas emanções sensíveis e não somente por seu sentido lógico. O espectador será envolvido, materialmente, pela cena, e, através dos sentidos, chegará a perceber o verdadeiro sentido do Teatro da Crueldade.

Neste nível, "la notion de théâtre...existe pourtant à mi-chemin entre la réalité et le rêve... c'est

(1) (A.A., T.IV, p.146).

(2) (A.A., T.IV, p.148).

(3) (A.A., T.IV, p.149).

cette réalité fausse qui est le théâtre, c'est celle-là qu'il faut cultiver"(1). À representação realista que quer restituir a verdade ordinária da Vida, e à ilusão cultivada por si mesma, Artaud opõe uma realidade que se basta a si mesma, que não tem necessidade de um outro elemento para viver, e que se acha manifestada pela simples exposição dos objetos cênicos, em sua ordenação, suas combinações e relações, como, por exemplo, relação da voz humana com a iluminação. Mais do que a Verdade, é a realidade falsa que é preciso cultivar; e, neste nível, reencontramos, ainda, Nietzsche.

Segundo Nietzsche o falso é o segundo princípio da arte; o primeiro é o de considerar a arte como um "estimulante da Vontade de Potência". Com efeito, a arte é a mais alta potência do falso, pois ela imagina "o mundo enquanto erro", "santifica a ilusão", "faz da vontade de enganar um ideal superior"(2). É o mundo enquanto erro que é rico em significação. Opondo-se ao ideal ascético da ciência, a arte santifica a ilusão e situa a "vontade de enganar" do lado da boa consciência. "A arte é-nos dada para impedir-nos de morrer com a verdade"(3). Desta maneira, a arte, ligada à Vida, apresenta esta última como uma potência do falso e da sedução, levada até a "uma vontade de enganar, vontade artista, única capaz de rivalizar com o ideal ascético"(4). A Aparência, para o artista,

(1) (A.A., T.II, p.41).

(2) Nietzsche, V.P., projeto de prefácio, 6.

(3) Nietzsche, V.P., I, 453.

(4) Nietzsche, G.M., III, 25.

não significa mais a negação do real neste mundo, mas uma afirmação. A Verdade adquire uma nova significação: a de se identificar à Aparência. E, no limite, não terá mais sentido falar em "aparência", pois esta tinha como condição a "essência". Deste ponto de vista, o mundo não é nem verdadeiro, nem real, mas, vivo, e o mundo vivo é "Vontade de Potência", vontade do falso. A vontade de parecer, de enganar, de fazer ilusão, a vontade de mudar é mais profunda do que a vontade de ver a realidade, o verdadeiro ou o Ser, que são apenas formas da tendência à ilusão. O Ser, o Verdadeiro, o Real, não possuem valor por si próprios, eles se constituem como avaliações, isto é, como ilusões. A arte realiza "a mais alta potência do falso, a afirmação Dionisiaca ou o gênio do Super-Homem"(1).

Artaud considera o teatro sob uma dupla possibilidade: por um lado, como reação contra o teatro tradicional; por outro lado, como liberdade, isto é, o teatro dotado de uma liberdade análoga à existente na música, na poesia e na pintura. "Le théâtre devient un spectacle intégral"(2), isto é, vivo, válido por si mesmo, com a utilização da música, da pantomima, da dança e da literatura, mas sem se reduzir a estas práticas. A noção do espetáculo total aparece, ligado à noção de participação, que se vincula, por sua vez, ao princípio de atualidade: "Actualité de sensations et de préoccupations, plus que de faits. La vie se renformant à travers la sensibilité actuelle... Nous n'avons que faire de l'art ni de la

(1) Nietzsche, V.P., IV, 8.

(A.A., T.II, p.48).

beauté. Ce que nous cherchons, c'est l'émotion intéressée"(1). A sensibilidade necessita disto que Artaud denomina de um "certo espírito local", ou seja, uma sensibilidade de tempo e de lugar, que se torna possível devido à sua proximidade com o público, e não devido às suas virtudes ou taras. A uma estética "desinteressada", de tipo Kantiano, Artaud opõe a "emoção interessada" ou um poder de deflagração, ligado aos textos e às palavras, através da halucinação, vista como o principal meio dramático. Teatro do som, da voz, dos movimentos e do gesto, o Teatro da Crueldade atrai o público em direção à cena. A participação do público, diferentemente da participação-distanciamento no teatro de Brecht, não enfatiza um discurso intelectual e político, não pede uma reflexão para além do espetáculo. Ao contrário, o Teatro da Crueldade pede que a multidão participe do jogo da cena, através dos efeitos de surpresa física, do dinamismo dos gritos, dos gestos violentos e das explorações visuais, que agem diretamente sobre a sensibilidade material do espectador. Artaud descarta o discurso intelectual, como um discurso elitista, a fim de recuperar um discurso fundado sobre a sensibilidade material do espectador.

Segundo Artaud, nenhuma sensibilidade resiste a uma ação material violenta; assim, quando o público vê seu sistema nervoso central ser provocado, torna-se mais susceptível de receber as ondas das mais raras emoções. O espetáculo torna-se semelhante a uma orquestra

(1) (A.A., T.II, p.48).

grandiosa onde os sentidos e o intelecto participam, bem como toda a sensibilidade nervosa. Neste nível, o teatro torna-se uma tragédia, comparável às ocasiões extra-teatrais dos movimentos sociais, dos acidentes, das exaltações ou catástrofes íntimas.

Consideremos as relações entre os teatros de Brecht e de Artaud, observando suas analogias e suas diferenças.

B - Semelhanças e Diferenças entre os Teatros de Artaud e de Brecht

Inicialmente, Brecht tenta constituir o "teatro da era científica", pois a transformação total do teatro não deve ser obra de um capricho de artista, mas deve achar sua correspondência com a "total transformação espiritual que nossa época conhece"(1). Em "O Pequeno Organon para o teatro", Brecht escreve que é a partir do novo olhar que o homem lançou sobre a natureza, que ele se tornou seu senhor e mestre e que as máquinas modificaram radicalmente as condições da vida quotidiana. Mesmo em sua função de divertimento, o teatro deve estar conforme à inteligência e à sensibilidade deste novo mundo, denominado: "a era científica" ou "a sociedade industrial"(2).

Artaud também deseja a "transformação total do teatro"; como Brecht, mas num sentido oposto. Artaud despreza qualquer revolução que comece por aceitar a situação criada pelo maquinismo e contra ela faz uma "sorte de régression dans le temps"(3). Regressa até à Grécia de Esquilo e de Sófocles, por um lado, e, por outro lado, aos Balineses e Mexicanos. São variações sobre o tema do retorno às origens do teatro, que incidem sobre um certo espírito arcaico. Tanto Brecht quanto Artaud querem uma "trans -

(1) B. Brecht, "Ecrits sur le théâtre", texto fr. de Jean Tailleur, Gérald Eudeline et Serge Lamare, Paris, l'Arche, 1963 - "Considérations sur les difficultés du théâtre Épi- que", p.22.

(2) B. Brecht, "Petit Organon", § 16-17, p.178-9.

(3) (A.A., T.II, p.32-3).

formação espiritual total" que pressuponha a "transformação total do teatro", mas a via de realização deste ideal difere para os dois.

A categoria religiosa ou a dimensão do sagrado é eliminada definitivamente pelo "teatro da era científica", pois "nossas idéias", para "nós, comunistas", escreve Brecht, não são "os produtos de um subjetivismo limitado", mas "são objetivamente fundadas e válidas para todos"(1), pois a luta de classes na sociedade capitalista não é algo subjetivo, mas objetivo e determinante da própria subjetividade como realidade social. A ciência que promove o desenvolvimento das forças produtivas é preciso acrescentar a ciência que promova sua liberação. O teatro é uma das formas dessa ciência como compreensão da luta contemporânea e do engajamento político ao lado das forças transformadoras. Para Artaud, o Teatro da Crueldade deve voltar a ser uma arte sagrada, desde que o sagrado não se confunde com a região cristã: "Il ne s'agit de rien de moins que de faire revivre une conception religieuse du théâtre"(2)... "de retrouver l'acceptation religieuse et mystique dont notre théâtre a complètement perdu le sens"(3). Para os dois autores, o sagrado opõe-se ao científico, mas com valores teatrais inversos(4).

(1) B. Brecht, Observações sobre "A Mãe", 1932, p.80-1.

(2) (A.A., T.IV, p.195, 2º Manifesto, frag. XXX).

(3) (A.A., T.IV, p.56, frag. XXI, p.303).

(4) Para Brecht a dessacralização figura como desencantamento do mundo e é a condição de um teatro Épico Intelectual e crítico que recusa a fusão com o espectador. Para Artaud, a sacralização como reencantamento do mundo é condição de um Teatro Cruel sensível e crítico que exige a fusão com o espectador. Há, em ambos, a preocupação com o

Artaud chega ao mito, no qual a realidade se oferece como totalidade a ser decifrada, enquanto Brecht chega ao "realismo socialista", no qual a arte será, como a ciência, um espelho ou reflexo da realidade. Para Artaud, trata-se, principalmente, de um retorno ao essencial que é ocultado por nossa pseudo cultura, mas que os velhos mitos voltam a nos revelar. Assim, os temas do Teatro da Crueldade "seront cosmiques, universels, interprétés d'après les textes les plus antiques, pris aux vieilles cosmogonies mexicaine, hindous, judaïque, iranienne, ..." (1)... "revenir par des moyens modernes et actuels à cette idée supérieure de la poésie et de la poésie par le théâtre qui est derrière les Mythes racontés par les grands tragiques anciens, et capables encore une fois de supporter une idée religieuse du théâtre" (2). Brecht e Artaud voltam-se para os grandes trágicos, mas com uma diferença: Brecht considera o mundo como somente apresentado aos homens enquanto mundo transformável, pois "numa época em que a ciência se põe tão bem a transformar a natureza...o homem não pode mais ser descrito como uma vítima..." (3). Ora, uma vez que a fatalidade está inscrita na tragédia, e que nela o homem é vítima do desconhecido, Brecht se coloca como anti-trágico, em favor do épico enquanto domínio racional da história que já não possui a opacidade do destino. Artaud, que mergulha nas dimensões

rigor, e, no entanto, são duas idéias opostas de rigor que aparecem.

(1) (A.A., T.IV, 2º Manifesto, frag. XXX).

(2) (A.A., T.IV, p.89 e 96).

(3) B. Brecht, "Écrits sur le théâtre", p.343-44, 1955.

côsmicas, re-introduz a dimensão trágica na sua dramaturgia.

O trágico, para Artaud, vincula-se ao côsmico, e este não se opõe ao caos; Artaud chega mesmo a denominar os atores do Teatro Balinês, com seus gritos e dansas, de "metafísicos da desordem natural"(1). O homem está condenado a existir perigosamente em decorrência da Crueldade cósmica", que implica na fatalidade trágica. A Crueldade significa rigor e determinação absoluta e irreversível, identificados à Vida e à "Necessidade"(2). Há um apetite de Vida, de rigor cósmico e de necessidade inelutável que o Teatro da Crueldade trata de realizar. No entanto, é necessário notar que não há uma sorte de Providência invertida, nem um Espírito Hegeliano que fecharia a História. Quando Artaud fala em fatalidade, não pensa em algum plano que o devir histórico realizaria; quando emprega o termo transcendente, bem como a idéia de um teatro sagrado, é para com eles significar um "apetite de viver cego", ou "une impulsion irraisonnée à la vie"(3), muito mais próximo à "Vontade cega" de viver que move o mundo de Schopenhauer, do que do "fogo" artista dos estóicos, definido, ao mesmo tempo, como vida e inteligência. Esta fatalidade aparece, ao mesmo tempo, e nitidamente, quando Artaud retoma a tragédia de Édipo-Rei, de Sófocles, para tornar claro que o tema do incesto ultrapassa a moral. E quando esta "força" ou esta "energia" torna-se

(1) (A.A., T.IV, p.78, "Sur le théâtre Balinais").

(2) (A.A., T.IV, p.137, "Lettre sur le Langage").

(3) (A.A., T.IV, "Troisième lettre sur la Cruauté" p.123).

imane, isto é, quando o espírito trágico se manifesta nos indivíduos, estes tornam-se verdadeiros "possuídos"(1), com paixões e impulsos a-morais. É assim, por exemplo, que, apesar da lucidez do velho Cenci, isto não o impede de ser o que ele é: uma força da natureza; se faz o mal, fã-lo por destino. Neste sentido, o incesto é considerado como um produto da fatalidade; não há sentimento de culpa e a moral cristã é colocada de lado.

Porém, não é necessário opor Brecht a Artaud como quem opõe o intelecto à paixão; não há um corte absoluto. A emoção tem, também, uma função muito importante no teatro de Brecht; consideramos, principalmente, o papel das canções que não se endereçam manifestamente apenas ao entendimento. Brecht chega, mesmo, a recusar a oposição entre a razão e a emoção, quando escreve: "Meu teatro não renuncia nem um pouco a fazer apelo aos sentimentos...quer às "paixões"...quando ele procura provocar ou reforçar o sentido da justiça, o instinto da liberdade..."(2). Para Artaud, o apelo às paixões constitui uma constante de sua sensibilidade, em oposição ao intelectualismo ocidental. Contudo, este "anti-intelectualismo metafísico" de Artaud está de acordo com uma estética dramática que, na sua expressão, apela à abstração, a um rigor geométrico e a um simbolismo hieroglífico(3).

(1) (A.A., T.IV, p.235, "Les Cenci", ato III, cena I).

(2) B. Brecht, "Problemas formais do teatro diante de um conteúdo novo", op.cit., p.216.

(3) Artaud recusa o entendimento (Verstand) mas não recusa a razão (Vernunft). Como expõe Hegel, o Verstand é classificatório, fixo, subjetivo e abstrato enquanto a Vernunft é movimento, tensão, dialética, reflexão concreta, jogo do subjetivo com o objetivo.

Em primeiro lugar, há um acordo entre Brecht e Artaud, na medida em que um e outro admitem que a obra teatral não possui um fim em si mesma, mas visa uma ação revolucionária. Todavia, a partir deste acordo, uma oposição surge: a da natureza da própria revolução a ser provocada e da natureza da ação que deve provocá-la. Enquanto Brecht visa uma revolução social cujo ponto de partida é uma transformação econômica, Artaud visa uma revolução cultural cujo ponto de partida é a transformação da sensibilidade e do sentimento da Vida. Além disso, possuem idéias diferentes do teatro, a fim de chegar a uma revolução.

Segundo Brecht, o teatro deve ser uma verdadeira "Pedagogia"(1). Ou seja, Brecht tenta eliminar a o posição entre divertir e ensinar. O espectador deve ter prazer de receber um ensinamento, que tem como finalidade torná-lo ativo fazendo apelo à sua reflexão. Esta reflexão nasce da surpresa provocada pela "fábula" da peça; o espectador deve ter um "olhar crítico" em direção ao que se passa em cena, isto é, a peça não é para ser vista como alguma coisa que se desenvolve naturalmente, mas como "insólita". A atitude "de crítica, de reflexão"(2) exige um certo recuo ou o que se denomina de "efeito de distanciação". Em primeiro lugar, é necessária uma distância

(1) Cf. B. Brecht, "Les sujets et la forme", p.31. Etimologicamente, a palavra Pedagogia provém do Grego e significava o escravo encarregado de conduzir as crianças (Παιδαγωγός). Com Platão, o termo passou a significar a educação, e, principalmente, a educação moral para chegar até a idéia do Bem (Platão, "República", L.VI, 491 E).

(2) B. Brecht, "Composition d'une rôle, le Galilée de Laughton", 1948, p.162.

ção entre o público e o que se passa em cena, a fim de evitar a identificação do espectador com a personagem, que é o fundamento da forma dramática burguesa tradicional. O espectador deve discutir sobre as personagens. Em segundo lugar, o ator toma, também, uma distância em relação à personagem que não é mais representada, mas, antes, apresentada ao público, de tal modo que este último não entre em transe, como no teatro de Artaud, mas conserve seu olhar crítico e reflexivo. Se o ator vive sua personagem, é para mostrá-lo. Seja o público, seja o ator, ambos não se colocam no lugar da personagem como um fim em si, mas para "tomar posição diante dela"(1).

Para Brecht, em primeiro lugar, o teatro desperta a atividade intelectual do espectador; e, em segundo lugar, obriga-o a decisões, porque "toda ação é a consequência de uma tomada de consciência"(2). Essa toma da de consciência convida, imediatamente, à ação. O espectador toma consciência da situação do homem na sociedade, decidindo transformá-la. O teatro tem a função de apresentar a situação social atual, que é a da exploração do homem pelo homem; ao dar imagens desta vida social, o teatro provoca uma atitude que é ao mesmo tempo crítica e criadora. Brecht elimina, portanto, o recurso à "sugestão hipnótica" que produz a "identificação", segundo Artaud: "Je propose un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du

(1) B. Brecht, "Petit Organon", § 46.

(2) B. Brecht, "Entretien", p.18.

spectateur"(1). Ao contrário, Brecht descarta um teatro que se proponha de conduzir o público ao "transe". Artaud inversamente, pede um teatro que produza "trances" como "les danses de Derviches et d'Aissaoúas produisent des trances...et qui s'adressent à l'organisme...avec les mêmes moyens que les musiques de guérison de certaines peuples"(2). Enquanto Artaud declara que o Teatro da Crueldade é inicialmente ritual e mágico, Brecht caminha num outro sentido, porque considera a magia como alguma coisa a ser exorcisada pela dramaturgia atual, pedagógica e científica.

O que os aproxima é que um e outro assinalam ao teatro um fim não teatral: uma revolução que supõe no homem aquilo que o marxismo denomina de "consciência a ser desmistificada". O teatro, para os dois dramaturgos, tem este papel de desmistificação; ou seja, é preciso libertar e desvendar a realidade oculta e recalcada pelos pré-juízos da sociedade. Porém, esta realidade revelada não é a mesma segundo Brecht e segundo Artaud. Para o primeiro, as condições históricas não são concebidas como forças obscuras, bem ao contrário, elas são criadas, mantidas e transformadas pelos homens. Para Artaud, em lugar de uma filosofia da História, há uma filosofia da Natureza. Brecht, apoiando-se sobre a ciência marxista da História, descobre o sentido da História através da luta de classes, e visa um rumo para a sociedade sem classes,

(1) (A.A., T.IV, p.99, "En finir avec les chefs-d'oeuvre")

(2) (A.A., T.IV, p.99).

de sorte que o teatro se torne um meio de contribuir para a tomada de consciência de classe dos oprimidos, dando aos homens uma lucidez que é um convite à ação. Se Artaud também concebe o teatro como uma prática desmistificante de uma natureza falsa, não é levado, no entanto, a reconhecer nas condições históricas "forças obscuras", que a ciência torna transparentes, mas quer redescobrir a "verdadeira" Natureza e chegar a um sentido cósmico. Cabe ao teatro contribuir para a liberação destas forças escondidas e recalçadas. É verdade que Artaud fala de uma tomada de consciência e que o Teatro da Crueldade é um ato que visa a lucidez; todavia, esta tomada de consciência escapa à razão (ocidental) e à racionalização. O Teatro da Crueldade questiona os valores admitidos, mas, diferentemente de Brecht que funda seu teatro sobre valores historicamente justificados, Artaud encaminha-se para aquém da História, ou, se quisermos, para aquilo que foi perdido ou ocultado pelo movimento da História.

C - A Revolução na e pela Cultura

A revolução proposta por Artaud é uma tarefa política, sem, no entanto, submeter o teatro ao partidarismo. Começa por "considérer le théâtre philosophiquement et dans son essence"(1), a fim de que a "revolução" teatral possa promover a liquidação dos valores tradicionalmente aceitos como uma segunda natureza e da qual é preciso se libertar. Se há uma decadência no teatro, é, antes de mais nada, o reflexo de uma decadência mais geral: "Je dis que le théâtre tel que nous sommes en train de la vivre, ou plutôt de le voir mourir...s'il ne participe lui aussi, mais plus vite que le reste, d'une sorte de décadence générale qui prend nos idées, nos moeurs, et les valeurs de toutes sortes sur lesquelles nous nous appuyons..."(2). O mal-estar que o teatro acusa, é sintoma de um mal-estar mais profundo, que percorre todo o mundo ocidental. No teatro ocidental, a noção de decadência compreende duas ausências ou duas perdas: de um lado, a perda do sentimento do sério; e, de outro lado, a perda do riso. Estas duas perdas, segundo Artaud, estão intimamente relacionadas ao rompimento do teatro ocidental com a noção de perigo; isto é, com a eficácia perniciosa e imoral da ação, e, de outra parte, com o esquecimento do humor verdadeiro e do poder de dissociação física e anárquica do riso. O teatro ocidental, em última instância, rompeu com o espírito de anarquia profunda, base de toda poe

(1) (A.A., T.V, p.11).

(2) (A.A., T.IV, p.13).

sia teatral(1).

O Teatro da Crueldade é ação, no sentido de uma ação mágica, real e efetiva, que, segundo Artaud, é religiosa e metafísica, embora não no sentido tradicional de uma realidade além do físico, supra-sensível, mas, principalmente, sagrada, sem deixar de estar enraizada na linguagem sensível da cena, do corpo do ator, dos nervos do público. Se Artaud emprega o termo Metafísica no Teatro da Crueldade, é para recusar fazer o teatro servir a fins sociológicos mediatistas. O que Artaud denomina de metafísica teatral é a proposta para a existência de uma linguagem especificamente teatral, em que os autores tra-

(1) A "anarquia" que aparece no Teatro da Crueldade liga-se à sua própria linguagem cênica que é dissociadora da gramática convencional. O sentido da cena é sugerido por analogias e metáforas ricas em novas significações além das de uso quotidiano. Num sentido amplo, o termo "anarquia" significa desordem, devida à ausência de autoridade organizadora. Do ponto de vista político, o traço comum aos regimes anárquicos é o de rejeitarem toda organização de Estado que se impõe ao indivíduo, sujeitando-o incondicionalmente à sua autoridade; é, portanto, uma an-arquia. Este último sentido foi empregado por Proudhon. E segundo Eltzbacher, as doutrinas anarquistas tem em comum a negação do Estado nas futuras civilizações. Como exemplo dos que rejeitam o Estado sem restrições, podem ser citados: Proudhon, Bakounin, Kropotkine, Malatesta, Godwin, Stirner e Tucker. Imbuído de um "otimismo" considerado ingênuo, por ser de caráter utópico, Fourier crê numa nova organização social onde tudo será feito por prazer, sem constrição, e sem obstáculos por parte do Estado. Os socialistas utópicos, ao contrário do que a tradição sociológica afirma, não são reativos e miserabilistas. Seu ponto de partida não é a miséria nem é o sofrimento, mas a idéia de uma civilização nova, afirmativa na qual não há verã miséria nem dor. O otimismo utópico e anárquico nasce da esperança no melhor que liquida o pior existente. Para Artaud, precisamente, no nível da linguagem, na sua concepção anarquista do teatro, aparece sua crítica aos preconceitos que geram a obediência às instituições enquanto valores sagrados que anulam o indivíduo: família, religião, Estado, asilos psiquiátricos, polícia, Universidades. Neste sentido, o "irracionalismo" de Artaud o afasta, em vez de aproximá-lo, da estética fascista de um D'Annunzio ou de um Marinetti.

balharão seus próprios meios de escritura cênica.

Concebido como um ritual primitivo, de efeito mágico, o Teatro da Crueldade apresenta dois aspectos: de um lado, o aspecto físico, exterior, constituído por gestos, imagens, sonoridades que se endereçam diretamente à sensibilidade do público, ou seja, a seus nervos. Como num processo hipnótico, atinge-se o espírito pelos nervos que são o meio de preparar o primeiro a fim de receber as idéias metafísicas que constituem o aspecto interior de um rito, apoiado nos signos visuais e sonoros cênicos. Por outro lado, o aspecto religioso(1) ou filosófico, interior. Há uma hierarquia na estrutura do rito, segundo Artaud. Inicialmente, o aspecto físico, constituído, essencialmente, pelo envolvimento do público, pelos signos sonoros e visuais. Num grau intermediário, o aspecto poético do rito, no qual o mito fornece imagens maravilhosas e conhecidas, e conta uma estória. E, por fim, o aspecto interior, onde o espírito se preocupa com idéias mais profundas, e atinge o aspecto religioso de comunicação com o Universal, como nos Mistérios de Eleusis. Este aspecto cerimonial do Teatro da Crueldade, segundo Artaud, permite a redução do papel da palavra, embora não a suprima. Usando-a num sentido encantatório, o teatro suprime seu aspecto psicológico e naturalista, fazendo com que a imaginação e a poesia retomem seus direitos. A ação deste novo teatro que elege a linguagem poética como fundamental,

(1) O termo é empregado por Artaud... "dans son sens le plus large possible, dans son sens de communication avec l'Universel" (A.A., T.V, p.39).

recupera a força anárquica e dissociativa da poesia, através das associações e das analogias(1) e das imagens que abalam e transformam as relações conhecidas. A Crueldade no teatro de Artaud é análoga a uma Crueldade cósmica, ligada à destruição sem a qual nada se cria. Trata-se "...

(1) O termo "analogia" provem do grego ἀναλογία, e significa a identidade da relação que une os termos de dois ou vários pares, dois a dois. Aparece, por excelência, na proporção matemática de Euclides, sendo analisada com precisão por Aristóteles na sua "Ética a Nicômaco" (Arist., V, 6; 1131a 30sg.). Quando há correspondência entre dois termos tendo uma mesma relação entre si, há analogia. Em Descartes, o termo analogia aparece nas Respostas à 2ª objeção (II, 107): "Há mais analogia ou relação entre as cores e os sons do que entre as coisas corporais e Deus". É um tipo de "analogia por atribuição".

No vocábulo ἀναλογία, ανα significa repetição; em latim seria re. Corresponde, no grego, a ἀνάμνησις (reminiscência); ἀνάεσις (ressurreição, retorno à vida); ἀνάληψις (retorno das forças, convalescença).

No raciocínio por analogia há determinação de um termo pelo conhecimento dos dois termos de um dos pares e de um dos termos do segundo. Seu modelo é o cálculo da 4ª. proporcional, em termos matemáticos. Assim, para Kant, a indução consiste em estender a todos os seres de uma mesma espécie observações feitas sobre alguns dentre eles; o raciocínio por analogia consiste em concluir semelhanças bem estabelecidas entre duas espécies com semelhanças ainda não-observadas (Cf. "Kant, "Logik", § 84). Para Hamelin, que se aproxima de J.S. Mill ("Logic" III, XX), o raciocínio por analogia é a "indução de assimilação", referindo-se a semelhanças exteriores cuja razão se desconhece (Hamelin, "Du raisonnement par analogie", Année philosophique, 1902). Ainda, em Kant (Cf. "Kritik der reinen Vern., Transc. Analyt.", livro III, cap. II, 3ª sec.), aparecem as "analogias da experiência" enquanto princípios "a priori" do entendimento puro, relativos à categoria de "Relação": "Todos os fenômenos do ponto de vista de sua existência, estão submetidos a priori a regras determinando do sua relação recíproca no interior de um tempo" (Kant, idem, A. 176);... "A experiência só é possível pela representação de uma ligação necessária entre as percepções" (idem, ibidem; B, 218). E estas analogias são em número de três: a permanência da Substância; a existência de leis fixas de sucessão na natureza (ou o princípio de Causalidade) e o princípio de Reação recíproca universal entre todas as Substâncias a cada momento do tempo.

Num sentido mais amplo, a analogia significa todo raciocínio concluindo em vista de uma semelhança entre os objetos sobre os quais se raciocina. Do ponto de vista da

d'une appétit métaphysique de cruauté qui est celui par lequel se refont les mondes"(1). Noutros termos, teatro ligado ao perigo, ao rigor e à necessidade cósmica implacável, onde a Vida é exercida, pois, para Artaud, "Le bien est voulu, il est le résultat d'un acte, le mal est permanent"(2). O teatro enquanto considerado como criação contínua obedece à necessidade de um viver cego, devorando o mal, cruelmente, já que este é permanente e o bem é resultado de um ato voluntário. Se há um Teatro da Crueldade, e não sobre a crueldade, é porque a base da realidade é a Crueldade vital, devoradora e implacável, onde a Vida se mistura à dor, sendo digna de ser percorrida e não negada em função de um além(3). A revolução teatral é eficaz, sem ser exaustiva: "Le grand coup de balai, qui se prépare dans le domaine social doit venir de haut. Ce sont les bases spirituelles sur lesquelles nous vivons

linguagem do Teatro da Crueldade, o pensamento analógico constitui-se como metáfora, base da linguagem poética em cena.

(1) (A.A., T.V, p.143).

(2) (A.A., T.V, p.155).

(3) Essa mesma noção de uma vida que não deve ser negada em função de um além, aparece no pensamento de Nietzsche. Para este último, é nos pré-socráticos que se encontra a unidade entre o pensamento e a Vida. Esta estimula o pensamento que, por sua vez, afirma a Vida. Todavia, o desenvolvimento posterior da filosofia grega entra em degeneração e a filosofia passa a ter a função de julgar a Vida, opondo-lhe valores superiores: a Verdade, o Bem e o Divino, concernentes, respectivamente, ao Conhecimento, à Moral e à Religião. A Vida passa a ser condenada e limitada por esses valores superiores.—Este novo modo de pensar, decadente, aparece com Sócrates, que "inventa" a Metafísica, ao instaurar a distinção entre dois mundos: inteligível/sensível, Verdadeiro/falso, essencial/aparente. Sócrates, segundo Nietzsche, inaugura a época da Razão e do homem-teórico, que se opõe ao sentido místico da tragédia

qui sont à reprendre de fond en comble"(1). A poesia teatral, base de toda verdadeira criação dramática, age no público enquanto elemento de deflagração de forças, fazendo com que participe do processo construtivo-destrutivo da Crueldade cósmica. O Teatro da Crueldade é revolucionário porque se apresenta como uma reação contra os valores existentes aceitos como absolutos, mostrando que a Vida é luta constante, ação voluntária contra o Mal, princípio permanente da Vida. Analogamente à peste, que transforma o corpo todo, ao mesmo tempo deixando-o intacto, o Teatro da Crueldade transforma o espectador em sua consciência e em sua vontade, sem destruí-lo materialmente, de maneira direta. O processo de transformação do espectador é o de uma epidemia que atinge um organismo a fim de revolucionar o espírito. Tem-se, então, uma revolução feita coletivamente, em reação com a cena, numa linguagem que não é somente música, dança, mímica, poesia escrita, mas, linguagem pura do teatro, linguagem objetiva do espaço, constituída pela combinação de todos esses signos.

Se o teatro é o meio escolhido por Artaud, é porque ele crê ser o único meio que age diretamente sobre a consciência das pessoas, portanto, um instrumento ativo e enérgico, capaz de revolucionar a ordem social existente. Não identificado ao Socialismo, enquanto partido político, mas reivindicando seu valor social, sem esquecer o lado poético-teatral, o Teatro da Crueldade só

grega, que compreendia o Saber da Unidade da Vida e da Morte.

(1) (A.A., T.V, p.202).

pode crer numa revolução que atinja destrutivamente a ordem e a hierarquia dos valores tradicionalmente aceitos como absolutos. Como exemplo, Artaud propõe-nos a tragédia dos Cenci, que coloca o espectador frente a frente com a violência. A revolução em termos de valores é plenamente assinalada por Artaud: "Et il n'est rien, qui ne soit attaqué parmi les antiqués notions de Sociétés, d'ordre, de justice, de Religion, de famille et de Patrie... Tout ce qui est attaqué l'est beaucoup moins sur le plan social, que sur le plan Métaphysique. Ce n'est pas de l'anarchie pure"(1). Através desta peça são atacados valores considerados tradicionais: Sociedade, Ordem, Justiça, Religião, Pátria, Família, ou seja, valores que se cristalizaram como absolutos, quando, na verdade, não passam de superstições sociais(2). O que é colocado em questão são as noções abstraídas do momento histórico em que estão enraizadas, bem como sua transcendência em relação aos indivíduos, que vivem uma determinada ação histórica. Nesse sentido, é que Artaud diz criticar o domínio das idéias puras, que paralisam toda ação, sem, no entanto, cair num puro anarquismo. Seu movimento é, antes de mais nada, uma reação contra os obstáculos dos conceitos gerais que escravizam toda ação ou mudança no plano social. O Teatro da Crueldade apresenta a linguagem de um tempo em que to-

(1) (A.A., T.V, p.240-1).

(2) Reiterando essa quebra de valores tradicionais, há o romance "fantástico" ou "romance negro": "Le Moine", recontado por Artaud. Utilizando-se do sobrenatural em estado puro, que se torna uma realidade como as outras, há toda uma simbólica e uma magia sob a trama deste conto onde os fantasmas do sonho e do erotismo reivindicam seus direitos, num sentido (in)-habitual.

dos os valores são abalados, onde não há mais previsão possível e o convencional é destruído. O espectador a que o Teatro da Crueldade se dirige não é mais o sujeito racional, definido pelo entendimento, que capta uma linguagem discursiva, mas é fundamental "...justement le reste, la zone interdite à l'intelligence rationnelle et où l'inconscient intervient...comptez pour émouvoir les masses sur des énergies, sur des forces pures...ne comptez pas sur de raisonnables calculs"(1). Uma vez atingido o inconsciente, o teatro cumpre sua tarefa revolucionária que é, antes de mais nada, cultural: "...la Révolution couve partout, et que c'est une Révolution pour la culture, Dans la culture et qu'il n'y a qu'une seule culture magique traditionnelle, et que la folie, l'utopie, l'irréalisme, l'absurde vont devenir la réalité"(2). E é esta identificação entre civilização e cultura e, desta última com o movimento da Vida, que a civilização Mexicana é concebida como exemplar para Artaud.

A "exploração" da cultura mexicana tem um sentido mais metafísico porque, ao se dirigir a uma cultura alienígena em relação à razão européia, Artaud visa recuperar com este movimento sua lucidez, que, no seu caso, necessita, da linguagem fundada no fantástico e no maravilhoso. Desse modo, a cultura mexicana representa um trabalho de produção de um texto, não-discursivo, que é o próprio Artaud feito linguagem cênica-ritual, ao mesmo tempo que este movimento coincide com a recusa dos Duplos opressores

(1) (A.A., T.V, p.252-3).

(2) (A.A., T.V, p.278).

que o alienam, seja o asilo psiquiátrico, seja o útero materno, seja todo o aparelho burocrático-religioso-militar de uma sociedade repressora. Ao dirigir o olhar em direção à cultura mexicana, Artaud propõe ao mesmo tempo que um trabalho de pesquisa da cultura solar do México, um deslocamento em relação ao fechamento ocidental anterior à Segunda Guerra Mundial, e que ele crê ser necessário destruir. O continente latino-americano aparece como o terreno inconsciente de uma lucidez que vem à tona. O ideal de um cruzamento continental, latino-americano, toma a forma de um despertar arqueológico, através de um retorno aos mitos. De um lado, o Oriente, de outro lado, o México, fornecem o fundo ideológico para o Teatro da Crueldade, que irrompe em meio a uma crise cultural onde os valores racionalistas de um Saber fragmentado são questionados. E nestas duas culturas, unidas pela mesma linguagem teatral-mítica, Artaud busca recuperar uma unidade prévia ao culto da razão e da ciência ocidentais(1).

Artaud parte de seu tempo e de sua sociedade historicamente situadas no século XX europeu. Tem consciência dos problemas suscitados pela reificação dos homens e da nítida situação de exploração reproduzida dia após dia pela máquina capitalista. Tem consciência dos

(1) Sob esse aspecto, a referência ao México distancia-se da "Serpente Emplumada" de D.H. Lawrence, na qual o fundo "farcizante" é inegável, uma vez que a religiosidade arcaica é mobilizada para justificar uma recuperação de formas de chefia nitidamente totalitárias. No caso de Artaud, o México enquanto contraponto para o ocidente, não visa a restauração de um império arcaico, mas a redescoberta de uma relação primordial com a Vida que, ao ser perdida, cria espaço para as formas modernas de opressão. Artaud é contra as Pátrias e contra os ídolos, sustentáculos das políticas Nazi-faxistas.

problemas sociais-políticos e econômicos de seu tempo, quando diz: "Décongestionner l'Économie, c'est la simplifier, filtrer le superflu car la faim n'attend pas"... "Si peu enclins que nous soyons à nous occuper d'Économie, c'est sous son aspect Économique et exclusivement Économique que la situation actuelle nous affecte..." (1). E ele mesmo se pergunta se seria melhor "orientar" os eventos, precipitando-os no seu ritmo em seu sentido histórico-revolucionário, ou se seria preferível esperar que o próprio processo histórico seguisse sua lógica rigorosa, esvaziando o próprio abcesso capitalista(2). Tenta conciliar as duas tendências, optando por uma intervenção necessária e inevitável no curso dos eventos, que seguem sua marcha num sentido determinado. Ou seja, é preciso agir, precipitando o desastre ou a ruína do sistema capitalista, no nível de uma revolução cultural, que é social, ao mesmo tempo.

A ida de Artaud ao México representa uma fuga da civilização e cultura européias "...contre l'impérialisme utilitaire de l'Europe une révolution est nécessaire"(3). E se a Europa fala em "progresso", identifi -

(1) (A.A., T.VIII, p.13).

(2) Como se nota, a indagação de Artaud é a mesma que encontramos entre os marxistas da II Internacional (isto é, a ação deve antecipar-se às condições objetivas, forçando-as no reino revolucionário, ou deve esperar que tais condições amadureçam e ofereçam suportes seguros para agir?) e que a III Internacional iria sufocar com seu economicismo. Mesmo que se diga não haver em Artaud qualquer formulação rigorosa do problema que articulasse exploração econômica, luta de classes e ciência da história, contudo, de modo implícito, é esse problema que aparece em suas invectivas contra a Economia.

(3) (A.A., T.VIII, p.157).

ca-o a um aspecto puramente material e mecânico, que, segundo Artaud, caminha conjuntamente com a miséria da raça humana. Eis, pois, a situação trágica a que a civilização industrial nos conduz. Não se trata do "barroquismo" de um europeu que se dirige ao exotismo da cultura mexicana. Trata-se de recuperar o espírito primitivo de uma verdadeira cultura solar que permita uma unidade vital, fundada no pensamento mítico, pois "Le savoir rationnel empêche la connaissance, celle-ci d'ailleurs ne se raisonne pas. Elle se possède ou non et son assimilation ne se peut démontrer. C'est la sensibilisation à la connaissance sans raison qui démontre le degré de perfectionnement ... la possession de la vérité, non-discursive touche au mystère suprême de l'homme"(1). De modo que, uma civilização da qual somente participam as pessoas chamadas "cultivadas", criando um espaço hermético e esotérico, excludente, como acontece na Europa conhecida por Artaud, é identificar, falsamente, a cultura à tradição livresca dos dominantes, e conceber a civilização como uma ruptura com suas fontes primitivas e autênticas. O dualismo, na noção de cultura, pressupõe um outro dualismo entre o corpo e o espírito, e torna-se uma quimera. O México é chamado para ensinar novamente o europeu a vivicar os mitos(2),

(1) (A.A., T.VIII, p.98).

(2) A volta ao pensamento mítico, como fundamental para Artaud, jamais se identificou ao mito nazista da raça pura. O pensamento mítico que reaparece nas tragédias do Teatro da Crueldade têm o objetivo de, através dos sentidos do público, provocar uma metamorfose orgânica e intelectual, a fim de que se expurquem as angústias da época, através da cena, principalmente pelo ritual da dança. Em lugar de estimular o racismo, trata-se de expurgá-lo, e xorcizá-lo como mentura ocidental. Escolher os mexicanos e não os gauleses já é uma opção que fala por si mesma.

fontes da unidade cultural de uma civilização. A civilização mexicana apresenta-se como uma imagem do mundo e a revelação de um sistema de forças, que conhecem o equilíbrio dos dois mundos: corpo e espírito, através de uma linguagem mágica, definida como: "... une communication constante de l'intérieur à l'extérieur, de l'acte à la pensée, de la chose au mot, de la matière à l'esprit..." (1). Esta recuperação da magia é análoga ao Surrealismo que, através dessa linguagem, exprime uma revolta moral ou o grito orgânico do homem contra toda coerção. Sob este aspecto, Artaud se junta a esse movimento, que, segundo ele, é um movimento de revolta, inicialmente, contra o Pai e, por extensão, contra a família e contra a Pátria. Esta última se situa entre o homem e as riquezas do sólo, exigindo que os produtos do suor humano sejam transformados em monumentos de saudação aos "heróis" da Pátria, às custas de traição do homem contra seu semelhante. Analogamente, a família aparece como o fundamento da opressão social, pois não sendo fundada na fraternidade entre pai e filhos, serviu de modelo para todas as relações sociais baseadas sobre o autoritarismo e o desprez dos patrões por seus semelhantes: "Père, patrie, patron, telle est la trilogie qui sert de base à la vieille société patriarcale et, aujourd'hui, à la chiennerie fasciste... les hommes ...achèveront alors de ruiner la vieille trilogie patriarcale: ils fonderont la société paternelle des compagnons de travail, la société de la puissance et de la so-

(1) (A.A., T.VIII, p.164).

lidariété humanine"(1)(2). Na revolta contra os valores, o Surrealismo faz seu espírito agir material ou organicamente, através de alegorias e imagens que emergem do inconsciente. E se há, no Surrealismo, uma revolta que aparentemente nada ameaça, todavia ele manifesta subterraneamente alguma coisa: uma linguagem mais profunda e mais vital do que a razão discursiva. Há um sentido de destruição intrínseco à linguagem surrealista, quebrando o real dado, alterando o sentido habitual, desmoralizando as aparências. O inconsciente é físico e o ilógico é o segredo de uma ordem em que se exprime uma vida mais profunda. Quando o artista surrealista quebra o manequim, quando deteriora a paisagem, ele os refaz ora num sentido que provoca gargalhadas, ora ressuscitando este fundo de imagens terríficas que estão no inconsciente; isto é, ele despreza a razão discursiva, roubando de suas imagens o sentido habitual, a fim de entregá-las à esfera do simbólico, do inconsciente, negando a oposição entre o espírito e a matéria. É esta vida onírica, a mais pura possível, que o surrealismo privilegia, assim como Artaud, movendo-se no espaço da magia. No entanto, é porque o surrealismo se liga a um partido político, que Artaud o abandona. Ao deixar de ser uma revolta pelo conhecimento, para se tornar um meio para uma revolução que pretende, previamente, co-

(1) (A.A., T.VIII, p.172-3).

(2) É marcante, neste trecho, a aproximação de Artaud com o projeto de um Socialismo anarquista fundado na fraternidade dos companheiros de trabalho, e a conseqüente anulação da diferença de classes, produto da hierárquica divisão do trabalho capitalista e da desigual distribuição da riqueza pela separação entre produtores e proprietários. E é neste ataque contra os valores patriarcais que Artaud vê uma ligação entre o Surrealismo e o Marxismo, contra a orientação Stalinista.

nhecer o homem e fazê-lo prisioneiro de doutrinas e instrumento de propaganda que o manipulam, o surrealismo deixa de ser válido aos olhos de Artaud, pois se torna uma "prostituição da ação"(1). A crítica de Artaud dirige-se contra a petrificação da linguagem, pois os termos petrificados são jargões totalitários que promovem idolatria: "Il y a des idoles d'abêtissement qui servent au jargon de propagande. La propagande est la prostitution de l'action...les intellectuels qui font de la littérature de propagande sont des cadavres perdus pour la force de leur propre action"(2). Contra a idolatria, Artaud propõe a verdadeira cultura, cujo objetivo é fazer jorrar as fontes de Vida. Para tal, Artaud se dirige ao México, onde o sangue indiano conserva sua vitalidade racial, fornecendo as bases de uma cultura mágica, mais profunda que a cultura racionalista européia. A razão, segundo Artaud, "faculté européenne, ...est toujours un simulacre de mort. L'histoire qui enregistre des faits, est un simulacre de raison morte. Karl Marx a lutté contre le simulacre des faits; il a essayé de sentir la pensée de l'histoire dans son dynamisme particulier. Mais il est resté lui aussi sur un fait: le fait capitaliste..."(3). Artaud aceita Marx, todavia, propõe ampliar o horizonte marxista, indo do fato "modo de produção capitalista" para o dinamismo da história e da cultura. Em última instância, é a recusa

(1) Cf. p.104 e sg. desta tese, a propósito da relação entre Artaud e o movimento Surrealista, em torno da questão Revolução-Revolta.

(2) (A.A., T.VIII, p.182).

(3) (A.A., T.VIII, p.186).

não do marxismo, mas do limite factual aceito por Marx.

A verdadeira cultura, para Artaud, não é o repetir a tradição através das instituições sociais, pois "...pour faire murir la culture il faudrait fermer les écoles, brûler les musées, détruire les livres, briser les rotatives des imprimeries. Être cultivé c'est manger son destin, par la connaissance"(1). É a razão que inventa as hipóteses da ciência que se ensina na Universidade como o verdadeiro Saber; o espírito passa a crer no que observou, como quem crê num ídolo. A idolatria nada mais é do que a separação da idéia e da forma, quando o espírito crê no que sonhou. O europeu é, segundo Artaud, uma caverna onde se movem simulacros sem forças, que a Europa toma como seus pensamentos. Contra a racionalização da Existência que nos impede de nos pensar, e que nos faz crer nos fantasmas da razão, Artaud procura o segredo do homem através do mundo de seu pensamento, um movimento que vai do interior ao exterior, do vazio ao pleno. A poesia nada mais é do que o conhecimento deste destino interno e dinâmico do pensamento, identificado a uma força mágica, esotérica. Esotérica, na medida em que indica uma mesma idéia geométrica, numeral, orgânica, harmônica e oculta, que reconcilia o homem com a natureza e a Vida. Há signos hieroglíficos que possuem analogias profundas entre as palavras, os gestos e os gritos. E dentre os esoterismos, o mexicano é o que se apresenta melhor como uma magia oculta, ligada à Vida, e que está contida, por sua vez, no teatro, cuja função é exaltá-la. Assim,

(1) (A.A., T.VIII, p.187).

longe de ocultar a realidade, o Teatro da Crueldade só pode mostrá-la.

A recuperação da verdadeira cultura, pressupõe a noção de espaço, como na linguagem essencialmente espacial do Teatro da Crueldade: "Culture dans l'espace veut dire culture d'un esprit qui ne cesse pas de respirer et de se sentir vivre dans l'espace, et qui appelle à lui les corps de l'espace comme les objets mêmes de sa pensée..." (1). E é através desta linguagem espacial que é possível o acordo entre os pensamentos dos homens. A cultura nunca é escrita, pois, escrever é impedir o espírito de se movimentar no meio das formas como uma vasta respiração. A escrita fixa o espírito e o cristaliza numa forma, de onde nasce a idolatria. Em continuidade com esta concepção, o teatro, como a cultura, jamais foi escrito: "Le théâtre est un art de l'espace...Et ce langage de l'espace à son tour agit sur la sensibilité nerveuse, il fait mûrir le paysage déployé au-dessous de lui"(2). Do ponto de vista imagético, a Cruz do México, de seis pontas, indica o renascimento da Vida a partir do ponto vazio, em torno do qual a matéria se torna espessa. Em sua literatura, os deuses não nascem do acaso, mas estão na Vida como num teatro e ocupam os quatro cantos da consciência do homem, onde se alojam os sons, os gestos, a palavra e o sopro que dá a Vida. E o teatro, por uma distribuição musical de forças, apela à potência dos deuses. Cada um tem seu lugar no espaço vibrante de imagens. Os deuses chegam até ao público

(1) (A.A., T.VIII, p.201-3).

(2) (A.A., T.VIII, p.203).

por um grito ou um rosto, cuja cor tem seu grito correspondente a imagens no espaço onde a Vida amadurece. As linhas que ascendem além das cabeças desses deuses míticos proporcionam um meio melodioso e rítmico ao pensamento. O espírito não se petrifica sobre si mesmo, mas é impulsionado a se deslocar. Teatralmente, uma linha é melodiosa, um movimento é uma música e o gesto que emerge de um ruído é como uma palavra numa frase. Há uma coreografia no espaço que o Teatro da Crueldade nos apresenta prodigamente com sua riqueza de signos.

Se no Teatro da Crueldade o texto não é tudo, se a cena é igualmente uma linguagem, isto significa que é gerada a noção de uma outra linguagem que, além do texto, utiliza-se da luz, do gesto, do movimento e do ruído. É o Verbo ou a palavra secreta que nenhuma língua pode traduzir, semelhante à língua perdida desde a queda de Babel. Esta linguagem perdida, comparável à loucura, é reencontrada na linguagem espacial do Teatro da Crueldade (feita para transgredir o mundo estabelecido), cujo segredo é guardado pela poética teatral ao recuperar essa língua perdida, musical e gestual, por excelência, onde "...certaines danses sacrées s'approchent plus du secret de cette poésie, que n'importe quelle autre langue"(1). Respondendo a cena à lógica profunda do sonho e alimentando-se das fontes mágicas de um mesmo inconsciente primitivo(2) que tanto o teatro Alfred Jarry como o teatro Bali-

(1) (A.A., T.VIII, p.224).

(2) Cf. as obras completas de Gaston Bachelard, cuja concepção segue a linha de Jung ou a proposta da noção de "arquetipos", redescobre os Quatro Elementos: Água, Ar, Terra e Fogo, no inconsciente primitivo, transpondo-os como fundo originário do imaginário poético.

nês conhecem. Voltar ao inconsciente mágico primitivo não significa, segundo Artaud, a volta a um conservadorismo social; pelo contrário, coincide com a inquieta preocupação de fazer uma revisão de valores da Europa tradicional. O Teatro da Crueldade toma o sentido de uma pesquisa e de uma reativação do questionamento dos valores existentes. Longe de se privilegiar o individualismo, o recusa, pois "On ne voit plus maintenant deux êtres face à face s'efforcer par l'amour de réunir leurs individualités singulières, mais deux êtres tenter l'un pardessus l'autre d'atteindre à une idée de l'humanité"(1). Essa unidade e universalidade, para Artaud, efetua-se através da linguagem cênica do Teatro da Crueldade, utilizando-se da linguagem física que, longe de ser puramente decorativa, constitui-se como língua universal que a une à totalidade do espaço. As dansas sagradas dos índios mexicanos são legítima forma de teatro e de autenticidade cultural. Os rituais hieroglíficos mantêm os nervos em um estado de exaltação perpétua, abertos à água, ao ar, à terra e à luz, perpetuamente (jogo). As dansas mexicanas, com seus hieroglifos animados, constituem-se como metáfora das leis da terra. Analogamente à arte mexicana, o Teatro da Crueldade quer fazer florescer o espaço e fazê-lo falar, dando uma voz às massas e às superfícies, desprezando as individualidades psicologizantes. Mais que uma negação em face da realidade, este teatro é afirmativo, tendo uma enorme consciência do riso e da cólera na afirmação das forças da Vida. Seu caráter social está ligado à universalidade

(1) (A.A., T.VIII, p.226).

de sua linguagem física: "...c'est, plus qu'un théâtre social, le théâtre de l'angoisse humaine en réaction contre le destin...c'est un théâtre rempli de cris qui ne sont pas de peur mais de rage, et encore plus que de rage, du sentiment de la valeur de la Vie"(1).

A noção elitista de uma cultura que se compra sob a forma de instrução, é um luxo que deve ser banido. Comparando o homem cultivado à terra cultivada, Artaud concebe a cultura em termos de uma transformação orgânica tanto da terra como do homem. Negando a identificação entre cultura e instrução, esta última aparece apenas como uma vestimenta, ou um "revestimento" de conhecimentos, um verniz, que não implica a assimilação do conhecimento. O termo cultura, pelo contrário, significa, para Artaud, que a terra, o "húmus" profundo do homem, foi revolvida, trabalhada. A pseudo-cultura fragmentada da Europa nada mais tem a ver com a uniformidade de sua civilização. No México, sob a aparente multiplicidade das formas de civilização, há, somente, uma única cultura, isto é, uma só idéia de homem, da Natureza, da morte e da Vida. A verdadeira cultura pressupõe uma modificação integral, mágica, do ser no homem, numa união entre corpo e espírito, em que este último é cultivado no corpo, que, por sua vez, trabalha o espírito, como o trabalho de um ator, no Teatro da Crueldade, tão bem definido como um "beau pèserfs", num trabalho denominado de "atletismo afetivo". A pseudo-cultura européia do texto, Artaud propõe a cultura

(1) (A.A., T.VIII, p.227).

corpóreo-gestual-musical, através do Teatro da Crueldade, que abandona a literatura para reencontrar o ar da cena desenvolvendo-se na perspectiva da totalidade espacial. É a cultura mexicana que fornece uma autêntica fonte física desta nova sensibilidade teatral, que desemboca, segundo Artaud, num humanismo revolucionário, embora com um espírito diametralmente oposto ao da Europa Renascentista, que saúda a razão. Com esta nova idéia de cultura, constituiu-se uma nova concepção de civilização, onde não há mais lugar para o individualismo: "Ne pas se sentir vivre en tant qu'individu revient à échapper à cette forme redoutable du capitalisme que moi, j'appelle le capitalisme de la conscience puisque l'âme c'est le bien de tous"(1), como outrora Rousseau dissera que os frutos são de todos e, a terra, de ninguém.

Reviver a magia da cultura mexicana é o ideal proposto por Artaud no Teatro da Crueldade, cuja finalidade é a de "enganar verdadeiramente" os sentidos, pois o Teatro é o mundo da ilusão verdadeira, onde a imaginação do espectador quer que ele creia naquilo que ele vê, apresentando-lhe um cenário que o abala sensorial e espiritualmente.

Para quebrar o individualismo psicologista, Artaud se volta para a tragédia, nascida do Mito e cuja linguagem é essencialmente simbólica e alegórica, como nos sonhos: "L'allégorie se manifeste par des signes. Il y a un langage de signes qui fait partie de la technique

(1) (A.A., T.VIII, p.241).

plastique et du décor de la tragédie... Le principe est d'introduire sur la scène la logique irrationnelle et monstrueuse des rêves...c'est cette technique d'images qui est, dans le langage courant, à l'origine de la métaphore..."(1). Com gestos de fundo duplo ou ambíguos em seu sentido, o ator trágico se utiliza de metáforas criadas indefinidamente pela voz, gestos e movimentos. Assim é que, para Artaud, o Teatro da Crueldade deve buscar uma linguagem que se situe no espaço, criando um mito que, a fim de ser "atual", deve estar carregado de todos os horrores do século XX o qual, segundo Artaud, nos faz crer em nosso fracasso na Vida. Nada melhor do que a tragédia como a forma mais alta do teatro para exprimir esse horror ou esse fracasso. Quando Artaud fala em tragédia toma como protótipo o humor feroz do teatro de "trevas" de Jacques Prévert e de Jean-Louis Barrault. Assim como o teatro nasceu das trevas, como a luz nasceu do caos, ele emerge como a luz para vencer as trevas do caos. Se Artaud fala de Prévert é porque este, com seu humor teatral, assinala que a Vida da época estava doente; assim também, se Barrault(2) é chamado, é porque seu

(1) (A.A., T.VIII, p.246-7).

(2) Jean-Louis Barrault alia-se a Artaud, na linha do grupo denominado: grupo dos "libertários", isto é, os que, partindo do movimento Surrealista, não admitiam sua aliança com nenhum partido político, mesmo de esquerda, separando-se, desta forma, de Aragon e Eluard, que, ao quererem passar à ação, haviam-se convertido à política, e Breton, que, embora pretendesse rigorosamente, conservar a pureza do movimento Surrealista, guardando sua lucidez e livre-arbítrio, terminou por aliar-se com a esquerda política. Na mesma linha de pensamento de Artaud, Barrault fala de uma "alquimia do corpo humano", onde a linguagem gestual é primordial: "Assim, tendo tomado a precaução de não fazer ainda apelo às idéias, sabemos que o corpo humano possui fisicamente uma linguagem res-

teatro procura encontrar os hieroglifos secretos e os signos de uma Vida mágica que a cena deve ressuscitar. É por estes signos e hieroglifos que a verdadeira linguagem do Teatro da Crueldade se manifestará e manifestará sua atualidade através do mito: "Tout grand mythe a um pied sur le "mal", c'est-à-dire sur le désastre qui nous menace tous...périodiquement, et si un sursaut est nécessaire pour anéantir le désastre, c'est avant tout au théâtre qu'il appartient de réaliser par ses images et par ses formes le signe poétique et magique de ce sursaut"(1). O sobre-salto para além das trevas e doenças do presente conduz a um "passado" prenhe de porvir. O recurso ao mito e à cultura mexicana são esse sobre-salto temporal que ilumina o sentido do desastre presente.

piratória e uma linguagem gestual. A linguagem gestual tem ela também sua gramática infantil: o sujeito, o verbo, o complemento. Isto se chama em mimo: a atitude, o movimento, a indicação...A palavra é como um pequeno saquinho no qual delimito uma imagem ou uma idéia...Ele explode e a idéia ou a imagem são lançadas como uma recaída (retombée) rádio-ativa sobre os ombros das pessoas. O Verbo é originalmente uma pantomima bucal...Magia da Vida; religião, isto é, sensação física extrema" (Cf. "Le Grenier des Grands-Augustins", p.109-10, in "Souvenirs pour demain", de J.L. Barrault, ed. du Seuil, 1972). A musicalidade da palavra aparece explicitamente quando Barrault define o papel da palavra no teatro: "A dicação, no teatro, é a arte de se deslocar a voz. A voz de Artaud revelando seus nervos. Objetividade-Subjetividade. Observamos com nossos olhos. Vemos com o peito" (Idem, p.110). Adotando o Teatro da Crueldade, identificado às próprias forças afirmativas da Vida e não a uma agressividade patologicamente gratuita, Barrault considera-se unido intimamente ao projeto de Artaud em criar uma nova linguagem corporeo-gestual da cena teatral.

(1) (A.A., T.VIII, p.256).

D- O México enquanto Cena do Teatro da Crueldade

À ida de Artaud ao México corresponde uma reação contra a superstição do progresso na Europa, rompendo com uma concepção de mundo, substituindo uma civilização à outra. O "modelo" procurado está na revolução mexicana que não é fratricida, mas uma revolução pela unanimidade do pensar, assim como deve ser tirada uma nova unidade da poeira de "culturas" européias. O México aparece, nesta medida, como o difusor da história, com um fundo cultural único. Ciência e poesia passam a ser duas faces do mesmo eixo, na medida em que as forças analógicas, graças às quais o organismo do homem funciona de acordo com o organismo da Natureza, fornecem o espaço do Saber. Todavia, uma vez transposta esta linguagem anímica para o Teatro da Crueldade, ela estará alquimicamente isenta de toda superstição religiosa cristã: "Il s'agit, en somme, de ressusciter la vieille idée sacrée, la grande idée du panthéisme païen, sous une forme qui ne sera plus religieuse cette fois, mais scientifique. Le vrai panthéisme n'est pas un système philosophique, c'est seulement un moyen d'investigation dynamique de l'Univers"(1). A ida ao México permite, assim, refazer a idéia de ciência - se o panteísmo não é um sistema (filosófico) nem uma retomada religiosa do mundo, mas uma investigação dinâmica do universo é porque pode destruir a cientificidade contemporânea sem anular a possibilidade da ciência. O pressuposto subjacente a este panteísmo a-religioso é o de que o homem é tido como cata-

(1) (A.A., T.VIII, p.262).

lizador do universo, ao mesmo tempo em que suas forças morais vibram em uníssono com as forças do universo, que se realizam num sentido determinado segundo sua utilização. É por isso que há, na cultura mexicana, uma inscrição na pedra da "Cruz de Palenque" que é a representação hieroglífica de uma energia única que através da cruz do espaço, isto é, passando pelos quatro pontos cardeais, vai do homem ao animal e às plantas. Há nesse panteísmo uma possibilidade nova de ciência, de um conhecimento originário do qual Artaud se faz voluntariamente discípulo contra o espírito latino-europeu, impregnado pela supremacia da razão, que conduziu a um ritmo desvairado de invenções técnicas, culminando no denominado "progresso material" da sociedade, privilegiando um sistema de equivalências abstratas que se manifesta na produção em série, onde a quantidade é a tônica, em detrimento da qualidade e de tudo que é singular. Pela revalorização do homem, Artaud busca no nacionalismo cultural do México (diferente do nacionalismo europeu: fascismo-nazismo) a afirmação da qualidade específica de uma noção e de suas obras; em suma, aquilo que a distingue das demais. Longe de se fechar numa atitude "chauvinista", este nacionalismo aparece como legítima e autêntica forma de conhecimento da cultura "...pour laquelle l'univers est un tout...chaque partie agit automatiquement sur l'ensemble. Il ne manque que d'en connaître les lois"(1). O que a cultura mexicana propicia é o restabelecimento da idéia de uma grande harmonia, onde espírito e matéria não são mais rivais. Esta oposição, européia, tem como deriva-

(1) (A.A., T.VIII, p.268).

do o conflito ou a rivalidade entre o trabalho cerebral e o das mãos e a desqualificação recíproca de ambos. Assim, os que trabalham com as mãos, esqueceram que têm cabeça (ou foram forçados a esquecê-la) e o contrário também se dá. Essa oposição entre o espírito e o corpo, ao colocar o primeiro em ruptura com a Vida, o inutiliza. O aspecto positivo dessa inutilização consiste em obrigar as elites a deixar de crer em sua superioridade, forçando-as a adquirir uma humildade salutar, voltando a dar ao espírito sua antiga função de órgão, unindo os trabalhos da inteligência ao material; para que finde a guerra entre os refinamentos do espírito e os trabalhos manuais(1). Os intelectuais voltarão a ocupar seu lugar na sociedade, quando a noção de força corporal e espiritual como faces complementares de uma força única desfizer a separação entre corpo e espírito: "Je ne prétends pas que l'esprit est aussi utile que le corps, je prétends qu'il n'y a ni corps ni esprit, mais des modalités d'une force et d'une action uniques. Et la question de la rivalité entre ceux deux modalités n'a même pas à se poser"(2). Segundo Artaud, o melhor instrumento para esta revolução é o Teatro da Crueldade, ato sagrado que envolve tanto quem assiste, quanto quem o executa pois: "un geste qu'on voit et que l'esprit reconstruir en images a autant de valeur

(1) Cf. para um estudo antropológico da relação entre o espírito e o corpo, no plano da linguagem e da técnica, os textos de André Leroi-Gourhan, "Le geste et la Parole", "Technique et Langage", Sciences d'Aujourd'hui, Ed. Albin, Michel, 1965, Paris. Cf. ainda, do mesmo autor: "L'homme et la Matière". 1943, Albin, Paris, e: "Milieu et Techniques", Albin Michel, Paris, 1945.

(2) (A.A., T.VIII, p.273-4).

qu'un geste que l'on fait"(1). E é através da teatralidade dos ritos mexicanos, que a revolução se faz, na medida em que "...ce qu'il y a de meilleur dans ces musiques indigènes attend le moment de reprendre sa place chez la masse des travailleurs"(2). Os antagonismos entre a elite e a massa, entre a arte burguesa e a popular, a vida intelectual e a instintiva, se dissolvem na vida da cultura primitiva mexicana, assim como no Teatro as festas sagradas com sua intensidade de sons e suas repetições rítmicas de imagens estão mergulhadas no inconsciente humano. Libertado da superstição, o Teatro da Crueldade constitui-se como uma força social que, servindo-se de meios rituais organizados rigorosa e matematicamente, age fora da consciência dos povos fanatizados pela religião. Concebendo o mundo enquanto energia, o Teatro da Crueldade desperta um tesouro de imagens arcaicas que as antigas raças do México haviam revestido de alegorias hieroglíficas: "En même temps que la révolution sociale et économique est indispensable, nous attendons tous une révolution de la conscience qui nous permettra de guérir la vie"(3). Nesse sentido, em relação à França, a revolução do México moderno tem como finalidade a reconstituição interna do homem e não somente a reconstituição da sociedade. Como diz Artaud: "C'est une Révolution contre le progrès, contre les idées du monde moderne, contre la civilisation scientifique d'aujourd'hui"(4). O homem europeu, doente

(1) (A.A., T.VIII, p.275).

(2) (A.A., T.VIII, p.275).

(3) (A.A., T.VIII, p.281).

(4) (A.A., T.VIII, p.282).

no meio do progresso, perdeu o gosto de viver, confundindo a Vida com simples aparências mortas; a alma mexicana, pelo contrário, jamais perdeu contacto com a terra e com as forças telúricas do sol; o primitivo mexicano tem a saúde do homem que vive plenamente em relação com a natureza(1).

(1) Em seus escritos sobre a cultura Mexicana, Artaud cita Paracelso. Michel Foucault, em seu livro: "Les mots et les choses" (cap. II, "La prose du monde", Ed. Portugália, 1966) mostra-nos que, até fins do século XVI, o Saber da cultura ocidental teve como elemento constitutivo a noção de Semelhança. É esta noção que orientava a interpretação dos textos, organizando o jogo dos símbolos, permitindo o conhecimento das coisas invisíveis e visíveis: "o mundo enrolava-se sobre si mesmo". Ora, a segunda forma da similitude é a "aemulatio", onde há uma relação de semelhança sem contacto; as coisas do mundo relacionam-se umas às outras, dispersas, como num jogo de espelho e reflexo, sem se saber, muitas vezes, qual é a realidade e qual toma a figura de uma imagem projetada. Há, segundo Foucault, uma "flexão do ser cujos dois lados se defrontam imediatamente". E para Paracelso esta duplicação originária do mundo é comparável à imagem de dois gêmeos "que se assemelham perfeitamente, sem que seja possível a ninguém dizer qual deles levou ao outro a sua similitude" (Cf. Paracelso, "Liber Paramirum", trad. Grillot de Givry, Paris, 1913). A relação entre espelho e reflexo se dá na figura de um combate em aberto, o primeiro refletindo a imagem de "dois soldados irritados". Assim, a similitude toma a forma de um combate ou de uma mesma imagem separada de si mesma pelo peso da matéria ou pela distância dos lugares. O homem de Paracelso é, à imagem do firmamento, "constelado de astros"...livre e poderoso...não obedece a nenhuma ordem...não ser regido por nenhuma outra criatura"...ele descobre "as estrelas no interior de si mesmo...e que encerra em si o firmamento com todas as suas influências" (Cf. Paracelso, op.cit., texto citado por Foucault, op.cit., p.38-9). Ou seja, o "céu interior" do homem é autônomo e repousa em si mesmo, mas com a condição de, pelo seu Saber, de se tornar semelhante à ordem do mundo, fazendo as estrelas visíveis penetrem no seu firmamento interno. A emulação constitui-se de círculos concêntricos, refletidos e rivais que formam uma cadeia, numa duplicação de metáforas num processo indefinido. É este jogo de "emulação" de Paracelso a que Artaud se refere, e do maravilhoso confronto das semelhanças através do espaço, conferindo à analogia um campo universal de aplicação.

Esta linguagem baseada na "semelhança" pressupõe "marcas". Assim, Foucault cita Paracelso: "Não é da vontade de Deus que o que ele cria para benefício do homem perma-

Quando o Teatro da Crueldade aparece como realizador desta magia esquecida pelo europeu ocidental, a arte, através do teatro, recupera sua função social, sem deixar de ser arte: "L'art a pour devoir social de donner issue aux angoisses de son époque. L'artiste qui n'a pas abrité au fond de son coeur le coeur de son époque...qui ignore qu'il est un bouc émissaire,...celui-là n'est pas un artiste"(1). Melhor do que em qualquer outra de suas caracterizações do artista é nesta do "bode expiatório" que Artaud reestabelece o parentesco entre o teatro novo (cruel porque revolucionário) e as formas teatrais arcaicas que darão origem à tragédia (na Grécia) e aos rituais propiciatórios e de comunhão cósmica (no México).

O artista, bode expiatório das dores do mundo, faz com que a arte se aproprie das inquietações particulares para alçá-las ao plano de uma emoção totalizadora, capaz de dominar as doenças do tempo. Há uma identificação mágica do artista com os furores coletivos de seu tempo porque o artista tem a função de salvaguarda do bem coletivo, como aparece nitidamente na revolução mexicana de 1910, não somente porque nela as classes o-

neça oculto. ...E mesmo se ele ocultou certas coisas, não deixou, no entanto, coisa alguma sem sinais exteriores e visíveis, sem marcas especiais-tal como um homem que enterrou um tesouro assinala o sítio a fim de o poder reencontrar" (Paracelso, "Die 9 Bucher der Natura Rerum-Oeuvres, ed. Suhdorff, V, IX, p.393; citado por Foucault, op.cit., p.46). Portanto, é no levantamento destas marcas e na sua decifração que o Saber se funda; a face do mundo é uma linguagem hieroglífica, como a linguagem do Teatro da Crueldade.

(1) (A.A., T.VIII, p.287).

primidas foram libertas da empresa capitalista, mas também porque fez surgir o inconsciente oculto e esquecido da cultura mexicana. Este inconsciente se manifesta pela imaginação que se liga ao conhecimento(1) e este, por sua vez, se liga à unidade cultural. O artista de hoje, que pratica uma "arte-inspiração" perdeu a ciência, enquanto o artista antigo ao realizar sua arte, exorcisava, o mal e conhecia todos os gestos rituais. Cada vez que um artista operava, o mundo não permanecia inerte: um eco ressoava, a cada vez, na vida coletiva. Sendo a cultura um bem espiritual e coletivo, não há patrimônio particular a defender, nem riquezas particulares a salvaguardar: "...le théâtre peut nous aider à retrouver une culture et nous en donner immédiatement les moyens: la culture n'est pas dans les livres, dans les peintures, les statues, les danses, elle est dans les nerfs, des organes sensibles, dans une sorte de manas qui dort et qui peut mettre l'esprit immédiatement dans l'attitude de réceptivité la plus haute, de réceptivité totale... ce manas-le-théâtre tel que je le conçois le réveille..."(2). O Teatro da Crueldade em sua linguagem cênico-espacial, hieroglífica, é imagem de uma linguagem e de uma palavra mexicanas universais. A cultura se reparte na sensibilidade do organismo, como um todo, em todos os nervos. É esta capacidade que o artista deve salvaguardar. O gesto provoca a palavra e, esta, em seu sentido vibratório, volta a provocá-lo, na poesia do espaço. Longe de privilegiar a ilusão, o Teatro da Cruel-

(1) Para Artaud, "conhecimento" se identifica à unidade, pois, conhecer significa: ressurgir com (co-nascimento).

(2) (A.A., T.VIII, p.335).

dade relaciona-se com a realidade, só que esta aparece necessariamente sob um aspecto envolvente e mágico, ao qual o espírito do espectador adere totalmente a fim de ser curado, como nos antigos rituais primitivos das dansas mexicanas. Este "fantástico maravilhoso", que aparece tão nitidamente no rito da civilização mexicana dos Tarahumaras, não está ligado a uma desordem gratuita, mas à lucidez, como o "fantástico" no Teatro da Crueldade. Uma nova ordem se elabora num mistério que a consciência dita "normal" não mais atinge, mas que constitui o cerne de toda poesia. Nos termos da linguagem corporal, Artaud situa a verdade ordenadora do inconsciente no fígado: "Le foie semble donc être le filtre organique de l'Inconscient. J'ai trouvé des idées métaphysiques semblables dans les oeuvres des vieux Chinois. Et d'après eux le foie est le filtre de l'inconscient..."(1)(2). Pode-se notar a importância da correspondência entre corpo e espírito nas concepções de Artaud, que privilegiava a acupuntura como a verdadeira medicina. O fígado passa a funcionar como o órgão-filtro do impulso para o verdadeiro, rejeitando as impressões falsas. Ou seja, é visada aqui a procura de uma lucidez essencial, mais profunda que a razão discursiva do homem ocidental. Uma outra anatomia, uma outra fisiologia capazes de exprimir o todo corpo-espírito que o ocidente separou.

Este "fantástico maravilhoso", por sua vez,

(1) (A.A., T.IX, p.37).

(2) Como se sabe, para os chineses "ficar amarelo de raiva" ou "vermelho de vergonha" não são expressões vazias, mas significações corporais plenas de sentido.

fala através de toda a extensão geográfica de uma raça, traçando hieróglifos a serem decifrados. A natureza repete a mesma linguagem inconsciente obstinadamente: uma história de criação na guerra, de gênese e de caos primitivo. A repetição deste mito primitivo aparece no rito dos Tarahumaras e em suas dansas, que não nascem do acaso, mas obedecem à mesma matemática secreta, como a linguagem rigorosamente calculada do Teatro da Crueldade. Em ambos, o simbolismo dissimula uma ciência (um Saber fundamental), revaloriza a relação entre o homem e a natureza, que havia sido perdida no humanismo Renascentista, ao reduzir o mundo à medida do homem. Esta linguagem mágica, de signos, permite expandir a Ciência do homem na relação com o universo, unindo Oriente e Ocidente, através dessa linguagem universal arcaica coletiva. E à objeção de que Artaud recusaria o inegável progresso da "ciência", ele responde dizendo que: "on peut dire par conséquent que la question du progrès ne se pose pas en présence de toute tradition authentique. Les vraies traditions ne progressent pas puisqu'elles représentent le point le plus avancé de toute vérité. Et l'unique progrès réalisable consiste à conserver la forme et la force de ces traditions" (1). A raiz da cultura está na preservação de sua autenticidade e não no progresso material que a dilacera, rompendo o homem consigo mesmo. Como bode-expiatório o poeta se faz Verbo, tem suas leis ditadas pelo seu inconsciente que é o inconsciente coletivo, primitivo e elementar, universal. Portanto, o poeta que se crê "livre", crê numa

(1) (A.A., T.IX, p.89).

ilusão. Há signos elementares, em germe, antes dele começar a proferir sua poesia. Ele deve tomar consciência e ser lúcido deste inconsciente produtor da Vida, que não foi designado por ele, mas, pelo contrário, foi disposto para ele, enquanto emissor destes signos universais primitivos. É assim que o poeta serve ao social, desvencilhando-se de um psicologismo individualista: "Je ne veux pas être le poète de mon poète, de ce moi qui a voulu me choisir poète, mais le poète créateur, en rébellion contre le moi et le soi. Et je me souviens de la rébellion antique contre les formes qui venaient sur moi"(1). Para Artaud, amar seu ego é amar um morto, um cadáver; antes de querer se reproduzir nas coisas, são estas que se querem produzir nele. No entanto, esta produção não se faz sem sofrimento. A linguagem de Artaud se une à linguagem dos suppliciados, como François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe e Gérard de Nerval, contra a superficialidade intelectualmente constituída pelos escritos de um Jabberwocky. Quando Artaud recita um poema, sua finalidade não é a de ser simplesmente aplaudido, mas a de sentir corpos tremerem e vibrarem em uníssono com o seu. É por isso que ele "...n'aime pas les sentiments de luxe,...de la nourriture mais les poèmes de la faim"...(2). Artaud se faz linguagem poética, num movimento de lucidez, tornado "homem-teatro-crueldade". É aqui que a idéia do poeta como bode expiatório ganha clareza e concreção.

(1) (A.A., T.IX, p.144).

(2) (A.A., T.IX, p.227).

A revolução cultural proposta pelo Teatro da Crueldade, enquanto quebra de valores se identificada à loucura que se torna realidade, é análoga ao espírito dionisiaco, selvagem, que leva à loucura seus adeptos(1).

O que aparece como digno de ser pensado no mito dionisiaco é o processo graças ao qual o não-espiritual passa a ganhar em significação e em espiritualidade. Tradicionalmente, Dionísius foi celebrado como o Deus do vinho e como aquele cuja presença transformava os homens em possuídos e os levava à selvageria e à crueldade sanguinária. Era o companheiro do mundo dos mortos. A representação dramática estava a serviço de Dionísius. Dionísius era o deus da embriaguês feliz e do amor extático, mas era, também, o deus perseguido, sofredor e moribundo, que arrastava os que o amavam para este destino trágico. A caracterização de Dionísius nos é nitidamente apresentada por estas palavras: "Um deus embriagado, de deus louco"(2). E é este "delírio" báquico que o Teatro da Crueldade retoma, análogo às festas celebradas em Esmirna, pela entrada de Dionísius(3).

Etmologicamente, Dionísius (Dio-Nysos) significa o divino Nysos ou o Nysos de Zeus. A vida em comum com as mulheres pertence ao seu ser; e, assim também enquanto Bacos ele é rodeado por "Bacantes" enquanto Nysos é rodeado por "Nysais". Deus do êxtase e do terror, da

(1) Cf. Walter F. Otto, "Dionysos, le Mythe et le culte", *Mercur de France*, 1969.

(2) Cf. W. Otto, *op.cit.*, p.57.

(3) W. Otto, *idem*, p.57.

selvageria e do repouso, o deus louco provoca o delírio dos homens e com sua aparição, anunciando, desde o seu nascimento, o caráter enigmático e contraditório de seu ser. Nascido duas vezes, antes de entrar no mundo, ele já transgrediu tudo o que é humano. Deus da alegre embriaguês portador de alegria, no entanto estava voltado para o sofrimento e a morte. Dionísius, deus de essência feminina, rodeado de mulheres, é colocado no mundo por seu pai, por causa da morte trágica de sua mãe. Dionísius é constituído, essencialmente, pela contradição, desde seu nascimento; tendo uma mãe humana e um pai divino, era cidadão de dois reinos. A aparição de Dionísius é sempre surpreendente e violenta, suscitando a oposição e a agitação: "Desde seu nascimento erguem-se inimigos divinos, um caos terrível nasce em torno dele...a manifestação do deus tornado homem gera a emoção selvagem, a revolta e a resistência entre os homens"(1). Analogamente, o mesmo fenômeno caracteriza o Teatro da Crueldade que violenta o público que participa da cena num delírio contagiante, como as mulheres que dansavam com o deus delirante. Mais o seu ser é violento, mais o que Dionísius exige do seu seguidor é desmedido, gerando resistência por parte do discípulo. Dionísius conquistava a alma dos homens, possuindo-a selvagememente, quebrando os valores irrisórios da ordem humana. E é esta "quebra" de valores tradicionais que o Teatro da Crueldade incorpora em seu cerne. As companheiras de Dionísius são levadas à loucura, destruindo suas vítimas indefesas, sendo perseguidas, terminando por

(1) W. Otto, *idem*, *ibidem*, p.81.

parecer como o próprio deus. E se considerarmos as peças a serem encenadas pelo Teatro da Crueldade: "O Barba-Azul", "A tragédia dos Cenci", constatamos que a violência e a "loucura" dos atos dos personagens dessas peças que desafiam os valores considerados "morais", são metáforas do espírito dionisíaco. Dionísius, o deus da contradição trágica, exultante e alegre, sofredor e moribundo, ao mesmo tempo, aparece dilacerado pela violência interna deste conflito, abalando os homens com uma tempestade e domando-os com o chicote da loucura: "Toda a ordem habitual deve ser questionada. A existência se torna frequentemente embriaguês-embriaguês de felicidade, mas não menos de terror"(1). A presença de Dionísius é violenta; ele é o deus da Epifania, o deus que vem, o deus anunciado; e tão surpreendente é sua chegada, quanto sua desaparecimento. Este processo de aparição e desaparecimento é brusco e selvagem, realizando-se através de uma série de formas particulares, distinguindo-se das aparições dos outros deuses, por sua imediatez sensível e pela utilização de uma máscara. Esta representa a figura exterior ou a pura exterioridade, a pura superfície de um rosto cuja única finalidade era, aparentemente, de ser tomado como disfarce de um rosto vivo, mas, por si mesmo, a máscara tornava o deus presente em sua epifania(2). Enquanto os ou

(1) W. Otto, *idem*, *ibidem*, p.85.

(2) As máscaras de Dionísius, constituídas por material durável e sólido, não representavam os homens, mas os seres naturais, que pertencem à terra. É em sua honra que os que se utilizavam das máscaras executavam dansas múltiplas e variadas. A máscara continuou particularmente popular representando a aparição dos espíritos e espectros das profundezas do universo, desde a Idade Média até os costumes do carnaval. A tradição mostra que os espíritos

tros deuses apresentam-se de perfil, Dionísius é o único a olhar diretamente na direção de quem o observa; é o deus da presença imediata, que irrompe bruscamente pela máscara, pura superfície. Símbolo da presença pela sua imobilidade inexorável e pelo seu olhar direto, ele é envolvente, como o Teatro da Crueldade (cena) que envolve o público pela sua linguagem sensível dirigida aos sentidos do participante. Há um puro encontro, um puro estar-em-face, simbolizado na máscara, sem avêssos. Há, simultaneamente, uma realidade presente e ausente; presença a mais imediata possível, ausência absoluta; dois em um. É o enigma da dualidade e do paradoxo, tão bem presentes na linguagem cênica do Teatro da Crueldade. Dionísius está presente e ausente ao mesmo tempo; ele abala, por uma proximidade que é, também, arrancamento. Os últimos enigmas do ser e do não-ser fixam o gênero humano com olhos prodigiosos.

Dionísius ri de rodas as ordens e de todas as regras; riso que precede, paradoxalmente, o silêncio de morte. Ligado ao elemento água, Dionísius, no navio, avança com sua tropa ao som das flautas, tambores e cimbalos. Essencialmente ligado à música e à dança, o mesmo espírito dionisiaco aparece na ênfase dada à música e à dansa enquanto fundamentais para o espetáculo integral do Teatro da Crueldade. Há uma oscilação entre o ruído que acompanha o deus e o silêncio mortal em que mergulha; são duas faces da mesma realidade fundamental que ultrapessa

arcáicos e os deuses aparecem na máscara, a fim de serem apreendidos na sua imediatez sensível.

toda expressão possível. Ao final do delírio; as bacantes eram silenciosas; a loucura é, também, silêncio: "O lugar da loucura é o dilúvio de sons perceptíveis, de notas surdas e de clamores; é também o silêncio"(1).

O profundo caos enunciado pela presença de Dionísius é a recusa do mundo familiar onde o homem se instaurara com tanta segurança e conforto, desacorrentado por Dionísius. Tudo é metamorfoseado, como no Teatro da Crueldade. Há um mundo original que vem à tona, misturando criação e destruição, alegria e terror. Como nas peças do Teatro da Crueldade, a imagem pacífica e apolínea de um mundo bem ordenado e sem surpresa é quebrada em pedaços; ao mundo ilusório de Apolo opõe-se a verdade dionisiaca que leva à loucura. E, como no Teatro da Crueldade, a Vida reaparece em toda a sua intensidade, no mito dionisiaco "Saudado por gritos de alegria, a forma na qual aparece esta verdade é a torrente furiosa da vida, que, jorrando das profundezas que a fizeram nascer, engole tudo na sua passagem...tudo o que estava fechado, se abre...Velhas leis como o mundo têm frequentemente perdido seu domínio:...as dimensões do espaço e do tempo não têm mais curso"(2). Tal como no Teatro da Crueldade, espaço e tempo linear cedem lugar a uma ordem simbólica, mais complexa, metafórica, somente decifrável para um público que a considere como um hieroglifo. Quando Dionísius entra no mundo, o delírio começa; todos os imortais dançam no seu nascimento, ao som da flauta; o vinho jorra. Dionísius é

(1) W. Otto, *idem*, *ibidem*, p.101.

(2) W. Otto, *idem*, *ibidem*, p.102-3.

o "liberador" (Λ υ σ ο θ, Λ υ α ο s), assim como a cena do Teatro da Crueldade. O delírio dionisiaco é profético, pois abre o que está fechado, arrancando o véu que oculta o futuro.

Sob a verdade encantada, surge uma outra verdade que leva as dansarinas a uma loucura sinistra, que, no mito dionisiaco, toma, inicialmente, a forma de uma Cruel perseguição. Dionísius é o deus que sofre e morre. É o deus celebrado, ao mesmo tempo, como "o alegre" (π ο λ υ γ η θ η' s), o "esbanjador de riquezas" (π λ ο υ τ ο σ ὀ τ η s), mas ameaçado pelo reino da morte. Dionísius, o deus que sofre e morre. É o destino trágico do mito que nasce de uma inexorável necessidade de um ato de violência demente, comparável, neste rigor e nesta necessidade, às tragédias do Teatro da Crueldade(1). A loucura destruidora pertence ao ser de Dionísius, tanto quanto a loucura estática e o abandono. As antíteses selvagens constituem o mistério da unidade dionisiaca.

Sob o efeito de bebidas narcóticas e de hinos, os homens despertam suas emoções com a aproximação da primavera, participando da alegria que se expande em toda a natureza, apagando o "subjetivo", num completo esquecimento de si, num estado de embriaguês e loucura divina(2). Se a geração da Vida é tocada pela loucura, que é

(1) Cf. A Tragédia dos "cenci", por ex., T.IV. de A.A.

(2) W. Otto, *idem*, *ibidem*, p.144. E a propósito da "loucura" de Dionísius, diz-nos W. Otto: "Nós o conhecemos como o espírito da antítese e da contradição: da presença imediata e da absoluta distância, do êxtase e do horror, da vitalidade ilimitada e da destruição a mais cruel. O elemento de alegria em sua natureza, o criativo...têm parte também com a sua selvageria e sua loucura".

criadora, podemos estender a relação entre Vida, Loucura e Criação, a Artaud, onde a unidade pressupõe a discórdia. O turbilhão da Vida, no mito de Dionísius e na poesia de Artaud, toca na embriaguês da morte, e a música transforma o mundo, (que acreditava na Vida como se crê num hábito e numa certeza e na morte, como se crê num mal ameaçador), abalando todas as certezas e seguranças, adotando o perigo como realidade. A Vida, quando é debordante, torna-se loucura, mas, loucura criadora": "O estado dionisiaco é um fenômeno original da Vida-ao qual o homem também deve participar em todos os momentos do nascimento de sua existência criadora"(1). A relação entre loucura e criatividade, como em Artaud, mais do que uma doença, deve ser pensada como a companheira da verdadeira saúde. É, principalmente, a loucura do seio materno que preside a toda criação, rejeita, incessantemente, ao caos, a existência ordenada, em função da felicidade e da dor originais. O espírito dionisiaco anuncia a unidade e a totalidade de um mundo infinitamente múltiplo, englobando tudo quanto vive. A música e a dança exaltam esta loucura dionisiaca profunda onde criação e destruição se entrecruzam, loucura simbolizada na máscara do homem-ator-de-teatro.

O Teatro da Crueldade é uma provocação cujo meio privilegiado é o humor. Vejamos o que Artaud entende por humor: "Hâton-nous de dire que nous entendons par humour le développement de cette notion ironique (ironie

(1) W. Otto, *idem*, *ibidem*, p.150.

allemande) qui caractérisse une certaine évolution de l'esprit moderne"(1). E pode-se acrescentar que esra noção de humor como ironia aparece, também, no teatro de Brecht como um elemento que pertence ao "efeito de distanciamento". O humor aparece, por outro lado, no Teatro da Crueldade, como a única atitude compatível com o homem para quem o trágico e o cômico caminham juntos, ligados à provocação física do público.

O público é marcado no domínio dos sentidos, pela objetivação de todas as halucinações possíveis. A encenação tem o objetivo de dar o que é o equivalente das vertigens do pensamento provocado pelos sentidos, através de ecos, reflexos, aparições, manequins, cortes, surpresas, correrias em cena.,.,Recupera-se o pavor por estes meios. Toda a encenação constitui a peça que está regulada em todos os detalhes e no conjunto, segundo um ritmo específico, semelhante a um rolo de música perfurado num piano mecânico, sem flutuação nos gestos: "...et donnera à la salle l'impression d'une fatalité et du déterminisme les plus précis. De plus, la machine ainsi montée fonctionnera sans se soucier des réactions du public" (2).

(1) (A.A., T.II, p.58-9).

(2) (A.A., T.II, p.62).

E- A Linguagem Sensível do Teatro da Crueldade e a Noção de um "Atletismo Afetivo"

Poder-se-ia dizer que Artaud termina numa aporia, pois, por um lado, propõe a participação como o princípio indispensável à existência do teatro e, por outro lado, fala de um determinismo e de uma fatalidade da peça, independentes das reações do público. Todavia, o paradoxo torna-se aparente e desaparece quando compreendemos que Artaud quer encontrar uma nova linguagem a partir da sensibilidade, mas, ao mesmo tempo, não identifica a nova linguagem corporal ao arbitrário, pelo contrário, o Teatro da Crueldade é rigoroso e anti-psicológico. Portanto, há um apelo ao público, mas este apelo pede uma participação que está determinada pelas regras do jogo teatral que se desenrola em cena e não pelas reações do público a ela. Em outras palavras: a ordem cênica cria a participação do público, mas não se regula por esta última. Assim também, a ordem cênica determina a atuação dos atores. Sem matar a espontaneidade própria a cada ator, o tom da voz, a gesticulação, os movimentos de conjunto, serão todos calculados a fim de obedecer a um ritmo onde tudo toma seu lugar próprio. A encenação funcionará como uma "máquina" bem montada, onde o todo e as partes estão inter-relacionados. Todo o desenvolvimento da ação dos personagens, suas entradas e saídas, seus cruzamentos, ... serão regulados de uma vez por todas, de um modo preciso, que preverá o mais simples acaso.

A finalidade dessa máquina cênica é a aboli-

ção dos contrários tradicionais: ordem/acaso, rigor/arbitrário, Essência/Acidente (no sentido platônico), interioridade/ exterioridade. Artaud procura através do Teatro da Crueldade, criar uma linguagem que seja, ao mesmo tempo, sensível e rigorosa, onde o acaso e a ordem nasçam conjuntamente, como ramos de uma mesma árvore. Por isso, Artaud se situa fora da metafísica tradicional, fundada sobre os contrários e sobre o "princípio de Identidade", substituindo-o por esta nova linguagem do corpo tornado teatro, pois a crítica ao teatro ocidental significa que Artaud nega a Representação clássica. Em lugar de figurar os movimentos, é necessário que o ator pense seus movimentos de alma(1). Assim acha-se preenchida esta condição de surpresa que se encontra na base da arte, segundo Edgar A. Poe, um acaso produzido pela mais rigorosa necessidade.

Artaud classifica o teatro em dois grupos:

(1) Falando do corpo, Espinosa escreve: "já mostrei que não sabemos tudo quanto pode um corpo nem podemos deduzir tudo acerca dele apenas considerando sua natureza, pois constatamos por experiência que grande número de coisas a contecem somente pelas leis da natureza, embora imaginássemos que só poderiam ocorrer sob a direção do espírito". (Cf. "Ética", III, 2 sc.). Nietzsche coloca o corpo como relação entre forças dominantes e forças dominadas. Neste sentido, seja no campo químico, biológico, político ou social, há um "corpo" onde há uma relação de duas forças desiguais. O corpo será sempre o fruto do acaso, e será mais surpreendente do que a consciência e o espírito: "O que é mais surpreendente é o corpo; não nos cansamos de nos maravilharmos com a idéia de que o corpo humano tornou-se possível" (Nietzsche, V.P., II, 226). A unidade do corpo é a da "unidade de dominação", pois, num corpo, as forças dominantes são ditas ativas e as forças dominadas são ditas reativas. O corpo é uma "hierarquia" para Nietzsche. Para Artaud, o corpo representa o desrecalque daquilo que foi considerado "inferior" e recalçado pela tradição ocidental, que sempre privilegiou a região da consciência e do espírito. Tem-se, com o Teatro da Crueldade, o cruzamento das forças superiores (espírito, cons

inicialmente, um teatro fácil, falso, o teatro dos burgueses, dos militares e dos comerciantes. Em segundo lugar, o verdadeiro teatro, que se dá como o cumprimento dos desejos humanos. Este último tipo de teatro é apreendido a partir das pesquisas feitas pelo teatro de ateliê que quer servir ao verdadeiro teatro. À "representação" do teatro ocidental, Artaud opõe o uso daquilo que denomina de "o método de improvisação", que força o ator a trabalhar com sua sensibilidade profunda, a exteriorizar em palavras e reações mentais improvisadas sua sensibilidade real e pessoal: "Sentir, vivre, penser, réellement, tel doit être le but du véritable acteur"(1). Esta prática já era habitual nos Russos, manifestando-se principalmente, pela intonação, encontrada a partir da interioridade e levada ao exterior pelo impulso do sentimento e não por imitação. Este método provoca a impressão do drama que irá desenrolar-se diante dos olhos do público, sem repetição. O teatro propõe um problema humano, de interesse essencial e o faz avançar até o limite de sua solução, através da utilização da intonação da voz e dos gestos tomados como signos que exprimem necessidades ou emoções.

A função desta linguagem física, tão cuidadosamente procurada, é a de estabelecer relações entre a matéria teatral e os estados profundos do pensamento. Essa relação implica na superação de uma concepção "mecanicista" entre o espírito e a matéria. Segundo Artaud, trai-se

ciência e das forças ditas inferiores (corpo, sensível), numa relação onde se desfazem os pares alto/baixo, superior/inferior, espírito/corpo.

(1) (A.A., T.II, p.176).

um sentimento cada vez que se o traduz, pois a linguagem conceitual preenche um "vazio" que se constitui como o espaço necessário do sentimento; este é, antes, uma "interrogação indefinida" (no sentido de uma *Kataleypsis*), do que um ponto final ou um espaço pleno, terminado. Portanto, a linguagem das palavras termina por dissimular, na medida em que ela se crê como a Verdade, quando é somente uma máscara que oculta o que ela quer manifestar. Artaud se utiliza de uma linguagem de imagens, metafórica e plástica, para revelar a profundidade do pensamento que havia sido velado e petrificado pelo discurso das palavras: "Et le langage clair qui empêche ce vide, empêche aussi la poésie d'apparaître dans la pensée. C'est pourquoi une image, une allégorie, une figure qui masque ce qu'elle voudrait révéler ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole. C'est ainsi que la vraie beauté ne nous frappe jamais directement. Et qu'un soleil couchant est beau à cause de tout de qu'il nous fait perdre"(1). Trata-se, para Artaud, de fazer mudar a destinação da palavra, mais do que suprimi-la, e, principalmente, de questionar seu valor enquanto único meio de exprimir o caráter humano. Doravante, a palavra será visada num sentido concreto e espacial, manipulada como um objeto sólido que abala os valores estabelecidos, através de um abalo da gramática. A linguagem espacial do teatro recupera a idéia de uma poesia no espaço, misturada a um efeito mágico e enfeitiçador de um magnetismo universal. À concepção da mise-en-

(1) (A.A., T.IV, p.86).

scène" como reflexo de um texto escrito, o Teatro da Crueldade opõe uma utilização mágica da cena. O diretor age enquanto um criador que apreende efeitos objetivos em cena, como um especialista de uma "feitiçaria objetiva e animada".

Ao teatro ocidental, que reduz a cena ao diálogo escrito e falado e que pertence à civilização do livro, o Teatro da Crueldade opõe a cena como o lugar físico e concreto que fala uma linguagem destinada aos sentidos e independente da palavra. O Teatro da Crueldade recupera uma "poesia dos sentidos" através desta linguagem concreta que é somente teatral na medida em que exprime pensamentos que escapam à linguagem articulada.

Esta linguagem física e material, que não se confunde com a palavra, é constituída por tudo o que ocupa a cena materialmente e que se endereça aos sentidos, em lugar de se endereçar inicialmente ao espírito, como a linguagem da palavra. O Teatro da Crueldade retoma o sentido musical das palavras, pois estas têm possibilidades de sonorização ou formas diversas de se projetar no espaço que se constituem como intonações(1). Anterior ao conceito, o Teatro da Crueldade visa a susceptibilidade das palavras para criar música pela maneira como são pronunciadas, independentemente de seu sentido conceitual. Aquém do sentido conceitual e discursivo, o Teatro da Crueldade revela impressões, analogias e correspondências retiradas da mate-

(1) Cf. neste trabalho, a comparação a propósito do sentido musical da linguagem em Rousseau e Artaud, feita anteriormente.

rialidade desta linguagem física.

Este jogo corporal e físico da linguagem anula a significação, por um lado, mas, somente, a significação de um discurso logocêntrico; entretanto, por outro lado, sendo a linguagem teatral feita para os sentidos, há uma significação apreendida através deles. Além disto, essa linguagem sensível não impede de desenvolver, em seguida, suas conseqüências intelectuais. O que sucede é o alargamento do sentido de uma poesia ligada estritamente às palavras, substituindo-a por uma poesia no espaço, capaz de criar imagens materiais, equivalentes àquelas sugeridas pelas palavras.

A ênfase dada por Artaud ao papel da encenação tem como finalidade mostrar que a linguagem das palavras não é a única, nem a melhor das linguagens. O espaço cênico mostra que há todo um espaço a preencher e que a linguagem das palavras deve ceder o lugar à linguagem dos signos, caracterizada por seu aspecto objetivo. E na medida em que as palavras se apagam atrás dos gestos e que a parte plástica (estética) do teatro abandona seu papel de um meio decorativo para se tornar uma linguagem objetiva, a cena fala e comunica com o público. O lado material e sensível da cena recupera um sentido intelectual. Numa palavra, como Artaud escreve: "...le théâtre doit devenir une sorte de démonstration expérimentale de l'identité profonde du concret et de l'abstrait. Car à côté de la culture par mots il y a la culture, par gestes"(1). Se as

(1) (A.A., T.III, p.130).

palavras são precisas, é, principalmente, pelas analogias dos gestos que se chega ao sentido profundo das coisas. O Teatro é um devir, pois ele nos apresenta a passagem e a transmutação das idéias nas coisas, como um processo erótico de uma mistura entre o espírito e a Natureza. Trata-se, sobretudo, de mudar o ponto de partida da criação artística e de revolucionar as leis habituais do teatro, encontrando uma linguagem que tenha como origem um ponto mais profundo do pensamento aquém da linguagem articulada. Em última instância, o teatro aparece como a necessidade de encontrar uma linguagem determinada tão expressiva quanto a linguagem das palavras, evitando o impasse de sua fixação de uma vez por todas. A nova linguagem teatral utiliza o espaço e o faz falar segundo as leis do simbolismo e das analogias vivas, identificado a linguagem teatral à linguagem poética e hieroglífica. É, principalmente, um alargamento da linguagem e não sua redução. Artaud acrescenta à linguagem falada uma outra que torna sua eficácia mágica e envolvente, e, mesmo, erótica, esquecido pelo discurso logocêntrico. O Teatro da Crueldade desvela a vivacidade da arte: "ainsi le théâtre reviendra une opération authentique vivante, il conservera cette sorte de palpitation émotive sans laquelle l'art est gratuit..."(1). Essa vivacidade aparece nitidamente, por exemplo, quando se considera a vibração ou a enunciação particular de uma palavra e que acrescenta alguma coisa ao pensamento. A palavra não tem mais, somente, um valor discursivo, de elucidação do pensamento ou de seu térmi-

(1) (A.A., T.III, p.133).

no, mas ecoa no espaço. À rigidez da palavra clara e do diálogo do teatro Ocidental, Artaud substitui o valor expansivo das palavras, através da música da palavra que fala diretamente ao inconsciente. Chega-se ao espírito pelos sentidos. É necessário relacionar as palavras aos movimentos físicos que lhes deram nascimento. Para tanto, seu aspecto lógico e discursivo, isto é, aquilo que elas querem significar gramaticalmente, deve desaparecer sob seu aspecto físico e afetivo, ou seja, sonoro e musical.

Em primeiro lugar, esta nova poesia cênica constitui-se em múltiplos aspectos de todos os meios de expressão utilizáveis em cena, tais como: música, dança, iluminação, decoração intonações, gestos, os movimentos... É uma tela constituída por todas estas práticas artísticas que se combinam entre si de uma tal maneira, que provocam efeitos múltiplos sobre o espaço cênico. Essa poesia no espaço é denominada: concreta por Artaud, isto é: "...elle est concrète,...si elle produit objectivement quelque chose, du fait de sa présence active sur la scène..."(1). E como exemplo característico desta poesia no espaço e de uma "tentação física" da cena, Artaud volta a mencionar o teatro Balinês onde se encontra uma linguagem teatral pura, separada da palavra, e que nos é apresentada por signos (no sentido de hieroglifos) dotados de valor ideográficos. Os gestos dos atores funcionam como hieroglifos, constituindo-se nisto que Artaud chama de: uma "pantomima não pervertida", isto é, gestos que repre-

(1) (A.A., T.IV, p.47).

sentam atitudes do espírito ou aspectos da natureza, de um modo concreto e efetivo, em lugar de fazer sua representação apenas por palavras. É a poesia no espaço que se constitui como independente da linguagem articulada, numa linguagem mímica, de gestos e de intonações que existe exteriormente ao texto constituindo o que se chama: "a arte da encenação". A criação artística é construída diretamente em cena sem passar pelas palavras, pois estas são apenas idéias mortas e terminadas, em oposição à descoberta de uma linguagem ativa e viva da cena, que ultrapassa as delimitações habituais das palabras e dos sentimentos.

Segundo Artaud, o teatro existe somente a partir de suas possibilidades de realização, confundidas com o trabalho da "mise-en-scène", que se constitui como uma linguagem no espaço e em movimento. Trata-se, principalmente, de cessar de misturar a destinação do teatro com a da literatura. A linguagem da cena, porque está em movimento, será ameaçadora, anárquica e destruidora, evocando o caos, a Vida e sua destruição, ao mesmo tempo e tanto quanto a destruição das "formas" prévias a toda mudança. "Le plus bel art est celui qui nous reproche du cahos..."(1)... "idée de l'instabilité de notre état des formes"(2).

Com a quebra das formas no teatro, este se torna uma arte com uma linguagem que, desde o início,

(1) (A.A., T.IV, p.291, apêndice).

(2) (A.A., T.IV, p.292).

não suporta limitações. A uma concepção de um teatro petrificado, Artaud opõe o verdadeiro teatro, que "se mexe" porque se vincula à Vida através do gesto sem repetição do ator que apreende atrás das formas destruídas, a Força que sobrevive às Formas. E esta Força tem necessidade de todas as linguagens: sons, palavras, gestos, gritos, ...sem se deter em nenhuma delas, unicamente. Assim, em primeiro lugar, o teatro quebra a linguagem e as formas; em segundo lugar, ele o faz a fim de tocar na Vida, que torna inútil um teatro puramente literário. O Teatro da Crueldade volta-se para a redescoberta do Corpo: "Le théâtre, science du corps et de ses possibles"(1), cujo exemplo preciso, que se apresenta como uma "ciência do corpo e de seus possíveis" encontra-se no teatro Balinês.

O Teatro Balinês aparece para Artaud como um teatro anti-psicológico, que utiliza a pantomima, o canto, a dança e a música e que considera o teatro como uma criação autônoma que apresenta estados de espírito sob a forma de esquemas.

O teatro Balinês é o exemplo mais perfeito de uma linguagem espacial, objetivada sobre a cena e onde esta mesma realização sobre a cena desloca a função preponderante da linguagem das palavras que funda o teatro ocidental. A este respeito, Artaud nos diz: "...les Balinais réalisent...l'idée du théâtre pur, où tout...n'a d'existence que par son degré d'objectivation sur la scène. Ils démontrent...la prépondérance absolue du metteur-

(1) (A.A., T.IV, p.279, apêndice).

en-scène dont le pouvoir de création élimine les mots"
 (1). Todavia, o teatro Balinês não cai numa improvisação espontânea e arbitrária; pelo contrário, desenha toda uma arquitetura composta de gestos, tanto quanto utiliza do poder da música e do ritmo. Portanto, há, ao mesmo tempo, uma riqueza cênica, mas, regulada minuciosamente por um rigor matemático. Por intermédio do teatro Balinês, Artaud pode recusar a noção ocidental de uma "inspição espontânea" e pode, imediatamente, dizer que o teatro se utiliza de uma "matemática criadora", que não se confunde com a noção de uniformidade. Descobre uma densidade no espaço, através dos gritos, dos gestos, dos movimentos...

A experiência cênica é o ponto de partida de toda interpretação do teatro, e, desta perspectiva, é inútil reduzir a cena à linguagem falada; o teatro ocidental dialogado é somente um pobre recurso teatral anti-teatral e, principalmente, literário. Ali onde todos os componentes teatrais estão estreitamente relacionados e imbricados, e onde nada é abandonado ao acaso, o teatro é: "...une sorte de danse supérieure, où les danseurs seraient avant tout acteurs"(2)(3). E estes atores dei -

(1) (A.A., T.IV, p.65).

(2) (A.A., T.IV, p.69).

(3) Esta noção de uma "dança superior" aparece, também, em Nietzsche, enquanto ela se liga a Dionísio e a Zaratustra. Se se "aposta" e se "salta" de Pascal a Kierkegaard, "dança-se" e "brinca-se" com Dionísio e Zaratustra. Este último mostra que é o mau jogador que aposta e é o palhaço (bouffon) que salta acreditando ilusoriamente que saltar significa dansar, ultrapassar (Nietzsche, Z, III). A dança, o riso e o jogo, relacionados a Zaratustra, são as potências afirmativas da "transmuta

ram de lado qualquer iniciativa pessoal, a fim de realizar esquemas regulados e objetivos, como rito. No fundo, o teatro Balinês possui o hieratismo sagrado de um ritual, graças ao qual o psicologismo é expulso do teatro, ao mesmo tempo que torna possível uma participação universal e uma relação entre a cena e o público de um modo coletivo. O rigor objetivo e matemático se dá como revelador da matéria, isto é, de um espaço objetivo onde se acha a identidade entre o concreto e o abstrato, através dos gestos que são traçados. Se há uma criação, esta provém da cena e constitui-se como uma Palavra anterior às palavras. Deste ponto de vista, se o autor é eliminado em proveito do diretor, este é uma espécie de "computador mágico" que fala a voz da Natureza Universal, enquanto esta é uma linguagem espacial e objetiva. Esta recusa qualquer idéia de uma imitação da realidade; a realidade é a cena, isto é, uma materialização objetiva que se dá sobre o palco, onde os atores existem apenas como hieroglifos. Os temas os mais abstratos são elucidados por uma física do gesto absoluto que suprime o recurso às palavras, para evoluir no espaço. Através dos gestos, os movimentos, a música e as palavras, o teatro Balinês propõe um estado prévio à linguagem discursiva.

ção dos valores". O jogo de lançar os dados transmuta o baixo no alto; o riso transmuta o sofrimento em alegria e a dança transmuta o pesado em leve. Por outro lado, a dança, o jogo e o riso são as potências afirmativas de reflexão e de desenvolvimento, ligadas a Dionísio. O jogo afirma o acaso e sua necessidade; o riso afirma o múltiplo e o Uno do múltiplo; e a dança afirma o Devir e o Ser do Devir.

Constata-se que a dança, seja em Nietzsche, seja em Artaud, tem um papel fundamental para a criação de novos valores e na destruição dos antigos valores.

Este plano anterior ao discurso faz passar as concepções do espírito pelo crivo da matéria, para que sejam percebidas. O teatro quebra a separação entre concreto e abstrato, propondo-nos uma escritura cênica. A significação é apreendida a partir das imagens visuais e sonoras que se apresentam em entrelaçamentos coloridos e espaciais. Por isso, diz Artaud, o teatro Balinês apresenta-nos "...beaucoup moins des choses du sentiment que des choses de l'intelligence...avec des signes concrets"(1) Temos uma concepção concreta do abstrato apresentado de um modo hierático e sensível ao mesmo tempo, levando o público a se identificar magicamente com a cena, porque é o público que fala através do jogo atlético dos corpos dos atores.

Em suma, em relação ao Teatro da Crueldade, Artaud depreende, em primeiro lugar, a partir do teatro Balinês, que aquele deve-se desenvolver, necessariamente, no espaço. Devemos reconhecer uma poesia cênica que se dá a través de uma linguagem espacial e colorida, e, no entanto, este teatro concreto e físico é, ao mesmo tempo, intelectual. Há uma união entre a matéria sensível cênica (gestos, gritos, sons...) e seu rigor matemático e objetivo. O teatro revela, ao lado do pensamento discursivo, um pensamento pontilhado por gestos, e mostrando a inutilidade da linguagem das palavras, ele nos propõe uma linguagem física e objetiva. Através do teatro Balinês, Artaud pode se separar de um teatro verbal, ocidentalizado, para apresentar um teatro puro, extra-literário, onde a realização e a

(1) (A.A., T.IV, p.76).

"mise-en-scène" falam sua linguagem permitindo ao público dela participar pela eliminação do corte entre cena/sala, porque os corpos dos atores formam uma linguagem objetiva. Artaud chama nossa atenção para este fenômeno denominado de : "Atletismo afetivo".

O "Atletismo afetivo" significa que os sentimentos são localizados fisicamente na musculatura do ator, definido como um "atleta do coração". Esta figura "atlética" nasce do fato de Artaud enfatizar o sopro como um correspondente corporal de cada sentimento que tem seu trajeto material de órgãos e nos órgãos, necessariamente. Porém, é sempre o mundo afetivo que é o elemento principal. Portanto, por um lado, o ator deve tomar consciência do mundo afetivo, mas, por outro lado, este mundo afetivo comporta, necessariamente, um sentido material. Se o espírito (sentimento) não é destacável do corpo, o primeiro pode ser reduzido, fisiologicamente, pelas vibrações. A voz dos atores, carregada de consonâncias e de ecos musicais, mostra que, no Teatro da Crueldade, a paixão pertence à matéria e que se sujeita às suas flutuações plásticas.

A consequência é de abandonar a concepção das paixões como abstrações puras, a fim de juntar estas paixões à sua força- Em outros termos, o espírito encontra sua saída corporal. O tempo das paixões torna-se uma espécie de tempo musical, mas distinto de qualquer psicologismo, pois há um rigor preciso dos sopros (souffles), repartidos em três tempos: andrógino, macho e fêmea, combinados em seis formas. E segundo os modos de combinar os

sopros teremos o conhecimento dos sentimentos, bem como sua provocação. Por um lado, penetra-se no sentimento pelo sopro; por outro lado, é necessário saber discriminar nos sopros aquele que convém a um sentimento preciso. Uma vez mais, é o corpo o meio indispensável para o conhecimento da alma (sentimento), e o Teatro da Crueldade está prestes a nos fazer tomar consciência destas localizações do pensamento afetivo.

Observa-se que a sensibilidade(1) corporal tem um papel primordial, mas, ao mesmo tempo, deve ser sempre regulada de modo preciso. É assim que Artaud pode dizer: "Qu'au théâtre poésie et science doivent désormais s'identifier"(2)(3). Toda emoção, doravante, possui bases

(1) Nota-se que, segundo Nietzsche, a sensibilidade define o poder de um corpo de ser afetado. É uma definição de inspiração spinosista, pois, Espinosa dizia que a toda quantidade de força correspondia um poder de ser afetado. Era o poder de ser afetado por um grande número de formas que exprimia a potência de um corpo. No entanto, é preciso notar que este poder não era uma passividade física, não havia a não ser a passividade nas afecções de que o corpo considerado não era causa adequada. Mas, apesar desta proximidade entre Spinoza e Nietzsche a propósito da noção de sensibilidade, os dois terminam em caminhos diversos. Nietzsche acusa Spinoza de não ter sabido se elevar até a noção de uma "vontade de potência" porque Spinoza confundiu a força de maneira "reativa". Ao contrário, segundo Nietzsche, é preciso aí chegar. Nietzsche identifica o poder de ser afetado à afetividade, sensibilidade e sensação. A potência foi tratada por Nietzsche como uma tarefa de vontade. Ele concebe um "sentimento de potência" que se manifesta como a sensibilidade da força. Ora Nietzsche, ora Artaud, consideram a sensibilidade como um "fundo" indispensável quer para a "vontade de potência", quer para o Teatro da Crueldade, respectivamente.

(2) (A.A., T.IV, p.163).

(3) É marcante que esta enunciação poderia pertencer seja a Artaud, seja a Brecht. Todavia, a conotação é diferente, pois, enquanto para Artaud a ciência significa, antes, uma ciência das regiões corporais, que vincula as emoções aos órgãos, fisiologicamente, para Brecht, a ciência

orgânicas, pois toda emoção é cultivada no corpo do ator, para provocar transe mágicos no espectador. Neste sentido, o efeito mágico do teatro está em relação direta com as localizações do corpo, considerado como uma escritura hieroglífica de um texto sagrado(1). É a partir desta dimensão de transe dos atores que o grito toma origem para mostrar às pessoas que não sabem mais do que falar, que uma outra linguagem, a das paixões, nasceu. E esta nova linguagem exige uma nova organização do espaço teatral, na qual o espectador está no centro e o espetáculo o circunda.

É conveniente notar que esta disposição espacial não é gratuita, pois a utilização dos meios teatrais, tais como a sonorização (gritos, ruídos) a iluminação, os gestos são empregados de tal modo que possuem um valor devido à sua influência, sua sugestão ou sua vibração que agem sobre o organismo do público e não porque representariam uma outra coisa. O espectador está envolvido, pouco a pouco, por imagens violentas e líricas ao mesmo tempo, pois um gesto teatral é simultaneamente violento e desinteressado, na medida em que nos ensina que uma

cia, à qual o teatro deve-se ligar, é a ciência histórico-social, da luta de classes. A finalidade é a mesma para os dois: a participação do público à cena mas a forma de o realizar é diferente.

(1) Retomar-se-á e se desenvolverá esta noção de um teatro sagrado que provoca transe no espectador, e que é característica do Teatro da Crueldade, e sua semelhança com o fenômeno do Sagrado e dos Transe nos povos selvagens, a partir de um estudo feito por Roger Bastide. Sem identificarmos os fenômenos a analogia é possível de ser feita, como o próprio Bastide aponta em seus escritos, sem pretendermos esgotar o assunto.

ação, feita uma vez, não deve mais ser refeita. Neste sen
tido, o Teatro da Crueldade, que se utiliza de imagens
violentas, hipnotiza a sensibilidade do espectador, aban-
donando a psicologia para fazê-lo penetrar nos transes co
letivos.

F - "A Alquimia e a União entre o Sensível e o Inteligível"

À fixidez dos conceitos, o Teatro da Crueldade opõe o poder do riso(1) que se constitui como uma destruição anárquica dos valores convencionais e habituais de uma sociedade dada. E Artaud nos esclarece sobre esta noção de anarquia poética, quando nos diz: "...la poésie est anarchique dans la mesure où elle remet en cause toutes les relations d'objet à objet et des formes avec leurs significations. Elle est anarchique aussi dans la mesure où son apparition est la conséquence d'un désordre

(1) Para Aristóteles, a comédia é "a imitação de homens de qualidade moral inferior", pois, o domínio do visível é uma parte do feio. O visível é um "defeito". Hobbes retomou esta idéia ao definir o riso como uma convulsão física produzida pela visão imprevisível de nossa superioridade sobre outrém. Sob este aspecto, novamente Artaud é um demolidor da tradição.

Para Bergson o riso é visado enquanto provocado pelo cômico. (Cf. H. Bergson, "Le Rire", Essai sur la Signification du consique, P.U.F., 1972). É na farsa, na arte do palhaço que Bergson pesquisa os procedimentos de fabricação do cômico. O tema cômico foi anotado, mas o importante são as variações. Além dessa preocupação em relação aos procedimentos de fabricação do visível, Bergson pergunta pela intenção da sociedade quando esta ri: "Resta, portanto, pesquisar qual é a causa especial de desarmonia que dá o efeito cômico;...É possível que haja na causa do cômico alguma coisa ligeiramente atentatória (e especificamente atentatória) à vida social, desde que a sociedade aí responde por um gesto que possui todo o ar de uma reação defensiva, por um gesto que causa levemente pavor. (Bergson, op.cit., apêndice, p.157). Não há nada cômico, fora do âmbito humano, segundo Bergson; o riso é um gesto social, que reprime as excentricidades, desperta as pessoas e combate a "dureza" mecânica da superfície do corpo social. E, apesar de não ser proveniente da Estética pura, "Há alguma coisa de estético, no entanto, pois o cômico nasce no instante preciso em que a sociedade e a pessoa, libertas da preocupação de sua conservação, começam a se tratar a si mesmas como obras de arte" (idem, p.16).

Quanto ao cômico dos gestos e dos movimentos, Bergson

qui nous reproche du chaos"(1). Observa-se que a finalidade do teatro é de ser revolucionária porque destrói as formas dadas; idéia que já aparecera no nível da destruição da gramática, para Artaud.

Em suma, é a relação entre o teatro Oriental e o Ocidental que está em jogo. O teatro Oriental está para a Metafísica, assim como o teatro Ocidental está para a Psicologia. Penetra-se, com o teatro Oriental, naquilo que Artaud denomina de "Métaphysique en activité"(2), apoiada na linguagem da cena, que desenvolve efeitos físicos e poéticos sobre todos os planos da consciência e em todos os sentidos, pois "...tirer les conséquences poéti-

o situa no corpo que nos faz pensar numa simples máquina ou mecânica. E, acrescentando o aspecto moral: "É cômico todo incidente que chama nossa atenção sobre o físico de uma pessoa enquanto a moral está em causa" (idem, p.39). Quanto ao cômico de situação surge pela repetição, intervenção e interferência das séries dos eventos, ao passo que quando nossa atenção se concentra sobre a materialidade de de uma metáfora, a idéia expressa se torna cômica; é o cômico de palavras, do qual fazem parte a ironia e o humor. E, por fim, Bergson une à idéia de cômico, a idéia de absurdo: "A absurdidade cômica é de mesma natureza que a dos sonhos" (idem, ibidem, p.142), e a função do riso é a de humilhar, a fim de corrigir: "A liberdade se vingará através do riso das liberdades que se tornou com ela. Ele não atingiria sua finalidade se carregasse a marca da simpatia e da bondade" (idem, ibidem, p.150). A idéia subjacente é a de que se castiga porque se ama, e o riso, reprimindo as manifestações exteriores de certos defeitos, convida-nos a corrigir estes defeitos e a melhoria interiormente. O riso torna-se justo. Comparando o riso à espuma nascida do entrecchoque das ondas do mar, na superfície, enquanto as camadas inferiores, possuem uma paz profunda, Bergson nos diz que: o riso nasce assim como esta espuma. Ele assinala, no exterior da vida social, as revoltas superficiais" (idem, ibidem, p.152). O riso é o resíduo, o produto salgado do choque entre as vagas que produzem seu equilíbrio, mas que têm necessidade deste resíduo proveniente dos abalos sofridos, a fim de que a profundidade das águas continuem em sua paz profunda.

(1) (A.A., T.IV, p.52).

(2) (A.A., T.IV, p.54).

ques extrêmes des moyens de réalisation c'est en faire la métaphysique"...(1).

Continuando nesta perspectiva, Artaud chega, mesmo, a falar de uma metafísica da linguagem articulada, quando a linguagem exprime o não-habitual, isto é, utilizada de um modo novo e excepcional. Sua função, doravante, é a de provocar um abalo físico, a partir de sua divisão no espaço, com intonações, em oposição a um uso utilitário. A linguagem no Teatro da Crueldade retoma seu poder de encantação. Seu poder mágico e encantatório tem como referencial o teatro oriental e destrói, inicialmente, o teatro falado e psicológico. Portanto, o homem está para o teatro Ocidental, assim como o Universo está para o teatro Oriental; e "le langage idéographique est le reflet de l'Universel, c'est le secret de son action magique sur nous"(2). Mas, esta "ação mágica" não deve ser confundida com um efeito de "contemplação" (estamos longe da estética Kantiana); esta "ação mágica" existe somente ligada ao Devir, isto é, à inquietação. A "metafísica em atividade" do Teatro da Crueldade só pode ser pensada enquanto vinculada ao tempo e ao movimento, na medida em que este teatro não é um ponto final, mas, principalmente, um ponto de interrogação, um deixar em suspenso.

Esta inquietação, que nasce do Teatro da Crueldade, assemelha-se para Artaud, à Alquimia. Um e outro são "artes" virtuais que têm como finalidade sua pró-

(1) (A.A., T.IV, p.54).

(2) (A.A., T.IV, p.55).

pria realidade e que se dão como um Duplo, não da realidade quotidiana, mas, principalmente, de uma realidade típica e perigosa, que não é mais humana, porque já não é a realidade dos costumes, nem a do caráter de um indivíduo considerado do ponto de vista psicológica. Uma vez que o teatro não é uma cópia ou uma representação do quotidiano, ele se constitui como uma realidade virtual, e enquanto tal, constitui-se sobre um plano ilusório como os símbolos da Alquimia que se ligam a estados especiais da matéria, como uma miragem. Esta relação entre a Alquimia e o Teatro da Crueldade permite a Artaud descartar uma concepção historicista do teatro, porque o Teatro da Crueldade não é mais uma simples cópia ou uma representação das sociedades históricas, que o aprisionaria e reduziria a espelho de uma sociedade dada. O Teatro da Crueldade tem a finalidade de se comunicar com o público, mas, para que tal condição se dê, é necessário que ele não seja um simples reflexo do social(1). O Teatro da Crueldade nos liga a algo Sublime (Kant), mas de modo dramático, isto é, como na operação alquímica que, antes de encontrar o ouro, passa por numerosas forças em conflito, até

(1) Desta perspectiva, há uma oposição marcante entre as concepções de Artaud e de Brecht. Enquanto o primeiro corta o aspecto sócio-histórico do teatro, porque a noção de um "reflexo" do social é recusada, Brecht considera indispensável que o teatro seja um "reflexo" do social, mesmo se recusa a noção de um reflexo mecânico. Todavia, esta noção Dialética continua como um fundamento para a participação-distanciamento do público à cena, enquanto, para Artaud, o social impede de atingir esta mesma finalidade. Para que o teatro ponha a sociedade radicalmente em questão é preciso que não a espelhe, não a represente, mas que se ponha como o outro dela. E como alternativa e de alteridade que o Teatro da Crueldade visa obliqua e absolutamente a sociedade.

uma purificação da matéria, onde ela é concebida como uma nota-limite de uma vibração musical.

A analogia entre a Alquimia e o Teatro da Crueldade permite a Artaud abalar o corte tradicional entre o abstrato e o concreto: a encenação de conflitos e das lutas dos princípios é o processo Alquímico do Teatro da Crueldade. "...toute vérité se perd en réalisant la fusion inextricable et unique de l'abstrait et du concret, ...résoudre par des conjonctions inimaginables...ou même annihiler tous les conflits produits par l'antagonisme de la matière, et de l'esprit, de l'idée et de la forme, du concret et de l'abstrait, et fondre toutes les apparences en une expression unique qui devait être facile à l'or spiritualisé"(1). O teatro, como a Alquimia, tem a função de libertar sob a forma microscópica as forças que doravante, serão apreendidas em plena ação. O teatro retoma sua força viva que já havia esquecido há bastante tempo, porque se tornara apenas ilusão e mentira, habituado, desde o Renascimento, a ser um teatro descritivo e psicológico que deixava o público intacto, sem abalar seu organismo. Fazia somente literatura.

Para Artaud é necessário combater este psicologismo e esta literatura no teatro, porque reduzem o desconhecido ao conhecido, ou seja, ao cotidiano e passa a fazer sua repetição. É preciso, em primeiro lugar, eliminar o perigo referente a dois aspectos da repetição no teatro; de um lado, a repetição do ordinário ou do quoti-

(1) (A.A., T.IV, p.63).

diãno; por outro lado, a repetição ocasionada pela sujeição do teatro ao texto escrito. É assim que, mesmo no campo da poesia, Artaud diz que: "La poésie écrite vaut une fois et ensuite qu'on la détruise. Que les poètes morts laissent la place aux autres"(1)...e acrescenta, a propósito do teatro, a mesma idéia: "...l'efficacité du théâtre...admet l'action de ce qui se gesticule et se prononce, et qui ne se reproduit jamais deux fois"(2).

A noção da não-repetição, quer na poesia, quer no teatro, permite a Artaud combater a veneração diante do que já foi feito, e que por já ter sido feito e terminado, nos estabiliza e petrifica. Artaud deseja, justamente, nos fazer tomar contacto com a força que está aquém das formas fixas, denominada de "energia pensante", "força vital", "determinismo do conflito"... E nota-se que não há nenhum paradoxo para Artaud em identificar a "força vital" ao "determinismo", principalmente quando diz: "Il faut que cessent cet empirisme, ce hasard, cet individualisme et cette anarchie"(3). É o pensamento ocidental que identifica o acaso à energia vital e o determinismo às formas abstratas; para Artaud, trata-se de ultrapassar esta separação tradicional, a fim de fazer nascer conjuntamente a força e o rigor. Esta é a finalidade que o Teatro da Crueldade quer atingir, pois, mais do que significar uma destruição assassina e sanguinolenta, a Crueldade significa uma necessidade e um rigor que as coi

(1) (A.A., T.IV, p.94).

(2) (A.A., *idem*).

(3) (A.A., T.IV, p.94)..

sas podem exercer contra nós, porque não somos livres, no sentido de uma liberdade identificada ao arbitrário. O Teatro da Crueldade reencontra a poesia sob os mitos dos trágicos antigos. O que é recusado, em última instância é o empirismo das imagens tomadas ao acaso pelo inconsciente, para voltar a um conhecimento físico das imagens e dos meios de provocar transe, como a medicina chinesa (acupuntura) conhece as relações íntimas entre as regiões do corpo e suas reações. Os gestos teatrais seduzem o organismo do espectador e o convidam a tomar atitudes segundo o gesto que é feito. A significação da cena atinge diretamente o público, agindo sobre o organismo, como as vibrações musicais se comunicam à terra, e, através desta, agem sobre os corpos d-s serpentes, que rastejam sobre ela. É pelo corpo que o teatro faz o espectador chegar às noções mais abstratas, de modo rigoroso.

O rigor tem a função de eliminar o capricho da inspiração inculta e irrefletida do ator tanto quanto a idéia de um acaso muito em moda no teatro Ocidental. O teatro se torna uma composição "inscrita" e "notada" com meios novos que permitem separar a criação artística nascida no cérebro de um autor, a fim de estabelecê-la no espaço real, tão rigoroso e tão determinado quanto uma escritura, com uma riqueza objetiva a mais. O teatro retoma o sentido de uma linguagem que apresenta sua época, sem, no entanto, cair numa cópia mecânica do social ou num pragmatismo. É vivo, não por retomar a vida psicológica individual, mas, como Artaud escreve: "Créer des Mythes voilà le véritable objet du théâtre, traduire la vie sous son aspect universel...et extraire de cette vie des images

où nous aimerions à nous retrouver"(1). Os temas tratados serão universais e cósmicos, tentam responder à agitação e à inquietude características de nossa época, sem cair num sociologismo. Por outro lado, o psicologismo é descartado, na medida em que os homens voltarão a seus lugares com suas paixões, emanadas de certas forças e da fatalidade dos eventos (Cf. A.A., "La conquête du Mexique", p.151 a 155).

O rigor do Teatro da Crueldade liga-se a essa noção de fatalidade dos eventos em cena, só comparável à fatalidade das tragédias gregas antigas. É assim que, na peça "La conquête du Mexique", a relação de conflito é apresentada em cena espacialmente, como se esse conflito derivasse, inexoravelmente, de uma fatalidade trágica. E essa mesma fatalidade aparece na tragédia dos Cenci. Considerando o texto como reativo à encenação trabalhada pela imaginação do autor, vem à tona uma linguagem de gestos que mostram toda a inquietude da época, bem como sua violência manifesta. Nesta peça, Artaud dá a palavra a forças e não a homens (indivíduos considerados psicologicamente): "Et ces êtres, il semble qu'on les entend surgir, tourner, brandir leurs instincts ou leurs vices, passer comme de grandes tempêtes où vibre une sorte de majeure fatalité"(2). Nem inocentes, nem culpados, os personagens da peça têm a mesma a-moralidade dos deuses dos Mistérios antigos de onde se origina toda tragédia. Sem a preocupação com a célebre divisão entre o bem e o

(1) (A.A., T.III, p.139-40).

(2) (A.A., T.V, p.47).

mal, os deuses, imbuídos desta a-moralidade trágica, tornavam-se forças que iam diretamente ao fim visado. Essa violência a-moral reaparece na tragédia dos Cenci, cujos heróis passam a guerrear no interior de si mesmos. É esta vitalidade enérgica que o Teatro da Crueldade quer mostrar ao público, através dos seus atores, seja quanto ao seu aspecto físico, seja quanto à sua personalidade heróica. Trata-se de recusar um teatro estritamente psicológico, em função da aceitação de um teatro onde as forças físicas e de caráter heróico sejam objetivadas em cena, através da busca de um espetáculo absoluto, onde todas as faculdades encontrariam, ao mesmo tempo, uma satisfação.

A idéia de um espetáculo absoluto ou integral, em Artaud, não se confunde com a de um teatro de arte, por definição, pois "Faire de l'art, faire de l'esthétisme, c'est virer à l'agrément, à l'effet furtif, extérieurement, passager, mais chercher à extérioriser des sentiments graves..., vouloir donner aux spectateurs l'impression qu'ils risquent quelque chose..., et leur rendre sensible à l'esprit une nouvelle idée du Danger, je crois que ce n'est pas faire de l'art cela"(1). Os meios cênicos devem ser capazes de exprimir temas míticos, que atingem o espírito do público. E, por mais espetacular que sejam, os meios de encenação deste espetáculo integral não têm o espetáculo gratuito como o fim principal do Teatro da Crueldade. Programando matematicamente a encenação, o

(1) (A.A., T.V, p.95).

público participará do tema mítico apresentado, após ser atingido através de todos os sentidos. Expressando todas as modificações próximas do espírito da época, no que tem de profundo e de essencial, o Teatro da Crueldade fornece os meios objetivos da tomada de consciência da violência existente. Sua ação ritual é ao mesmo tempo uma destruição e uma dissociação ao nível dos valores existentes. O Teatro da Crueldade elimina, portanto, um esteticismo solidário do psicologismo, do sociologismo e da gramática-literatura. Sob qualquer de seus aspectos, sua rigorosa materialidade avêssa à representação e à repetição, o colocam como um teatro que é absolutamente outro.

A questão de saber se há ou não um público para o Teatro da Crueldade, Artaud afirma que a questão inicial é justamente a de constituir o público para o Teatro da Crueldade. Ao contrário de uma arte destacada ou "desinteressada"(1), trata-se de fazer o público participar da cena, ativamente: "...le principe n'étant pas de refaire...de l'art détaché, désintéressé, mais au contraire d'intéresser le spectateur par ses organes, tous ses organes, en profondeur et en totalité"(2).

Ao agir diretamente sobre o espectador, o

(1) Para Kant, o Belo é distinto de qualquer interesse; sua estética é contemplativa. Para Nietzsche, ao contrário, a arte é estimulante da "Vontade de Potência"; sua estética dá ênfase na criação, análogo a Pigmalião. A obra de arte é "interessada", na medida em que "afirma" a "Vontade de Potência" do artista, enquanto tal. Assim também, para Artaud, o Teatro da Crueldade exige uma atitude "interessada" por parte de seu público.

(2) (A.A., T.V, p.202).

Teatro da Crueldade capta e deriva os conflitos, canaliza as forças do mal, esclarece os problemas, resolve e esvaíza as questões supérfluas, açoitando a sensibilidade de quem participa, como se estivesse participando de um rito sagrado ou de um sacrifício. Através do ritual, o espectador toma consciência da fatalidade que o dirige, bem como da violência que o circunda, como as catástrofes e os crimes gratuitos. Ao contrário de uma evasão, o *Teatro da Crueldade* nos mergulha diretamente na realidade, daí advindo sua eficácia. A linguagem cênica utiliza-se de meios físicos a fim de agir sobre a sensibilidade do espectador para colocá-lo num estado de submissão, quase hipnótico, a fim de fazê-lo participar da ação da cena, através de três níveis do espetáculo que atingem o espectador e que são objetos da atenção do diretor teatral: "Dans tout être humain, il y a trois principes connus des vieux alchimistes: le corps, l'âme et l'esprit qu'il faut atteindre. Par la combinaison des harmonies, nous allons tenter de réveiller une sensibilité non perdue, mais comme isolée par une infinité d'obstacles..."(1). Trata-se de encontrar uma linguagem única entre o gesto e o pensamento para atingir (literalmente) o espectador, reencontrando sua sensibilidade que estivera adormecida ou bloqueada por uma infinidade de obstáculos. Atingir o espectador, isto é, despertá-lo, é constituí-lo como público do *Teatro da Crueldade*.

O alcance do *Teatro da Crueldade*, que provo-

(1) (A.A., T.V, p.301).

ca transes, ultrapassa o corte entre corpo/alma, corpo/espírito, porque desperta ao mesmo tempo, nossos nervos e nosso coração. A violência das imagens no teatro age sobre o espectador, o impede de se evadir, procura na agitação do público a poesia encontrada nas festas e nas coletividades(1). O rigor e a necessidade do Teatro da Crueldade fundam-se sobre a agitação provocada por um espetáculo que, sem recorrer às imagens dos antigos mitos, delas extrai sua força. Através das imagens dos crimes, do amor, da guerra, da peste ou da loucura, o Teatro da Crueldade abandona o campo do teatro psicológico que se endereça, inicialmente, ao entendimento do indivíduo, a fim de agitar as massas, pois "tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler"(2).

O Teatro da Crueldade torna-se uma realidade viva porque visa simultaneamente o coração e os sentidos do público, a fim de provocar o estado de liberdade mágica do sonho, pois o teatro não é uma cópia da realidade. Antes de mais nada, é para agarrar a sensibilidade do espectador que o teatro age como um ritual da magia antiga. Em suma, o que é preciso reter deste espetáculo total é que não há mais corte entre um teatro de análise e o mundo plástico, assim como não há separação entre os sentidos e a inteligência, nem entre o corpo e o espírito. A-

(1) Retomar-se-á no desenrolar deste trabalho esta noção de uma festa das multidões ou coletividades, característica do Carnaval, sendo este considerado enquanto ritual sagrado e mítico.

(2) (A.A., T.IV, p.102).

través do corpo, o Teatro da Crueldade reaviva o entendimento. Encontramos na busca de um espetáculo total enderegado ao organismo todo, uma linguagem que fala espacialmente e que aborda temas cósmicos, conhecidos de todos; pois, em última instância, o Teatro da Crueldade não tem a finalidade de se endereçar ao indivíduo psicológico, mas, antes, às coletividades, através de sua linguagem física. Encontramos aí uma sorte de linguagem única, situada entre o gesto e o pensamento. Às possibilidades de expressão pela palavra dialogada, o Teatro da Crueldade o põe possibilidades de expressão no espaço; a palavra aparece somente desenvolvida no espaço, terminando por provocar uma ação dissociativa e vibratória sobre a sensibilidade. As palavras não têm mais a função de um conceito que se dá a pensar, mas apresentam-se musicalmente porque enfatizam sua intonação e sua pronúncia particular. O público que assiste o Teatro da Crueldade encontra uma riqueza de signos que compõem a linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, dos movimentos, dos gestos, põem uma riqueza que não se confunde com o arbitrário, mas que se apresenta como um alfabeto. A linguagem espacial do Teatro da Crueldade é sensível, na medida em que se compõe de sons, gritos, onomatopéias, que constituem um simbolismo hieroglífico, porque se acha constituída enquanto alfabeto objetivo, o que permite ao teatro se desembaraçar do psicologismo. Torna-se possível criar uma equação inteiramente nova entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos.

A função principal desta linguagem objetiva e concreta é a de percorrer toda a sensibilidade do pú-

blico fazendo-o participar por um processo de encantamento ou de envolvimento provocado pelo lirismo dos gestos e das vibrações da voz que quebram a sujeição intelectual à linguagem, dando o sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda, oculta sob os signos gestuais e sonoros. O Teatro da Crueldade toma o sentido da magia e dos ritos onde a sensibilidade é colocada em estado de percepção mais aprofundada e mais sutil. Através de uma técnica teatral que volta a dar ao teatro os direitos da imaginação propondo uma destruição anárquica, porque destrói formas e questiona o homem, organicamente, bem como suas idéias sobre a realidade. O homem retoma seu lugar entre o sonho e os eventos, transgredindo os limites habituais da arte e da palavra. Os nervos e a razão se cruzam e torna-se possível, após este cruzamento, uma linguagem física e objetiva, sensível a todos. Todos os recursos técnicos empregados devem ser notados como uma linguagem cifrada, semelhante à transcrição musical, impedindo aos elementos de caírem na arbitrariedade. Os movimentos dos atores obedecerão a um ritmo e serão típicos ao extremo pois o teatro busca: *Rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue*"(1).

A identificação da Crueldade com os suplícios é somente um pequeno lado da questão. A Crueldade se identifica com uma espécie de determinismo, pois: *"La Cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de Cruauté*

(1) (A.A., T.III, p.121).

sans conscience...qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang...puisque'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelq'un"(1). É a Crueldade enquanto necessidade implacável, que Artaud reclama. Esse rigor da Crueldade conduz as coisas a seu fim inelutável, a qualquer preço(2). Desta perspectiva, o esforço é uma Crueldade, como o desejo de Eros que queima as contingências. E essa Crueldade se dá, sempre, em cena. Esta não é nem uma maneira acessória de revelar as obras, nem um meio sem significação: o Teatro da Crueldade tenta considerar a "mise-en-scène" por si mesma, e o teatro como uma arte independente e autônoma em relação ao texto e à literatura.

(1) (A.A., T.III, p.121).

(2) Reencontramos, novamente, Nietzsche. Há uma analogia marcante entre este rigor inelutável do Teatro da Crueldade e a noção de "Força" em Nietzsche. Segundo este, a Força ativa é a que vai até o fundo disto que ela pode, e que afirma sua "Diferença". É assim que os dois animais de Zarathustra são: a águia e a serpente: a águia é forte e altiva, mas a serpente não é menos forte, sendo sedutora e maliciosa.

G - "A Metáfora em Artaud e Nietzsche"

No "Nascimento da Tragédia", Nietzsche considera a linguagem filosófica conceitual como a mais imprópria para exprimir a existência do mundo, pois é apenas simples metáfora. É preciso escavar além da diversidade das línguas, a fim de se chegar a uma linguagem cuja universalidade não se confunda com aquela, morta, do conceito. A linguagem dos sons é o substrato único para todos. A pluralidade das línguas é visada como um texto estrófico da melodia primordial do mundo; composto de prazer e de dor, tão bem expressos na dramaticidade dionisiaca que prepara o advento da tragédia. Do simbolismo do gesto à tonalidade dos sons, a música do mundo é transposta metaforicamente em linguagem musical, porque esta é mais propícia à expressão da melodia do mundo do que a linguagem limitativa conceitual(1).

O mesmo processo, que privilegia a musicalidade da linguagem oral em detrimento da linguagem conceitual, aparece no Teatro da Crueldade. Tanto para Nietzsche como para Artaud, a verdadeira música é inseparável da dança, fenômeno primitivo e geral, objetivado de diferentes formas em textos que serão suas metáforas. A metáfora, para Nietzsche, não é simplesmente uma figura de retórica, mas uma imagem substitutiva da coisa e por cujo intermédio o mundo é cantado(2). A música apresenta-se co

(1) Cf. Nietzsche, "La Naissance de la Tragedie", N.R.F., p.225.

(2) É preciso notar que, enquanto a "boa" música, dioní-

mo a esfera simbólica mais apropriada para afirmar a multiplicidade da Vida através de mil metáforas; é uma linguagem capaz de interpretações infinitas. A música dionisiaca atinge e provoca todo o sistema nervoso e emotivo, assim como no Teatro da Crueldade o ator se torna um "beau-pêse-nerfs", sendo cada gesto corporal trabalhado musicalmente. Negando a especialização de um único órgão dos sentidos, a música dionisiaca impregna todos os sentidos conjuntamente, assim como o "corpo sem órgãos" de Artaud recusa a especialização das funções orgânicas, chamando o público a participar de um espetáculo integral, onde todos os sentidos estão presentes. Em lugar da particularização das artes, a noção de espetáculo integral se apoia na imagem do drama antigo, da arte total(1). Dionísio é o Deus fragmentado em mil pedaços, ressuscitando todos os anos na unidade, através da totalidade das artes, subordinadas à música. O artista dionisiaco é despojado de sua individualidade, identificando-se com o todo. Transportando-se fora de si, integra-se na embriaguês dionisiaca, surgindo enquanto metáfora do mundo. Este êxtase, este sair fora de si, está na origem do drama musical grego, arte total por excelência, e reaparece no Teatro da Crueldade, anti-psicologista, sob a forma de catástrofe, falando através das metáforas da cena.

siaca, deve fazer dansar, a de Wagner, quebrando toda unidade de tempo e de força, quer fazer nadar e planar, sendo uma caricatura do verdadeiro espírito dionisiaco. (Cf. Nietzsche, "Le cas Wagner" in "Le Crepuscule des idoles", Mercure de France, p.32-3, 62).

(1) Cf. a mesma noção de arte total em Nietzsche, "Le drame musical grec", in "La Naissance de la tragédie", p. 150.

Para Nietzsche, a metáfora pressupõe o despojamento da individualidade no processo de metamorfose de Dionísus, figura da Vida. Dionísus, despedaçado, reconstitui sua unidade pela música. Por outro lado, se a metáfora é a perda do "próprio", isto é, da essência do mundo, e se esta é indecifrável, o homem somente pode ter imagens do mundo, "impróprias", figurais. O caráter indecifrável do mundo, primordial, faz com que a música e as imagens poéticas tenham mais força para simbolizar a Vida Universal, do que a linguagem conceitual, pobre demais para captar a pluralidade das significações da Vida. Da mesma maneira, no Teatro da Crueldade e na crítica à linguagem conceitual feita por Artaud, há recuperação da Vida na sua riqueza de significações(1). A noção de metáfora implica numa desvalorização da superioridade do conceito. Ela passa a simbolizar a própria força artística que interpreta, seja constituindo-se como base da linguagem poética, seja da própria linguagem conceitual. Força artística denominada por Nietzsche, de "Vontade de Potência". O corte entre ciência e arte é anulado, pois a metá

(1) Na relação entre metáfora e conceito, Nietzsche opera uma reinversão bem sintomática. A metáfora não é mais referida ao conceito, como em Aristóteles, mas o conceito é referido à metáfora. Para Aristóteles, o conceito é primeiro em relação à metáfora, e esta, por sua vez, é a passagem de um conceito a um outro, de um lugar "próprio" a um lugar "figurado". "A metáfora é o transporte a uma coisa de um nome que designa um outro, transporte do gênero à espécie ou da espécie ao gênero, ou da espécie à espécie, ou a relação de analogia" (ετα ορα δε σ τ υ ο υ ο α τ ο α λ λ ο τ ρ ο υ ε π ο ρ α). (Cf. Aristóteles, "La Poétique", 1457b).

Para Nietzsche não há passagem de um lugar a outro, o "transporte" é tomado por si mesmo como uma metáfora que, no "Nascimento da Tragédia" condensa várias significações: "transfigurações", "transformações", "extase", "desposseção de si", "metamorfose".

fora não cumprirá, somente, uma função didática, mas torna-se a base do conceito. Anula-se a oposição metafísica que separa ficticiamente o real e o imaginário. Artaud e Nietzsche apagam a distinção entre filosofia e poesia, utilizando-se da expressão imageada como a mais direta e a mais justa. Em ambos, não há mais distinção rígida entre o jogo e o sério, o sonho e a realidade, na medida em que a imaginação é fundamental e reúne os opostos. A afirmação da Vida fornece a Nietzsche e a Artaud o critério para a avaliação de um pensamento; e enquanto o estilo metafórico é índice de uma plenitude de Vida, o privilégio da linguagem conceitual revela uma Vontade de Nada ou um pertencimento ao ideal ascético, segundo Nietzsche.

A oposição entre estes dois "estilos", metafórico e conceitual, é análoga à antítese entre Dionísio e Sócrates, assinalada por Nietzsche. A passagem do primeiro ao segundo é marcada pela morte da tragédia; Eurípedes sucede a Esquilo, o Verbo substitui o canto. Referindo-se ao abismo que separa duas épocas e dois tipos de Vida (pathos da distância), Nietzsche se refere a uma delas como florescente, plena de vida, que embeleza as coisas, e a outra, como degenerescente, que empobrece o mundo, reduzindo-o à estreiteza do conceito, conotando um ressentimento em relação à Vida. O abismo que separa os dois tipos de avaliação é traduzido pela metáfora do esquecimento; o esquecimento da mentalidade pré-socrática, da metáfora e da totalidade dos instintos em proveito do conhecimento: "A filosofia pouco demonstrada de Heráclito tem um valor de arte superior a todas as proposições de

Aristóteles"...(1)... "Entre o grande homem do conceito , Aristóteles e os costumes e a arte dos Helenos, subsiste um abismo imenso..."(2).

Colocando em xeque o princípio de não-contradição nesta fórmula "Qualquer coisa em qualquer tempo reune em si todos os contrários"(3), Nietzsche se refere a Heráclito, concebendo o mundo como jogo de Zeus onde o Uno é, ao mesmo tempo, Múltiplo. O instinto artista da vida pede, sem cessar, mundos novos, com tanta liberdade e necessidade como no jogo, metáfora essencial da Vida, para Nietzsche, e que reaparece no Teatro da Crueldade. Neste, liberdade e necessidade da linguagem cênica realizam o jogo do Uno e do Múltiplo. Nietzsche e Artaud anulam a oposição do conceito e da metáfora, bem como o apagamento da metáfora no e pelo conceito como lugar privilegiado da verdade. O que é recuperado pela ênfase dada à metáfora , seja em Nietzsche, seja em Artaud, é a força artística, manifestação do instinto de Vida, pois, para se exprimir metaforicamente, é preciso estar, ao mesmo tempo, fora de si e dizer-se a si mesmo. Pelo contrário, o conceito é a ocultação deliberada da subjetividade, a fim de falar própria e objetivamente, esquecendo que se originou de uma metáfora. "As verdades são ilusões que se esqueceram de que o foram, metáforas que foram utilizadas e que perderam sua força sensível, peças de moeda que perderam sua

(1) Nietzsche, "Le livre du philosophe", I, 61 e cf. também "Socrate et la tragédie", p.163-4, in "La Naissance de la tragédie".

(2) Nietzsche, "La Naissance de la Philosophie", p.17).

(3) Nietzsche, idem, p.56-7.

impressão e que entram desde então em circulação, não mais como peças de moeda, mas como metal"(1).

A metáfora do abismo, que exprime os dois tipos de mentalidade, Dionisiaca e Sócrática, marca uma ruptura com a concepção tradicional do tempo; este não é mais um desenrolar irreversível a partir de uma origem e orientado para um fim determinado. Nas "Considerações Intempestivas" Nietzsche concebe toda a História da civilização como um jogo entre o helenismo e o orientalismo, semelhante ao oscilar de um pêndulo: "É com efeito o jogo rítmico destes dois fatores (a Helenização e a Orientalização) da história até neste dia... Isto levaria a crer que certas coisas estão ligadas entre si e que o tempo é apenas uma nuvem que nos impede de ver esta ligação"(2). Assim, o esquecimento da metáfora é originário, pois o homem tem sempre esquecido que é artista desde a origem e que continua artista em todas as suas atividades.

Ninguém melhor do que Artaud, o "homem-teatro", para recuperar a metaforização Nietzscheana. O mundo antitético do lógico e do ilógico, criado pelos metafísicos, não tem mais razão de ser; o que existe, para Nietzsche, é uma "força artística" que cria ficções, uma atividade metafórica pela qual o homem transforma o mundo em

(1) Nietzsche, "Le livre du philosophe", III, p.183; cf. também, a respeito do mesmo problema: J.J. Goux, in *Tel Quel* 33-5-6; Georges Bataille: *Oeuvres*. I, p.121, N.R.F., 1970; e Jacques Derrida: "La Mythologie blanche", in *Poétique* que 5).

(2) Nietzsche, "Les Intempestives", IV, "Richard Wagner à Bayreuth", 4; cf. também, "La généalogie de la morale", I, 16, sobre o jogo entre Roma e a Judéia.

sua imagem: "Este instinto que impulsiona a formar metáforas..."(1)... "é preciso admitir uma força que cria ficções e coloca princípios"(2). Não há essências, só existem aparências. Nietzsche, aliás, vai mais longe ao considerar inadequado o vocábulo "aparência", pois levaria a supor uma "essência", embora para sempre escondido. Em última instância, não há sequer aparências: só há metáforas. Só há superfícies.

A atividade metafórica é inconsciente e toma a forma geral de todo instinto. As atividades conscientes são metáforas das atividades corporais, como para Artaud o corpo é linguagem gestual não havendo mais a oposição metafísica entre o corpo e o espírito, mas uma expressividade simbólica entre a memória consciente e um outro tipo de memória orgânica, que permite reinverter a afirmação cartesiana de que "o espírito é mais fácil de conhecer do que o corpo"(3). Está desfeita a supremacia do espírito sobre o corpo, bem como a dualidade entre as duas substâncias. Nietzsche afirmara que "O espírito é mais superficial do que se crê. O organismo se governa de tal modo que o mundo mecânico, tanto quanto o mundo espiritual, não lhe podem servir de explicação simbólica"(4).

A arte aparece para Nietzsche como a atividade de que prolonga a força artística inconsciente e as imagens poéticas são pensamentos originais, isto é, superfí-

(1) N., "Le livre du philosophe", III, p.195.

(2) N., V.P., III, p.608.

(3) Cf. Descartes, III Meditação, D.E.L.

(4) Nietzsche, "V.P.", II, p.271.

cias das coisas concentradas nos nossos sentidos, seus espelhos. Assim também, a linguagem espacial do Teatro da Crueldade dirige-se aos sentidos do público para que seja impregnado de imagens cênicas metafóricas. Tanto Nietzsche como Artaud colocam o artista dotado de força vital: "...artistas cuja especificidade é a de se aplicar a semelhantes invenções e giros de força...para eles esta força sutil se detém habitualmente lá onde se detém a arte e onde começa a vida..."(1). Neste sentido, tanto Nietzsche quanto Artaud consideram o realismo em arte como um contrasenso, pois o que existem são perspectivas. A fidelidade ao real empobresce e torna anêmica a força artística vital. Todavia, o jogo de imagens na atividade artística, embora livre ou arbitrário em sua superfície, depende, segundo Nietzsche, de uma excitação nervosa, determinada, ligada ao raciocínio por analogia: "O análogo pede o análogo e se compara por este meio: É isto o conhecer...processo fisiológico. O mesmo que é memória é também percepção do novo"(2). Assim também, para Artaud, atinge-se o pensamento através da provocação dos sentidos no público pois corpo e espírito estão intimamente ligados. Para refletir, é preciso conceber as idéias corporalmente.

Quando Artaud, o "homem-teatro", cria o Teatro da Crueldade, este figura o próprio Artaud que se coloca em cena, diante de si mesmo, como seu duplo metafórico, negando todas as instâncias que o oprimem. Para Nietzsche, também o teatro é fundamental: "...são os artis-

(1) Nietzsche, "G.S.", p.299.

(2) Nietzsche, "O livro do filósofo", I, p.131.

tas, e notadamente os do teatro, que têm dado aos homens olhos e orelhas para ver e para ouvir com algum prazer isto que cada um é ele mesmo..."(1). A função da arte é a de cultuar o não-verdadeiro, o ilusório, enquanto condições da própria Existência e, mesmo, da própria ciência. A arte enquanto boa-vontade da aparência, torna a Existência suportável enquanto fenômeno estético. Tomando distância pela ótica do longínquo que a arte proporciona, rimos ou choramos de e sobre nós mesmos. Artaud confirma essa atitude ao recusar todas as fórmulas clássicas que o impediam de escrever segundo sua Carne ditava, num corpo-a-corpo com a materialidade da linguagem, revelando a loucura dissimulada na paixão do homem que crê na universalidade da ciência.

O Teatro da Crueldade, apagando a oposição entre realidade e aparência, coloca valores e significações que são metáforas em relação ao mundo circunstancial em que se vive. A consciência conhece somente enquanto mascarada e transposta no mundo cênico, onde a metáfora é mais fundamental do que o conceito. A cena, nada mais é do que a garantia necessária da ilusão" e da "deslealdade" do conceito que pretenderia assegurar a estabilidade e a manutenção do esquecimento da gênese do processo da linguagem. A crítica à exclusividade da linguagem conceitual, feita por Artaud e também por Nietzsche, é a crítica ao enquadramento do universo em rubricas lógicas bem ordenadas, no esquecimento de que este processo nada mais

(1) Nietzsche, "G.S.", p.78.

é do que a continuação de uma atividade metafórica, mais arcaica do que o discurso lógico. O conceito é, somente, uma impressão endurecida e redutora das possíveis novas impressões sobre alguma coisa. A primeira impressão é, ela mesma, uma metáfora, que Nietzsche e Artaud consideram como a transposição de uma excitação nervosa, variável segundo os indivíduos, produzindo sensações-imagens individuais na linguagem simbólica de um dos cinco sentidos. Através do raciocínio por analogia apropria-se do que é estranho, fundamentando-o em semelhanças. E, por fim, a palavra é imposta. Com ela torna-se viável a passagem ao conceito; isto é, do análogo ao idêntico, do semelhante à unidade, numa intervenção da linguagem e da sociedade auxiliadas pelo princípio de razão e de substância. Ora, é, justamente, a gênese deste processo da formação do conceito que foi esquecida por uma perspectiva formalista e vazia e que, Artaud, na linha de Nietzsche, procura relembrar.

Nietzsche admite a hipótese de uma língua original, pobre em palavras, e que continha somente "conceitos sensíveis". Quanto mais uma língua seria antiga, mais seria rica em sonoridades, sendo, mesmo, impossível, separar a língua do canto. As paixões e os sentimentos de cada homem e de cada povo encontravam sua expressão na sonoridade e não nos conceitos. No entanto, pouco a pouco, a língua gramatical se separa da língua de sonoridades(1), e a linguagem metafórica se opõe à linguagem

(1) A admissão de uma linguagem sonora básica, musical, prévia à linguagem dos conceitos, aproxima Nietzsche de

conceitual, Nietzsche e Artaud pretendem ultrapassar essa oposição voltando a ancorar o conceito na metáfora originária. Nietzsche, porém, estabelece uma oposição entre uma linguagem "nobre", artista, rica em significações, e a linguagem de rebanho, nascida da indigência, de efeito exclusivamente pragmática, visando à comunicação. Para Artaud, essa linguagem "nobre" e artista aparece na linguagem cênica do Teatro da Crueldade, rica em relações metafóricas provocadas pela "mise-en-scène".

Considerar a linguagem discursiva e o pensamento por palavras, como um, entre outros tipos de linguagem, bem como a crítica à função pragmática exclusiva da linguagem que Artaud propõe com o Teatro da Crueldade, aparecia, já, no pensamento de Nietzsche: "...a força da consciência me parece sempre em relação com a capacidade do homem...de comunicar e esta capacidade do homem...de comunicar e esta capacidade função da necessidade de se comunicar...ele criou no fim um excedente desta arte e desta força da comunicação...(os assim chamados artistas são estes herdeiros...são desperdiçadores)...a consciên-

Artaud e Rousseau (Cf. "Essai sur l'origine des langues", cap. I, II, III, IV). Como já foi explicitado neste trabalho, para Rousseau, as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas, antes de serem simples e metódicas e a linguagem figurada foi a primeira a nascer, enquanto que o sentido próprio apareceu por último. Para os três autores citados, há o privilégio da música e da voz sobre a linguagem escrita contida na gramática tradicional. Assim também, Nietzsche, Rousseau e Artaud assinalam que a escrita hieroglífica precedeu a escrita alfabética, e a metáfora, na linguagem falada, precedeu o conceito, pois, anterior aos objetos, há relações. Todos os três se situam num campo onde corpo e alma estão inter-relacionados, porque o eu e o mundo ainda estão misturados. A língua pode, então, ser compreendida como um dicionário de metáforas extintas, esquecidas.

cia apenas se desenvolveu sob a pressão da necessidade de comunicar... que ela era útil inicialmente somente nas relações de homem para homem (particularmente entre este que comanda e este que obedece) e ela apenas se desenvolveu em função do grau desta utilidade...O pensamento que se torna consciente é sua parte...a mais superficial, a mais medíocre. Pois, só este pensamento se produz em palavras, isto é, nos signos de comunicação..."(1). Este longo texto de Nietzsche poderia ser totalmente transposto como pano-de-fundo do Teatro da Crueldade e sua crítica ao privilégio excessivo da linguagem que se utiliza das palavras.

A universalidade do conceito, que supostamente tornaria possível o acordo entre os homens, fundamenta-se num vínculo imposto de modo abstrato e fictício, assim como o Estado, politicamente, torna possível o "acordo" entre os cidadãos, racionalizando e apagando as diferenças de classes, na universalidade de seu aparelho burocrático institucionalizado(2).

Enquanto metafórica, a linguagem é "injus - ta", mas, por isso mesmo, permite a justiça social, pois

(1) Nietzsche, "G.S.", § 354.

(2) A crítica à universalidade da linguagem das palavras e ao acordo entre os homens através da linguagem conceitual, denuncia, no nível da linguagem, o caráter arbitrário e fictício do acordo entre os homens. Assim como os indivíduos tornados cidadãos iguais perante o Estado, abo- lido todas as diferenças de classes, devorados pelo apa- relho burocrático antropofágico do Estado. Do ponto de vista político, há em Artaud a recusa de se "alienar" nas instituições burocráticas, criticando a noção de Estado como ente todo-poderoso, e desconfiando das soluções "prontas", totalizantes (no nível da linguagem) e tota- litárias (no nível político).

recusa a norma, característica do rebanho, para propor a riqueza das diferenças das perspectivas, onde não é mais a relação de mandar-obedecer que conta, mas o questionar e a proposição de novas possibilidades de linguagem que permitem a criação de novos valores. O esquecimento da metáfora é o esquecimento da multiplicidade dos instintos.

Para Nietzsche, a vontade designa um sistema de forças hierarquizadas inconscientes. E é ao nível destas forças inconscientes como em uma sociedade hierarquizada onde a classe dominante se identifica à totalidade do Estado e o ganho do trabalho efetuado pelas classes dominadas é atribuído à primeira, que há analogia entre as relações hierárquicas no interior de uma sociedade dada e as lutas de forças que visam à potência(1). "Querer" é, assim, um complicado processo ilusoriamente simplificado pela consciência e pela linguagem(2). Portanto é a unida-

(1) Esta analogia entre a hierarquia social e as forças inconscientes, poderia justificar uma aproximação entre as "ficções" metafísicas des-construídas por Nietzsche e a ideologia tal como Marx a concebe. Ambos intervêm contra o esquecimento da gênese dos processos conscientes, do trabalho das forças inconscientes. Todavia, no que concerne o jogo das forças sociais, há diferenças fundamen-tais entre ambos. Marx visa a possibilidade de uma socie-dade sem classes, sem distinção hierárquica; enquanto que para Nietzsche, as diferenças hierárquicas fazem parte da própria vida, e encontram-se ocultas nas ficções do "homem de rebanho", metafísico da ilusória noção de "igualdade". (Cf. Nietzsche, "Par-délà le bien et le mal", § 19 e § 259). No entanto, o que permite a Nietzsche fazer a crítica social e política do Estado é o fato de que consi-dera este último como produto de vontades reativas, como instrumento de que os fracos (em termos da vontade de vida) lançam mão para se mostrarem fortes. Por vias diferentes e sobretudo com fins diferentes, há em Nietzsche e em Marx a apreensão do Estado como artifício de dominação. Artaud, por sua vez, experimentou na carne os efeitos des-se artifício.

(2) Cf. "Par delà le bien et le mal", § 19, onde Nietzsche faz um pastiche do método cartesiano de análise, a

de do querer que serve de esquema metafórico para constituir a unidade de todo conceito; falsa unidade recobrando uma multiplicidade, assim como a unidade do conceito é a garantia da permanência e da substancialidade do sujeito.

O mesmo esquema de uma multiplicidade inconsciente aparece com Artaud, fluxo ininterrupto de vivências de um ego não substancializado. Como consequência, também é abalada a relação causal, que constitui o conceito como causa explicativa do diverso contido em sua unidade, e destruída a base em que se apoiava, isto é, um sujeito permanente, paradigmático. Artaud e Nietzsche falam a partir das diferenças das subjetividades. O conceito, abstração petrificada e genérica, é um condensado de metáforas múltiplas, de sorte que o privilégio da língua verbal é questionado e colocado em seu devido lugar. Quando Nietzsche afirma que "o artista do Verbo não era suficientemente modesto para crer que ele apenas fazia a tribuir denominações às coisas, ele se figurava ao contrário exprimir em suas palavras o-supremo saber das coisas(1), a crítica ao privilégio exclusivo da língua verbal o aproxima Artaud porque ambos admitem que a esfesonora é a mais apta a simbolizar a "música do mundo" e que o conceito endurecido, esquecimento da música, é mêmoria social. Dela surgem as noções de responsabilidade, de consciência de si e consciência moral. A "injustiça" da atividade metafórica é mantida oculta e explorada sob for-

fim de melhor denunciar seus limites: método culinário compondo um processo a partir de elementos supostos simples como tantos ingredientes.

(1) Nietzsche, "Humain, trop humain", I, 11.

ma de justiça social. E pode-se traçar um paralelo não contingente entre a gênese do conceito e a de justiça, isto é, entre o nível das comunicações e trocas verbais e as trocas econômicas(1).

Tanto na gênese do conceito, quanto na gênese da justiça, ocorrem as mesmas metamorfoses e os mesmos esquecimentos. A mesma atividade metafórica redutora das diferenças, assimiladora do infinito está na origem da "justiça" como na do conceito. Atividade característica do homem, "animal metafórico", segundo Nietzsche, porque sempre estabelece equivalências, é denominado "Mensch". Pensar é pesar: "Fixar preços, estimar (abmes-sen) valores, imaginar equivalentes, trocar...talvez a palavra alemã "Mensch" (Manas) exprima ainda alguma coisa deste sentimento de dignidade...Compra e venda...são anteriores mesmo às origens de não importa qual organização social ou de associação qualquer que seja"(2). A equivalência metafórica entre "pensar" e "pezar" figura o caráter metafórico de toda equivalência: o homem inventa as equivalências, como as analogias. O equilíbrio é possível graças a uma determinada avaliação erigida arbitrariamente em norma absoluta: o preço como o conceito são medidas fixadas pelo homem, impostas a todas as coisas e

(1) Observa-se que a metáfora do "endurecimento do conceito" é uma retomada inversa da imagem platônica de Glauco, o marinheiro. Para Platão, é a alma, endurecida pelos festins e banquetes que a recobrem como algas e conchas, tornando-a irreconhecível. (Cf. Platão, "A República", X, 611d). Para Nietzsche, é o fluxo de imagens que é petrificado e ossificado no conceito. (Cf. Nietzsche, "Le livre du philosophe", III, 187).

(2) Nietzsche, "G.M.", 11, 8.

a todos. Através desta fetichização(1) do valor, esquece-se de que este último é o produto de uma avaliação; esquece-se de que o conceito resulta de uma atividade metafórica e passa-se a tomá-lo por um modelo transcendente do qual toda coisa singular e toda ação particular seriam cópias degradadas ou "simulacros". Pela construção fantasmática de um mundo transcendente, esquece-se a gênese, o processo de formação. É o que todo o projeto de Artaud

(1) O culto aos fetiches é o culto a pequenos objetos materiais considerados como a encarnação ou a "correspondência" de um espírito possuindo um poder mágico. Foi empregado, inicialmente, pelos portugueses em relação aos povos africanos. "Fetiche" provém de factitius e significa, inicialmente, um objeto fabricado pelas mãos de um homem, em oposição ao culto de Deus, ou dos "objetos" naturais como os astros, os animais, etc... Daí, em português, feitico ser empregado com o valor de adjetivo: falso, artificial, fabricado, não natural; e como substantivo: sortilégio, filtro, magia (Cf. Vieira, "Grande Dicionário português"). Littré, por sua vez, define o fetiche como um objeto natural adorado pelos negros da África Ocidental. Relaciona-o ao vocábulo fetisso, como objeto encantado, originado, como o vocábulo fado, do latim fatum.

As palavras: fetiche, fetichismo, aparecem na psicanálise vinculadas à fixação do indivíduo em certos objetos ou zonas do corpo, que substituem, de maneira "perversa" e "obsessiva", o prazer libidinal e erótico em relação ao objeto amado.

O termo fetichismo aparece, ainda, nos escritos de Marx, ligado à teoria da reificação da mercadoria no interior do Modo de produção capitalista, quando as relações sociais de produção deixam de ser relações entre os homens mediadas pelas coisas para se tornarem relações entre coisas mediadas pelos homens. Os fetiches (da mercadoria, dos cidadãos iguais porque todos proprietários, do lucro, da renda e do salário) são produzidos quando o aparecer das relações sociais se descola do processo que lhes dá origem, fazendo com que a representação dessas relações surjam como o próprio ser delas. Há mais do que esquecimento: no fetiche (a representação posta como realidade autônoma) há ocultamento. Por esta razão, a "mercadoria mesa começa a dançar sobre seus próprios pés", o lucro e a renda passam a existir por si mesmos, o salário passa a definir o trabalho e o Estado a todos congrega numa comunidade enfeitizada. Esse ocultamento será visto à frente, quando nos referirmos à noção de "esquecimento ativo".

no Teatro da Crueldade tem por objetivo: recuperar a gênese e o processo de si mesmo, feito homem-teatro, com sua linguagem gestual e corporal. As noções de troca, contrato, dívida, obrigação, compensação, são transportadas nas relações sociais como se fossem inatas, naturais e universais, assim como se passa à noção de obrigação moral. Pelo esquecimento da gênese e pela intervenção de um processo violento, o homem tem a ilusão de que uma ação justa é desinteressada, assim como pelo esquecimento da metáfora, ele crê que o conceito é uma idéia pura a priori cortada de toda raiz sensível e de toda violência. Assim, seja o zelo pela noção de justiça, ligada à dor e ao sacrifício, seja o privilégio excessivo dado ao conceito ligado à noção de Verdade universal, ambos os processos ancoram-se no esquecimento da gênese. E como os que transgridem a justiça são castigados, pois o castigo tem a função de restabelecer o equilíbrio, assim também os que desprezam o conceito, como Artaud, são excluídos da cidade literária, juntamente com os artistas, os ilusionistas e os sonhadores, marginalizados.

Artaud é um desequilibrado para a sociedade, porque revela, com o Teatro da Crueldade, a ilusão na qual se enraizam a noção de justiça e do privilégio da lógica e da ciência. O que Artaud, nos diz, é que todos os valores são linguagens figuradas das paixões e que o trabalho do Teatro da Crueldade será o de colocar em cena esse fundo esquecido, mas vivo, de Crueldade permanente. No mesmo sentido, Nietzsche escreve: "...os valores...linguagens figuradas das paixões...tem crescido sobre as mesmas raízes onde cremos que se alojam os venenos do Mal. As

boas ações são más ações sublimadas(1). Através desse esquecimento o homem se contenta com a verdade como tautologia. Artaud e Nietzsche alertam para a atitude ilusória de conservar somente o resultado, enquanto o processo da gênese está oculto. Artaud é aquele que não tem memória para as tradições, para os códigos gramaticais que sufocam a linguagem que quer cantar seu corpo e enraizar-se em suas entranhas, sensivelmente. Encarna o risco, a insegurança, a instabilidade em relação às normas constituídas. O triunfo de sua linguagem corporal caminha juntamente com o abandono das noções de justiça desinteressada e de conceito puro. À memória da tradição, Artaud responde com o ressurgir da Vida; ao culto da Identidade, com a abertura de perspectivas diferentes, numa vontade artista e não cientista petrificada.

Nietzsche também desconfia das soluções prontas, das verdades totalitárias e totalizantes, fechadas, tão análogas, politicamente, às ditaduras extremistas: "Admira-se tudo o que é acabado, perfeito, sub-estima-se qualquer coisa em tentativa de se fazer...em toda parte onde se pode observar uma gênese, esfria-se um pouco(2). Na mesma linha, Artaud mostra no Teatro da Crueldade o processo de trabalho como legítimo produtor da linguagem cênica, assim como a atividade metafórica é a produtora legítima do conceito(3).

(1) Nietzsche, "H.T.H.", I, 107.

(2) Nietzsche, "H.T.H.", I, & 162.

(3) A mesma analogia pode ser estendida, em termos marxistas, à noção de "força-de-trabalho", oculta na relação de exploração Capital-Trabalho, e no processo da Mais-Valia.

Há, para Nietzsche, dois tipos de "esquecimento": um, passivo, que é o esquecimento da metáfora enquanto linguagem básica, apagada pelo conceito; outro, ativo, que aparece no "Livro do Filósofo", quando enfatiza que não se pode destruir os valores estáticos a não ser criando novos. E, analogamente, Artaud confirma a aceitação dessa mesma noção, a propósito dos tipos de esquecimento. O Teatro da Crueldade aparece, ao mesmo tempo, como uma crítica ao esquecimento da linguagem sensível, corpóreo-gestual, em função da linguagem discursiva, assim como propõe, pela "mise-en-scène" teatral, um esquecimento ativo dos valores institucionalizados, aliando a criação de novas perspectivas à sua concomitante destruição. Ou seja, para Nietzsche, bem como para Artaud, cria-se destruindo e destrói-se criando. A desmistificação do conceito que reduz e abstrai as impressões individuais a uma abstração formal, aponta para a falsificação da história, negação de uma origem, de uma gênese e a projeção

Baseada na exploração do trabalhador, por parte do capitalista, pelo desequilíbrio entre o tempo de trabalho socialmente necessário cuja remuneração é inferior ao tempo de trabalho efetivo realizado. O capital empregado na Força-de-Trabalho (mercadoria especial) resulta em um capital incrementado, portanto, produzindo Mais-Valia, num processo onde o trabalhador despossuído dos meios de produção e espoliado em seu trabalho real pelo trabalho abstrato, vê o produto final de seu trabalho nas mãos do proprietário, numa apropriação legal porque ilegítima. Nestes termos, o mesmo processo de recuperação da gênese da mercadoria, colocando às claras a Força-de-Trabalho do trabalhador como origem da Mais-Valia, é análogo, no plano da linguagem, a recuperação da gênese corpóreo-gestual no Teatro da Crueldade, bem como às forças passionais esquecidas em nome da "boa moral desinteressada", da qual Nietzsche retraça a gênese. Diferentes meios, diferentes fins, diferentes análises - no entanto, há em comum no filósofo, no crítico e no poeta o esforço para restaurar a gênese contra os dados, o processo contra a representação.

num mundo metafísico, divino, de uma perspectiva cuja o rigem é sensível. Artaud é o "nobre", em termos nietzscheanos, "o espírito livre, o homem saudável...capaz de rir de suas próprias perspectivas"(1), em oposição ao sa cerdote nietzscheano, "doente", que se fecha em sua cas ta, diante do pavor de ser contaminado, isolando o sen sível do inteligível, como dois mundos que se excluem. Pelo contrário, no Teatro da Crueldade, sensível e inteli gível estão intimamente relacionados.

A metáfora monetária utilizada por Nietzsche, tem a função de mostrar a arbitrariedade de erigir um único tipo de moeda em valor absoluto, assim como, pa ra Artaud, é o uso exclusivo de uma metáfora, ebm como sua transformação num conceito como norma absoluta para o pensamento e para a ação, que é questionado. Nietzsche e Artaud rebelam-se contra uma atitude de homem de "re banho", do "ser racional" que confere às coisas e a si mesmo uma "essência", não suportando mais as paixões do sensível e o espaço das metáforas, refugiando-se no sen tido habitual do que é estabelecido como norma e "verda de", onde encontra segurança para sua fraqueza, Ora, Artaud redescobre o perigo da corrente sensível pelo Tea- tro da Crueldade e cria novos valores na alegria da des- truição das normas tidas como absolutas. O triunfo de uma perspectiva única, contra a qual Nietzsche e Artaud se insurgem, é a vitória da morte sobre a Vida, de Cris to sobre Dionísius, do homem medíocre contra o aristocra

(1) Nietzsche, "G.M.", I, 6.

ta. E se Platão expulsa os poetas da República, pois a misologia é misantropia, Artaud e Nietzsche, anti-platonicamente, desafiam as convenções erigidas em normas seguras, e cantam o mundo do artista dionisíaco que questiona essas mesmas normas. É o mundo do sonho, que aparece no Teatro da Crueldade, onde o não-habitual e a exceção questionam o convencional. "Assim o habitual combate a exceção, o regulamentar contra o não-habitual. Daí sucede que o respeito da realidade quotidiana passa anteriormente ao mundo do sonho. Ou o que é raro e não-habitual é o que tem mais fascínio. A ilusão é sentida como sedução. Poesia."(1).

Questionada a primazia do conceito, assim o é, também, a da moral que se serve da generalidade do primeiro para se impor como norma de verdade. E, conforme Nietzsche, um e outro são sintomas de uma "vontade de Nada" e de um gosto decadente. A verdade é "Uma multidão em mobilidade de metáforas...uma soma de relações humanas que foram poéticas e retoricamente alçadas, transpostas, ornadas, e que, após um longo uso, parecem a um povo, firmes, canônicas e constrangedoras...Em termos de moral, ou vimos falar da obrigação de mentir segundo uma convenção firme..."(2). A mesma concepção aparece nos textos de Artaud, cuja crítica à linguagem discursiva, conceitual, está aliada ao questionamento das instituições: Religião, família patriarcal, Universidade, Estado, polícia, asilos psiquiátricos, enquanto representam a moral convencional,

(1) Nietzsche, "L.F.", I, p.149.

(2) Nietzsche, "L.F.", III, p.182/3.

erigida em norma da verdade, utilizando-se da generalidade do conceito.

Com um prazer criador, Artaud se utiliza da linguagem metafórica em cena, deslocando os limites impostos pelas abstrações conceituais. Ao falar por metáforas, Artaud responde de maneira criativa pela destruição das antigas barreiras conceituais. A linguagem cênica do Teatro da Crueldade faz tomar consciência de que as "verdades" científicas são à medida do homem, e que o "mundo verdadeiro" é, somente, sonho e ficção. É nesse sentido que Artaud e Nietzsche criticam a pretensão da ciência de dizer a "Verdade", pois, utilizando-se de uma linguagem artificial, ela figura mais as paixões dos homens e seus conflitos, do que a "essência" das coisas.

Com a linguagem espacial da cena, Artaud nos lança no mundo colorido da metáfora, onde a materialidade do signo(1) é recuperada, no apagamento da oposição entre

(1) Ao comentar Hegel, Derrida assinala que "O signo, unidade do corpo significante e da idealidade significada, torna-se uma sorte de encarnação. A oposição da alma e do corpo, e, analogicamente, esta do inteligível e do sensível, condicionam portanto a diferença entre o significado e o significante...Hegel sabia que este corpo próprio e animado do significante era também um túmulo. A associação sôma/sêma é também presente nesta semiologia e isto nada tem de surpreendente. O túmulo é a vida do corpo como signo de morte, o corpo como o outro da alma...mas o túmulo é também isto que abriga, guarda em reserva, entesauriza a vida, marcando que ela continua alhures" (Cf. J. Derrida, in "Le puits et la pyramide", "Introduction à la Semiologia de Hegel", in "Hegel et la pensée moderne", P.U.F., 1971). Desta metáfora Nietzsche conserva a idéia de que o túmulo é mantenedor da presença da vida e que este monumento salvaguarda a vida contra a morte. Mas, enquanto para Hegel a metáfora da pirâmide supõe a oposição do significante e do significado, descontinuidade que aparece na Estética Hegeliana ao tomar a pirâmide como símbolo da "arte simbólica" e não mais do signo como na "Enciclopédia", pa-

sensível e inteligível. A norma conceitual, que se impõe como necessária, é uma pura convenção ligada a uma perspectiva singular, a de uma vida que somente pode-se conservar ocultando seu perspectívismo. Artaud escava a linguagem conceitual até colocar em cena a linguagem metafórica, cuja matéria é constituída pela riqueza das imagens; Sua linguagem cênica é um jogo, um brinquedo, mas que não pode ser quebrado impunemente, pois a regra do jogo é de que é preciso levá-lo a sério, sob pena de ser colocado fora dele(1). O jogo cênico do Teatro da Crueldade, propondo uma linguagem especificamente teatral, o liberta da sujeição ao texto literário, que é tecido e máscara, e da sujeição ao conceito, que faz a vida pálida, triste e empobrecida. A pseudo alegria do conhecimento é proporcionada pelo "re-conhecimento", que dá segurança e, ilusoriamente, apresenta a regularidade de uma

ra Nietzsche, a função da metáfora da pirâmide é a de quebrar a oposição metafísica entre sensível e inteligível, entre significante e significado. Na mesma linha Nietzsche, insere-se a concepção de Artaud.

(1) Aristóteles via a sociedade como um jogo onde cada peão devia-se deslocar segundo regras determinadas sob pena de ser colocado fora de jogo: a polis é um jogo onde os adversários tomam vários peões. As casas do jogo de damas se chamavam "cidades" e os peões, "cachorros". Este que não tem lugar definido no jogo, o tirano, é análogo aos deuses, ou ao animal (Cf. Aristóteles, "Política", I, 2, 1253a); (Cf. também, J.P. Vernant, "Ambigüité et renversement, sur la structure énigmatique d'OEdepe-Roi", in "Échanges et Communications, mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss", Mouton, 1970, p.1275): "A Polis é também um gênero de jogo no qual os adversários se tomam peões, situados como nas damas sobre casas delimitadas por linhas entrecruzadas. Não, sem espírito denominavam-se cidades as casas assim delimitadas, e cachorros, os peões que se opunham uns aos outros". Nietzsche retoma essa metáfora tradicional da Cidade como jogo mas para questionar a própria idéia de jogo generalizando a noção, e, como Artaud, quebrando a oposição entre o jogo e o sério.

trama "objetiva".

Ao criticar a noção de Deus, Artaud, se coloca contra a noção de um artesão produtor do mundo, tecelão de modelos inteligíveis reduzindo o sensível a uma cópia mal feita. Nos mesmos moldes, Nietzsche compara a ação de Deus à da produção de uma "forma original" (Urform): "Como se houvesse na Natureza...alguma coisa que seria a "folha", uma sorte de forma original (Urform) segundo a qual todas as folhas seriam tecidas...no ponto de que nenhum exemplar jamais teria sido bem sucedido corretamente...como a cópia fiel da forma original"(1). Trata-se de questionar a origem metafísica da noção de Deus, para recuperar a unidade entre o sensível e o inteligível. Do mesmo modo, Artaud critica Deus enquanto o "duplo" que o roubou de si mesmo, ao ser considerado transcendente. A recuperação de si pressupõe a recuperação de seu corpo, feito homem-teatro. A recuperação, pela linguagem cênica do Teatro da Crueldade, do espaço sensível do teatro fora da sujeição ao texto e considerado transcendente em relação ao mesmo. Essas recuperações negam a "vontade nihilista", uma vida que tem pavor da própria vida e de sua embriaguês dionisiaca. Artaud reabilita os sentidos no Teatro da Crueldade, sem o pavor ascético de os transferir a um mundo ideal, celeste. A musicalidade do Teatro da Crueldade é sedução, mas, sedução bem-vinda e não mais repelida, como o faziam os metafísicos. É no Teatro da Crueldade que a linguagem metafórica, recalcada pela atividade

(1) Nietzsche, "O Livro do Filósofo", III, p.181.

conceitual e científica que a manifesta somente mascarada, apresenta-se sem véus, emanada da força artística que quer a ilusão e está intimamente ligada à Vida. A coerência regular da realidade que ilusoriamente passa, por necessária, é misturada à aparência; vigília e sonho, sério e jogo mesclam-se numa só trama.

Graças à arte e ao mito, como "A tragédia dos Cenci", que supera as interdições morais, a própria natureza torna-se arte. Operando por metáforas incessantes, ela "brinca" com o público. Por sua vez, para participar deste jogo no Teatro da Crueldade, é preciso querer a máscara, a ilusão, a aparência e a superfície, e ser capaz de não temer a transgressão, o perigo. Artaud é bem o exemplo do que Nietzsche denomina no "Livro do Filósofo"(1), o "homem-irracional", herói alegre, liberto da indigência, pois considera real a Vida disfarçada em aparência e ilusão teatral. Graças à arte, este tipo humano é feliz, aceita as alegrias e sofrimentos por amor à vida e não por recusa dela, como faz um outro tipo de homem, que Nietzsche classifica de "racional", insensível à arte, que domina a Vida pela previsibilidade, a prudência é a regularidade. Conduzido pelas abstrações que o protegem da infelicidade, mas sem lhe proporcionar a felicidade, este tipo de homem aspira ser asceticamente liberto dos sofrimentos. Artaud recusa a pseudo-nobreza desse homem, que nada mais é do que uma comédia, e realiza o outro homem, enquanto "homem-teatro".

(1) N., "O Livro do Filósofo", p.199 e seg.

À questão: "Quem fala? deve-se substituir por "O que é que fala? E a resposta é: agora são os próprios objetos da cena que falam. A cena constitui-se de figuras plenas de significação. Artaud pôde, então, dizer que: "C'est du théâtre muet mais qui parle beaucoup plus que s'il avait reçu un langage pour s'exprimer"(1).

(1) (A.A., T.III, p.145).

H- O Fenômeno do "Transe" Coletivo como Ritual

O Teatro da Crueldade descobre, nas formas não-faladas da expressão dramática, possibilidades criadoras desconhecidas. E é preciso notar que a não-linguagem não é outra coisa diversa da linguagem, mas, principalmente, uma outra linguagem para as que conhecem apenas a escrita como o único modo de comunicação.

Nesta perspectiva, o transe aparece para designar um aspecto necessário ao ator do Teatro da Crueldade. Na medida em que o ator não é apenas um "instrument" (1), mas um "athlète du coeur"(2), o transe poderia parecer como algo que instaura um "delírio anárquico", contrário à proposta de Artaud que visa um teatro onde nada seria deixado "à l'initiative personnelle"(3). O Teatro da Crueldade é rigoroso, lugar de um ritual, onde a ação é controlada. Contudo, uma vez que o ator é dotado de um método rigoroso (semelhante à linguagem matemática), ele fará nascer o transe e provocará o espectador pelos sentidos: "Savoir par avance les points du corps qu'il faut toucher, c'est jeter le spectateur dans les trances magiques"(4). Há uma analogia entre o transe religioso das populações primitivas e o Teatro da Crueldade(5). É assim

(1) (A.A., T.IV, p.118).

(2) (A.A., T.IV, p.154).

(3) (A.A., T.IV, p.69).

(4) (A.A., T.IV, p.182).

(5) Esta posição é defendida por Alain Virmaux, em seu livro: "Antonin Artaud et le théâtre" p.54, Seghers, 1970

que em "Le voyage au Pays de Tarahumaras", Artaud nos mostra como os dansarinos, durante a cerimônia religiosa (Rito do Peyotl) ingerem o Peyotl, a fim de entrar em transe(1). Assim também, no artigo: "En finir avec les chefs d'oeuvre", Artaud apela para "un théâtre qui produise des transes, comme les danses de Derviches et d'Aissaouas produisent des transes"(2)

Diferentemente de uma história não controlável, o transe é engendrado por métodos calculados. Nas sociedades primitivas os transes (fenômenos de possessão) obedecem a ritos religiosos precisos e são previstos no próprio desenvolvimento da liturgia. É preciso lembrar-se de que no Teatro balinês é ressaltado o espetáculo dos "guerriers en état de transe"(3) codificado por uma "adorable et mathématique minutie"(4). Enquanto o "happe-

(1) Anteriormente a Artaud, Dada descobre a necessidade de forjar uma nova linguagem que abale e faça vibrar em lugar de simplesmente significar. Daí a importância dada ao ritmo e à intonação: a palavra é grito. O público participa do espetáculo sendo atingido em seu corpo, em todo seu ser e não somente sua razão. É assim que Alain Virmaux nos diz haver "uma outra forma de convergência com a visão teatral de Artaud: a instauração de um ritual coletivo nas manifestações Dada ligam-se empiricamente os modos de expressão religiosos ou mágicos de certas sociedades primitivas" (p.128). Inspirados nos rituais da África e Oceania, os atores abandonavam parte de sua personalidade, utilizando-se de máscaras, e deixavam de lado o verniz da civilização em proveito de potências ocultas (os manas), sendo a máscara um instrumento de sua liberação do mesmo modo que eles eram mediadores do público posuído. Já no tempo do teatro A. Jarry, Artaud dizia que "...l'acteur et le spectateur doivent être atteints profondément et tous les deux par l'action théâtrale" (A.A., T.II, p.13). A ação teatral é Cruel para Artaud e para o público, no fenômeno de transe.

(2) (A.A., T.IV, p.99).

(3) (A.A., T.IV, p.65).

(4) (A.A., T.IV, p.69).

ning"(1) moderno é um fim em si, o transe do Teatro da Crueldade vai mais longe, em direção a um ultrapassamento metafísico. O transe não é apenas um acessório suplementar à cena, mas, dado em espetáculo, permite ao indivíduo de recuperar seu corpo despossuído de si mesmo.

No transe religioso das sociedades primitivas(2) este caráter espetacular é inseparável do restante da experiência ritualística. Como nos diz Alain Virmaux: "Trata-se verdadeiramente de mudar de pele, de se deixar habitar pelas forças mágicas, como no transe dos ritos de possessão...o transe está no coração de sua visão e de sua prática do teatro"(3). Este modo de comunicação corporal do Teatro da Crueldade, apreendido no

(1) Quando Sartre aproxima o Teatro da Crueldade ao happening apoia-se no pressuposto de que o teatro não deve ser mais uma obra de arte, mas um ato pelo qual se age mais diretamente sobre o espectador. Todavia, é preciso observar que há divergências entre o teatro proposto por Artaud e o happening, e que uma leitura apressada deixa escapar. Em primeiro lugar, o happening tende o "não-dirigismo absoluto"; é da assistência que deve nascer o evento. No Teatro da Crueldade há um tema escolhido, preparado, trabalhado cenicamente ao qual o público adere; e, por essa via, participa do espetáculo. Em segundo lugar, o happening celebra a desordem como meio de união coletiva; ora, no Teatro da Crueldade, há um cálculo rigoroso e matemático da linguagem hieroglífica da cena. Artaud sublima a função mágica do Teatro da Crueldade (a partir de 1930), seu caráter hierático e sua inspiração cosmogônica buscada nas sociedades primitivas: México, principalmente. Em terceiro lugar, mais do que um simples movimento de revolução social, Artaud propõe uma revolução interna e individual; é preciso mudar o espírito, o que o levará a recusar os partidos políticos e crer que a verdadeira revolução cabe, inicialmente, mudar o corpo. Daí sua crítica se endereçar essencialmente ao Ocidente cristão, à industrialização e aos impérios colonialistas.

(2) Cf. Michel Leiris, "La possession et ses aspects théâtraux chez les Etyopiens de Gondar", Plon, 1958.

(3) Alain Virmaux, op.cit., p.55.

nômeno das dansas de possessão e do transe, relembram os ritos brasileiros descritos por Roger Bastide(1). Consideremos o transe tal como o autor nos apresenta, enquanto semelhante ao transe no Teatro da Crueldade. Há, portanto, uma analogia possível entre este último e o transe que aparece, seja no Candomblé, seja na Macumba brasileira. É o próprio Roger Bastide quem faz a aproximação entre o transe do ritual brasileiro e o transe do Teatro da Crueldade: "...todo rito, mesmo consciente, é comemoração dos gestos dos deuses. Ora reencontramos fenômenos análogos no transe selvagem de hoje. De Antonin Artaud, com seu Teatro da Crueldade, a Jerzy Grotowski, com seu teatro da tensão, a possessão é mostrada sobre as pranchas"(2).

Inicialmente, é necessário a partir de uma oposição entre o "sagrado selvagem" e o "sagrado doméstico", e considerar o sagrado como uma "religião viva" em oposição às "religiões em conserva"(3). Através do transe, uma comunicação fundada sobre o corpo se estabelece e se utiliza das palavras, dos gestos e de outras vias materiais para engendrar uma comunicação de forças. Portanto, o transe, a festa e a exaltação coletivas aparecem como figuras folclóricas que contestam a produtividade e a forma social das relações humanas, inventando um "sagrado selvagem". Todavia, a festa não é um retorno ao caos original, compreendido como uma ausência de regras.

(1) Cf. Roger Bastide, "Le Sacré Sauvage", Payot, 1975.

(2) Cf. Roger Bastide, "Le Sacré Sauvage", p.232, ch.14.

(3) Os termos são empregados pelo próprio Roger Bastide.

ou uma pura desordem. Como no Teatro da Crueldade, a exaltação é regradada e se há lugar para a sexualidade ou a violência, são uma sexualidade e uma violência simbólicas, cujo sentido é dado pelos mitos. Não nos esqueçamos de que a Crueldade não significa fazer jorrar sangue. Assim também, o transe é aceito apenas enquanto ritualizado, como o Teatro da Crueldade é hierático, mesmo se grita e proclama a "morte de Deus".

No folclore brasileiro, o transe é um composto de dois rituais que, de início, se acham separados: Candomblé e Catimbó. Enquanto o transe, no Candomblé, é provocado pela música, no Catimbó, ao contrário, é provocado seja pelo tabaco, engolido, mais do que fumado, seja por um alucinógeno tirado das raízes de uma planta. O transe no Candomblé pode tocar todos os "filhos e filhas de Santo", constituídos por todas as pessoas que passaram pela iniciação, enquanto o chefe do culto recebe os "espíritos" que se comunicam, através dele, com os fiéis. Ao transe, acrescenta-se a dança, elemento fundamental neste ritual. Tem-se, ao mesmo tempo, elementos gestuais, musicais e orais, como no Teatro da Crueldade, e a noção de um espetáculo integral. Todos estes cultos assinalados não são somente cerimônias religiosas, mas são, também, uma grande festa, às vezes o único espetáculo possível, pois, gratuito, para a população miserável. O rito dos cantos e dos tambores é sedutor, as "filhas dos deuses", em transe, tornam-se frenéticas bailarinas. Há, mesmo, uma preocupação com a beleza das festas, pois, antes de qualquer cerimônia, como no teatro, há um ensaio geral. O "diretor" critica os

dansarinos, aperfeiçoa os gestos, ordena os conjuntos; e, alguns cultos chegam, às vezes, a tomar o tom de um mimo-drama (por exemplo, a morte de um inimigo flechado...). Como no Teatro da Crueldade, a comemoração é rememoração, memória gestual erigida em espetáculo. Sem bem que o transe tenha significações diferentes, quer entendido como o fenômeno de recepção dos deuses numa festa coletiva, publicamente nos cultos brasileiros, quer como "provocação" do público no Teatro da Crueldade, o transe pressupõe, sempre, uma mudança de atitude do público que se torna, neste instante, um participante ativo de uma festa coletiva, dionisiaca; o público torna-se ator. E, como no Teatro da Crueldade, o sagrado selvagem, enquanto ritual, é comemoração de um mito.

No entanto, apesar do rigor do transe no sagrado selvagem, um sopro de desejo(1) pode inscrever-se no transe. Quando esse desejo surge, os símbolos religiosos servem apenas para mascarar outras preocupações. É o que se passa na Macumba onde o transe, ajudado pelo ritmo dos tambores, torna-se cada vez mais violento, até tomar formas histéricas. Neste caso, o controle de um código é relaxado, mas sem cessar completamente, porque ele é expressão, doravante, de um estereótipo étnico, isto é, a figura do índio selvagem, tão diferente da imagem do ne-

(1) Se considerarmos o desejo como uma "produção"; Deleuze vincula a "produção desejante" à "libido": "...se denominamos libido o "trabalho" conectivo da produção desejante, deve-se dizer que uma parte desta energia se transforma em energia de inscrição disjuntiva. Transformação energética". (Cf. G. Deleuze, "L'Anti-Oedipe", ch. "Les Machines Desirantes", p.19, ed. Minuit).

gro escravo, representado como submisso, respeitador, fiel a seu mestre, devotado, frequentemente vencido, mas sempre contente. "...O transe selvagem reprimido", diz-nos Bastide, "autoriza-se da barbárie do índio para exprimir, contra a cultura branca, uma contra cultura em formação ou uma anti-sociedade"(1).

Esta passagem de um transe mais rigoroso a um transe mais selvagem e violento, corresponde à passagem do "sagrado doméstico" em direção a um sagrado cada vez mais "selvagem", que manifesta o enfraquecimento do controle religioso, a lenta perda dos mitos originais, a mistura das religiões, o enfraquecimento do controle da sociedade global, principalmente em decorrência da passagem de uma sociedade rural e pré-industrial, a uma sociedade urbana e industrializada. O caminho que vai do "sagrado doméstico" ao "sagrado selvagem" ou de "rebelião" mostra-nos que, quando as tensões são fortes demais e que a sociedade não lhes pode fornecer uma saída, a solução é encontrada na explosão selvagem que gasta energia numa breve crise de quase-loucura. O transe é o lugar do ultrapassamento de frustrações sociais insuportáveis. Enquanto a revolta política é impossível, mascara-se como um transe "sagrado-selvagem".

Roger Bastide nos diz, ainda: "O religioso torna-se, então, o símbolo de uma contra-protestação. É talvez isto que se passa na macumba e no transe violento, que constitui o centro de seu cerimonial. O transe,

(1) Cf. Roger Bastide, *op.cit.*, p.221.

com efeito, é um meio de derivar da sociedade presente, "outra" que pode ser o contra-peso desta sociedade presente"(1). Através da Macumba, privilegiando os índios que souberam conservar sua liberdade, batendo-se contra os exploradores, o "sagrado selvagem" permite à revolta do sub-proletariado, em nossa época, descobrir uma via onde o desejo de uma sociedade "outra", impossível de realizar politicamente, possa exprimir-se, senão num discurso coerente e construtivo, ao menos por gritos não-articulados, gestos corporais; em suma, através da linguagem do corpo.

Este papel de protesto e a função de uma revolta que "teatraliza" para fazer explodir os valores estabelecidos, constitui o Teatro da Crueldade.

Através desta analogia de funções, apontada por Leiris e Bastide, pode-se estabelecer a relação entre os rituais brasileiros e o Teatro de Artaud. Portanto, o caráter superficialmente não-político do Teatro de Artaud, que se apresenta, principalmente, como um teatro hierático, no fundo, esconde uma marca política profunda. As injustiças sociais e a opressão, nesta perspectiva, não são mais objeto de um discurso que, mesmo que quisesse denunciar a ideologia dominante, terminaria por se tornar ele mesmo, também, ideológico, mas trata-se de gritar e de gritar corporalmente no teatro, numa rebelião sempre abafada pelo aparelho estatal, burocrático e opressivo.

(1) R. Bastide, *idem*, p.224.

Ainda, através da mesma analogia das funções, se estabelece uma relação possível entre o carnaval (enquanto ritual) e o Teatro da Crueldade, tal como é interpretado no livro de Claude Gaignebet: "Le Carnaval", onde o autor nos mostra, de modo não-linear, algumas interpretações a propósito da origem do Carnaval, enquanto festa ritualística.

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

I - O "Corpo sem Órgãos" de Artaud e a Figura de Heliogabala enquanto Anarquista

A "transmutação de valores" Nietzscheana realizada por Artaud, evidencia-se quando este último considera-se morto para o mundo vazio, ditado por regras e convenções vazias. Artaud se separa do mundo estratificado em valores do europeu ocidental, a fim de operar uma revolução na ordem desses valores. O Teatro da Crueldade, no seu aspecto hierático, representa uma "transmutação", pois "...L'homme va retrouver sa stature...contre les Hommes...un Homme va réimposer le Surnaturel...la raison d'être de l'homme"(1). E, numa operação alquímica, os quatro elementos reunidos (Água, Ar, Terra e Fogo) operarão a transmutação visada: "La Nature va se révolter. Terre. Eau.Feu.Ciel. C'est par les Quatre éléments réunis ensemble que la transmutation sera opérée...Le reclassement de toutes les valeurs sera fondamentale, absolu, terrible" (2). E será um sábio e louco, ao mesmo tempo, que operará essa transmutação: o próprio Artaud, figurado em Heliogabala.

A revolução significará uma destruição total pelo Fogo, já mencionada por Heráclito, significando "le Retour à l'Absolu,...la disparition dans l'Absolu...l'Annéantissement dans l'Absolu et pour l'Absolu"(3). Artaud

(1) (A.A., T.VII, p.156).

(2) (A.A., T.VII, p.157).

(3) (A.A., T.VII, p.165).

é o torturado que dirige essa revolução cujo destino é a morte do mundo ocidental comandado pela Razão e pela noção de uma moral e justiça já questionada por Nietzsche. No fundo, é o paganismo que Artaud quer reabilitar, onde os deuses não tomam o poder, mas têm poder, se afirmam por destinação e por natureza somente destruído todos os poder e as leis que lhes servem de reforço, pois "L'Eternité ne donne pas le repos. Et la loi est, de revenir au repos, au-dessus du possible et de l'impossible"... "Le principe de contradiction est dans la nature même de l'être..."(1). Assim, é pelo questionamento dos valores do mundo moderno ocidental e pelo quebrar das consciências que se recupera o verdadeiro sagrado e nada melhor do que o Teatro da Crueldade para recuperar a noção de Vida sagrada, com rigor e lucidez: "Pour être cruel, il faut être éclairé"(2). A força da transmutação, para Artaud, é a destruição das formas; é a eterna passagem nas e através das formas, sem se deter jamais em nenhuma delas; somente assim se recupera a força mesma do Absoluto. As três forças-deus Pai-Filho-Espírito Santo irão guerrear entre si e se entrededorar, a fim de que renasça o verdadeiro caráter sagrado.

Fazendo uma política da revolução cultural onde o corpo é fundamental, Artaud denuncia o mecanismo de recalque do "Id" e propõe o Teatro da Crueldade como um elemento liberador e de des-recalque. Além disso, o "super-ego" surgiu no curso do desenvolvimento do "ego",

(1) (A.A., T.VII, p.267).

(2) (A.A., T.VII, p.279).

e se enraíza na dependência da criança em relação a seus pais, segundo Freud. Contra essa dependência, Artaud escreve textos violentos, recusando a noção de família(1), e, principalmente, de um pai e de uma mãe: "Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère et moi; nive leur du périple imbécile où s'enferme l'engendrement, le périple papa-maman et l'enfant"(2). À figura do triângulo papai-mamãe eu, que constitui a constelação familiar em pessoa, e que a psicanálise transforma em seu dogma ou em seu "complexo-nuclear", Artaud opõe o engendramento de seu corpo, livre e sem cortes, para chegar ao "corpo pleno". Segundo Deleuze, este "corpo pleno" é "...o improdutivo, o estéril, o in-engendrado, o inconsumível" (3). E acrescenta: "Antonin Artaud o descobriu, aqui onde ele estava, sem forma e sem figura"(4). O "corpo sem

(1) É principalmente na Tragédia dos Cenci que o tema do incesto aparece nos textos de Artaud. E Heliogabala, também é incestuoso. O incesto marca o confronto brutal entre o amor virginal e uma sexualidade monstruosa. Em "Anabella de For" (Le théâtre et la Peste, T.IV, p.34-6), Artaud descreve o amor incestuoso do irmão pela irmã, enquanto um exemplo de liberdade absoluta na revolta. O mesmo sucede no quadro de Lucas de Leyde: "Lô e suas filhas" (A.A., T.IV, p.41). E no "Oedipe-Roi" Il y a le thème de l'inceste et cette idée que la nature se moque de la morale" (A.A., T.IV, p.90). O incesto é signo da revolta contra a moral e o estatuto social, a fim de se liberar deles. Aponta o estouro revoltado contra a opressão exercida sobre o inconsciente, revelando a violência feita ao nosso ser profundo. É importante observar que, se para Lévi-Strauss, como para Freud, a proibição do incesto é a via pela qual se passa da Natureza à Cultura ("Les Structures élémentaires de la parenté", P.U.F., 1949, p.30), para Artaud, o incesto é exemplo limite de nosso ser violentado, ao mesmo tempo em que abre a via para a recuperação do "corpo puro, sem órgãos", não mais engendrado por um pai e u'a mãe que o roubaram de si próprio.

(2) (A.A., "Ci Git, 1947).

(3) G. Deleuze, "L'Anti-Oedipe", ch. "Les Machines Désirantes", ed. Minuit, 1972, p.14.

(4) G. Deleuze, idem, p.14.

órgãos" de Artaud não é o testemunho de um nada original, nem o resto de uma totalidade perdida, mas "...serve de superfície para o registro de todo o processo de produção do desejo..."(1). O "corpo sem órgãos" de Artaud não é Deus, mesmo que a energia que o percorre possa ser considerada como divina.

Quando Artaud recusa ser engendrado por seu pai e por sua mãe, declara-se órfão não somente biologicamente, mas, também, socialmente, pois recusa ser interpe-lado nos termos do código social em curso: "teu nome; teu pai, tua mãe?". Artaud, neste momento, não coincide com o código social a não ser para fazer sua paródia. E, neste sentido, enquanto Anti-produção, o "corpo sem órgãos" de Artaud só intervém para recusar toda tentativa de triangulação implicando uma produção parental. Escrevendo sobre o esquisofrênico, Deleuze o coloca como aquele que "...em-brulha todos os códigos..."(2). Uma vez que o "corpo sem órgãos" é o único sujeito, é a pulsão que conta, e, imediatamente, é a força do inconsciente que aparece; o desejo penetra no campo social, enquanto há um desinvestimen-to das estruturas repressivas(3). Artaud apresenta a si

(1) G. Deleuze, *idem*, *ibidem*, p.17.

(2) G. Deleuze, *idem*, *ibidem*, p.21.

(3) A figura autoritária e ativa da família nuclear é o pai, numa sociedade concebida em termos patriarcais. Segundo Horkheimer, o pai é o senhor da casa porque é ele, normalmente, quem ganha salário (Cf. Horkheimer, "Allgemeiner Teil", in "Studien über Autorität und Familie", p. 55). A primeira contradição esboçada pela Escola de Frankfurt é assinalar a capacidade dos jovens de ganhar salário, tornando-se "mais independentes da autoridade paterna" e "uma força econômica com que se pode contar" (Horkheimer, *idem*, p.321-421). Se o pai perde o emprego, perde seu prestígio na família. A Escola de Frankfurt lamenta ver a família minada pela propaganda fascista e a meca

tuação Edipiana como algo a de ser transgredido quando faz a crítica ao "duplo" opressor. A recuperação do corpo, bem como a recusa da genitalidade como a finalidade primordial sexual, tem como função recusar a dominação de um órgão específico que perpetua a instituição repressiva da família e do poder absoluto de uma única zona erógena do corpo. A zona genital é uma entre outras regiões da libido, assim como, no plano da linguagem, a palavra é um tipo de linguagem entre outros.

nização social. Em "Eclipse da Razão", Horkheimer salienta a inovação nazista: a socialização, outrora realizada através do pai, agora se realiza através da criança e do adolescente, imediatamente vinculados ao Estado. A penetração estatal, que devora a sociedade, se realiza, portanto, sem destruir a família, mas reformulando nela o lugar da autoridade: a criança "estatizada". É assim que Adorno, em: "Minima Moralia", diz: "A crescente ordem coletivista é uma farsa da ordem sem classes. Apesar de liquidar o indivíduo burguês, também liquida a Utopia que no passado obtinha amparo no amor materno" (Adorno, "Minima Moralia": Reflections from Damaged Life", trad. de E.F.N. Jephcott-Londres, NLB, 1974, p.23). No capitalismo, a família está sendo aniquilada e não superada, e é nesse sentido que a Escola de Frankfurt percebe, por exemplo, através da experiência trágica dos campos de concentração, algo que poderia superar a família e criar um novo sentimento de comunidade, como escreve Horkheimer, ao falar numa força nova e construtiva surgindo da família nuclear: "...onde o interesse original pela família basicamente desapareceu, talvez se possa gerar esse mesmo sentimento de comunidade que une essas pessoas à sua espécie...As crianças serão então educadas não como futuras herdeiras...não mais serão consideradas no sentido específico de "pertencentes aos pais"...posto que a preocupação maior será com a realização da tarefa histórica de criar um mundo melhor para eles, seus filhos e os outros" (Horkheimer, "Allgemeiner Teil", op.cit., p.72). A família burguesa, reprodutora dos herdeiros (exigindo virgindade às mulheres e punindo o adultério), e a família proletária, reprodutora da pura força de trabalho (reprimindo a libido para o aumento da produtividade), são as famílias necessárias ao capitalismo. Quebrá-las e quebrá-lo são uma única tarefa revolucionária.

Para Artaud, a explosão da família é necessária para que ele se re-crie e recupere sua Existência, num plano metafísico. Constituído-se como uma condição necessariamente repressiva, que rouba Artaud de si mesmo, a família nuclear deve ser eliminada.

Artaud passa a subverter os sexos(1); ele os mistura na figura de Heliogabala.

Quando Heliogabala é dividido entre quatro mulheres, torna-se uma réplica, perfeitamente inversa, da refeição totêmica onde os filhos dividem entre si o pai; em Heliogabala, são as mães que dividem entre si o filho, numa inversão-destruição da família patriarcal. É desta forma que Artaud apresenta as "mães-amantes" de Heliogabala e que se denominam: Júlia, simbolicamente, a mãe e pai (2). Estas mulheres, salvo uma, reúnem, ao mesmo tempo, traços e funções tradicionalmente masculinos e femininos, e representam uma forma de hermafroditismo psíquico. Artaud nos mostra que os homens adquiriram toda a malícia e a fraqueza e, as mulheres, a virilidade. Há uma corrente de trocas estabelecida entre os polos macho e fêmea, de maneira plástica, pois as mulheres passam a adquirir as formas pontiagudas (imagem da lança ou flecha, de guerreiras) e os homens tomam as formas arredondada: a gordura de Heliogabala, com o corpo vestido com tecidos, às vezes, rotos. E, em extremo, há uma troca das funções de reprodução, pois, enquanto a mulher é a geradora espiritual e quem estabelece a filiação, o homem é um guardião, um corpo útil.

Artaud anuncia, desde o início, que cabe à

(1) A simples inversão dos papéis sexuais não basta para uma tarefa liberadora, pois permaneceriam intactos os valores ligados à divisão sexual do trabalho e do poder. Há, segundo Artaud, subversão e não inversão.

(2) É curiosa essa busca do elemento feminino-maternal que encontramos também em Oswald de Andrade. Este chegou a escrever uma tese de filosofia em defesa do matriarcado

mulher fazer as leis; o homem faz os gestos. Heliogabala simboliza a desmoralização alegre e sistemática da consciência latino-européia, através da subversão de sua ordem. Expulsa os homens do Senado e os substitui por mulheres, na medida em que elas tem a missão de legislar. Heliogabala nomeia um dansarino à cabeça de sua guarda pretoriana. Enfim, continua seu empreendimento de quebra dos valores e de desorganização moral.

O poder do discurso logocêntrico é quebrado; na assembléia quem grita mais alto é quem se faz ouvir. E Artaud observa, ainda, sobre a figura de Heliogabala, que este emprega os termos tais como "os membros do quadro político" ou "os sexos do quadro político". Há uma simbolização de castração, pois "membro" significa "pedaço". Heliogabala representa a destruição de qualquer valor e de toda ordem. Em suma, Artaud apresenta-nos uma mistura de sexos. Como Xavière Gauthier mostra em seu artigo: "Do lado mulher, estamos próximos de uma banalidade: reivindicação (manifestação) de um (im) poder. Do lado homem, uma máscara, um artifício, uma superficialidade que prova bem o ponto nodal: o corpo"(1). Através do corpo de Heliogabala, sobrecarregado de pérolas, pedrarias-corais que cintilam, se movimentam e fazem ruído, penetramos no domínio do barroco, que une desmedida, ostentação e morte. Esse desperdício ou excesso fere a segurança pequeno-burguesa, em função do gosto dos deslocamentos e das metamorfoses. Heliogabala ama as festas suntuosas, co

(1) Xavière Gauthier, "Heliogabale-Travestissement", col. 10/18, in "Artaud", 1973, p.193.

mo o espetáculo integral no Teatro da Crueldade. É o amor pela ornamentação e pela encenação, num povo onde o teatro está na vida e não num palco separado. Além disso, a noite da tomada do poder é concebida como uma peça teatral onde o corpo torna-se totalmente um fetiche, dando-se em ilusão. As formas são queimadas, e a tentativa de embaralhar a diferença dos sexos é vivida como multiplicidade, despedaçamento ou esquartejamento, semelhante ao corpo despedaçado de Dionísus.

Heliogabala, o "anarquista coroado", cuja vida é tecida de escândalo e rigor, é visto por Artaud, como um episódio vivido do Teatro da Crueldade, onde as forças instintivas se libertam para recuperarem, no homem-teatro a unidade perdida. Heliogabala é ator do Teatro da Crueldade, realizando nele a unidade dos contrários, na tensão, através da luta entre os princípios: masculino e feminino, simbolicamente(1).

(1) A utilização da mitologia de Heliogabala por Artaud faz com que filosofia e arte se unem no espaço do simbólico. A este respeito, diz-nos Rubens Rodrigues Torres Filho (Cf. Trad. e notas do autor no ensaio intitulado: "Friedrich Wilhelm von Schelling" - "A Divina Comédia" e a Filosofia", in Almanaque, nº 8, editora Brasiliense, 1978): "...a mitologia como matéria-prima universal da arte; o simbólico como forma de exposição absoluta em que o particular não significa o universal simplesmente, nem o universal o particular, mas onde ambos são um só;..." (p. 16). E, noutro artigo: "O simbólico em Schelling", do mesmo autor, (Almanaque, nº 7, 1978), a distinção entre símbolo e alegoria é a chave da leitura do texto. É assim que o autor refere-se à "Filosofia da Mitologia" de Schelling, dizendo que o mito fala por si e de si mesmo, e não de outra coisa. Nesse sentido, os símbolos de uma mitologia não significam Idéias, mas seres significativos por si mesmos e independentes. A imagem é, ela não significa. Todavia, longe de ser uma oposição simples, a "contrariedade" entre símbolo e alegoria são as duas formas possíveis de "Darstellung" do Universal no particular; na forma alogórica o particular significa o universal, e na for

Etmologicamente, Artaud nos diz que os nomes se formam nos pulmões e somente depois sobem à cabeça. Assim, o nome: Heliogabala se forma de Gabal, coisa plástica e formadora; e em: El-Gabal há Gabal que forma o nome. Mas em Gabal há Gibil (em velho dialeto akadiano) que significa o fogo que destrói e deforma, mas que prepara o renascimento da Fênix Vermelha, saída do fogo e que é o emblema da mulher. E, em El-Gabalus há El, que quer dizer deus (que também pode ser escrito com H), e que, fundido com Gabal, dá Helah-Gabal, donde a terra d'Elam é a terra

ma simbólica o particular é o universal. Ao se referir à filosofia da Natureza de Schelling, diz-nos o autor que: "O símbolo... não é... apenas o oposto da alegoria, como para Goethe, ou o sucedâneo do esquema, como em Kant: está em nível superior e contém a ambos" (p.88).

E é assim que Hegel chamará de "Universal concreto" o que para Schelling será denominado de simbólico: o mito e a obra de arte. Se a alegoria é encontrada nos mitos é porque efetivamente está inscrita neles, mas somente porque o símbolo contém a alegoria. E enquanto na alegoria o particular apenas significa o universal, na mitologia o particular é, ao mesmo tempo, o universal. A significação simbólica encerra em si a alegórica e não o contrário. Esclarece-nos o autor: "A alegoria é, por assim dizer, um dos "movimentos" da operação simbólica... A "mágica" dos poemas homéricos e da mitologia grega consiste, justamente, em contarem "também a significação alegórica como possibilidade pode-se efetivamente, alegorizar tudo, desde que com isso não se pretenda reduzi-los à mera alegoria, desconhecendo a propriedade de seu ser independente. Ser e significar ao mesmo tempo é a originalidade do simbólico, e somente a atenção a ambas as perspectivas evita que se desnature o mito, sacrificando o ser à significação" (p.89). Assim, a "significação" da mitologia é idêntica ao ser mesmo do objeto mítico. É através do simbólico que poesia e filosofia se reencontram e passam a formar um só "corpus" mitológico. E é por isso que o indivíduo Artaud (o corpo sem órgãos) é simbolicamente Heliogabala (figura mitológica), assim como o Teatro da Crueldade e a cultura Mexicana são símbolos do reino de Heliogabala, e não o contrário. Há uma identidade absoluta de que o símbolo é símbolo e não mera tautologia (não-contração); o símbolo se propõe como "absoluta auto-afirmação" (tautegoria) (cf. p.96). Por esta via se pode compreender o fundamento de toda criação, no espaço em que se cruzam a arte e o mito.

de deus. Mas, em Gabal há, ainda, Baal ou Bel ou Bel-Gi, deus da Caldéia, deus do fogo, que, pronunciado em sentido inverso dá Gibil (Kibil) o fogo, no velho dialeto aramaico, e, ainda, Gabal, que significa a montanha, em dialeto aramaico-caldeu. E há, principalmente, Bel, deus supremo, deus eliminador e unitário. O próprio Heliogabala compreende em si mesmo, a potência de todos estes nomes. A referência ao sol (Hélios) foi introduzida pelos gregos, que o confundiram com El, deus supremo, deus dos cumes. Quando o sol intervém no nome de Heliogabala, identifica-se com um cone, com forma pontiaguda, porque toda montanha, em princípio, pode ser figurada por uma ponta ou um cone, e o sol, devido à sua luz, é a ponta do mundo criado. É assim que o mundo do "alto" e o mundo de "baixo" se juntam na estrela de seis pontas (signo de Salomão), e tanto o visível como o invisível, o criado e o incriado, terminam em ponta. Este deus formador e deformador, que contém os nomes de todos os deuses e suas atuações, desde Saturno Iswara, o sol, princípio ígneo, princípio macho, até à Rhea, Pracriti, a lua, princípio úmido e feminino, atém-se entre os dois polos opostos da manifestação formal: masculino e feminino. E se Saturno é o sol, bem como Apolo, também, é porque deus varia suas formas segundo sua ação. Artaud nos mostra, ainda, que, Ra, o sol, é, para os egípcios, o fogo, a luz, mas também um homem ou um veado. E este Ra, torna-se Bel-Schamasch em Caldeu, constituindo-se como seu juiz. E Apolo foi chamado de: Apolo-força do sol em ação, desdobrando-se numa sombra, que permanece sempre junto de si. Apolo foi denominado de Apolo Lorias, Apolo

Lbystinos, Apolo Delios, Apolo Phebus, Apolo Phanes e Phanès, todos como o duplo de Apolo, sendo que Apolo Lycophas é Apolo, o lobo, que devora tudo, mesmo as trevas. E Apolo formado de substância se denomina Apolo Argyrotonus; quando indica o excesso, denomina-se Apolo Smyntheus; e, por fim, Apolo Phytien, macho, que ignora a Phythia fêmea, e que domina a Serpente-Python. Em todos estes nomes, Heliogabala tem a consciência e o orgulho de um rei, mas seu organismo de criança o leva a uma angústia indefinida(1). A personagem de Heliogabala é histórica, ao mesmo tempo que é ator do Teatro da Crueldade, figurando o próprio Artaud: "Vrai ou non le personnage d'Héliogabale vit, je crois, jusque dans ces profondeurs, que ce soient celles d'Héliogabale personnage historique ou celles d'un personnage qui est moi"(2).

Localizado o mito de Heliogabala na Síria, onde a filiação se faz pela linha materna, a mãe é o pai, e o feminino gera o masculino. Heliogabala é constituído por mulheres que possuem virilidade, ao passo que os homens possuem a fraqueza feminina. Heliogabala ou Elagabalus, chamado o Desejo, na cosmogonia fenícia, resulta da lenta mistura dos princípios imersos nas profundezas do "Sopro do Caos". Há, na idéia do sol, a noção de um caos iluminado. O "Sopro" existente no caos original simboliza "forma vital", mutável, que percorre os nervos de Heliogabala e entra em luta com os princípios racionais (do alto da cabeça). E este Sopro, por sua

(1) Cf. Artaud, T.VII, p.96 a 101, quanto ao nome de Heliogabala.

(2) (A.A., T.VII, p.185).

vez, recarrega os pulmões, propiciando a Vida(1).

Heliogabala vive num templo faustoso, onde toda decoração tem um significado ritualístico e hierático, como no Teatro da Crueldade, pois "ce goût inné du décorum, cet amour des prestiges, vrais ou faux, chez un peuple où le théâtre n'était pas sur la scène, mais dans la vie"(2). Este templo-teatro vibra com a aparição de Heliogabala, o deus embriagado (como Dionísio), ou o deus louco, a fim de celebrar um ritual. Na figura de Heliogabala, a Síria reconcilia os dois princípios: masculino e feminino, numa atmosfera mágica. Heliogabala cresce neste ambiente sagrado, onde as dansas proliferam e o "sangue" do sol sobe à sua cabeça, transformando-se numa energia e numa idéia. É análogo à proposta do Teatro da Crueldade de chegar à reflexão a partir dos sentidos, e não o contrário. Heliogabala exprime a verdadeira anarquia, para Artaud; base de todos os mitos e de todos os nomes; e quando toma a decisão de se chamar Elagabalus e de esquecer sua família (como Artaud), identifica-se ao deus-sol, provando seu monoteísmo mágico, que é, não somente do Verbo, mas da Ação: "...C'est ce monothéisme, cette unité des choses, que j'appelle, moi, de l'anarchie. Avoir le sens de l'unité profonde des choses, c'est avoir le sens de l'anarchie-et de l'effort à faire pour réduire les choses en les ramenant à l'unité...le sang, la cruauté, la guerre, jusqu'au sentiment de l'uni

(1) *Heliogabala é luta entre cabeça e pulmão, razão e respiração e não puro discurso intelectual.*

(2) (A.A., T.VII, p.34).

tê"(1).

A guerra dos princípios e a violência cruel dos ritos de Heliogabala é análoga à noção de catástrofes e crimes gratuitos de que Artaud se utiliza como metáforas do Teatro da Crueldade. O sol é a força que impulsiona as marés-altas, que provoca irrupções vulcânicas, terremotos, que seca os desertos; é a força que faz com que os pensamentos sejam crimes, que sustenta e faz a Vida abortar. É a instabilidade e o tumulto tempestivo dos céus que o europeu cristão chamava de paganismo, esquecendo o seu verdadeiro sentido sagrado original.

A Síria de Heliogabala exprime a contração dos dois princípios: masculino e feminino, feitos para se entredevorarem. E é, justamente esse, o mérito dos pagãos, quando tentam guardar o contacto com toda a criação, isto é, com a divindade. Se a noção de um "Grande Todo" se fragmenta, é, segundo Artaud, porque o europeu cristão nomeia as forças originais, matando-as, porque se parou-as do Caos original. A idolatria nada mais é do que a morte do sagrado na consciência dos indivíduos que pensam em formas e imagens. Os deuses nasceram da separação das forças, e morrem com sua reunião; mais estão próximos à criação, mais são representados por figuras terríveis que correspondem aos princípios que os constituem na unidade original, como no Teatro da Crueldade, onde o mal é permanente, segundo Artaud, como uma força negra profunda.

(1) (A.A., T.VII, p.51).

Neste sentido, resta saber se há princípios que são faculdades no homem, separadas das coisas sensíveis, ou se um princípio não é simples "flatus vocis" e se existe fora do espírito que pensa. E, se o homem nomeia dois princípios opostos separados, resta ver se essa Existência distinta dos contrários é ontológica.

Para Artaud, a unidade original é força caótica, inomeável. Se os princípios aparecem como contrários e separados, é em decorrência de sua especialização e determinação, enquanto organismos determinados e terminados, válidos para o homem racional, enquanto pensa. Todavia, fora deste sujeito pensante, um princípio se reduz a nada. Nomear é constituir e anular o caos da energia criadora original. É assim que: "Au sommet des essences fixées...correspond aux principes générateurs des choses et que l'esprit qui pense peut appeller des principes, mais que, par rapport à la totalité bouillonnante des êtres, correspondent à des degrés conscients de la volonté dans l'Energie"(1). Enquanto se vive num mundo, que é o do europeu ocidental, onde o espírito só existe se consentir em se materializar, não há conciliação possível entre os princípios rivais. Espírito e matéria devem co-existir num corpo-a-corpo estreito. Portanto, para Artaud, não há princípios, mas há coisas que nos dão a idéia dos dois princípios. A espacialização dos princípios é função do espírito; as coisas materiais têm um valor funcional e passageiro de reduzir a multiplicidade à unidade.

(1) (A.A., T.VII, p.67).

A dissociação metafísica, em dois princípios anti-téticos, reflete a guerra da Vida cósmica suspensa entre o masculino e o feminino, e daí ...seus derivados: sol/lua, fogo/água, ar/terra, prata/cobre, céu/inferno, tornando-se violenta quando os homens tomaram consciência da desordem dos princípios que presidiam à sua anarquia. Foi, então, que tomaram armas e se bateram entre si para terminar com esta separação de princípios e seu antagonismo essencial, tão bem representado na religião do sol, num sentido cruel, porém mágico, como no ritual de Heliogabala"...qu'il va marquer, en rentrant à Rome, à la fois de cruautés physiques, de théâtre, de poésie et de vrai sang"(1). Toda a aparência de excessos e de loucura de Heliogabala (como nas peças do Teatro da Crueldade) devem ser vistos como testemunhas dessa busca de unidade de Vida antes da fragmentação em princípios opostos. É assim que, nos cultos de Heliogabala, há uma mistura entre o sol e a lua, parodiando a união entre o homem e a mulher, masculino e feminino. É da guerra pelos princípios que a religião do sol se confunde com a da lua, antes hostil. Heliogabala, sacerdote masculino, que se quer mulher, realiza a identidade dos contrários: masculino e feminino, que estão em luta, imagem de todas as contradições que aparecem na própria linguagem cênica do Teatro da Crueldade; "La vie d'Heliogabale me paraît être l'exemple, type de cette sorte de dissociation de principes; et c'est l'image...de la folie lucide...de toutes les contradictions

(1) (A.A., T.VII, p.72).

humaines, et de la contradiction dans le principe..."(1)
(2).

Heliogabala situa-se no período anárquico da religião solar. Se ele é contra o politeísmo romano, é porque personifica um deus único, o sol, cone da reprodução sobre a terra, assim como Elagabalus é o cone da reprodução no céu. Sendo homem, é o rei humano e o rei solar; e, no rei humano, o homem coroado e descoroado. E, como diz Artaud, "Si Héliogabala apporte l'anarchie dans Rome...la première anarchie est en lui,...elle jette son esprit dans une sorte de folie précoce...Héliogabala, c'est l'homme et la femme...Un et deux réunis dans le premier androgyne...réunis un Un"(3). Heliogabala representa o duplo combate: de um lado, o Uno que se divide permanecendo Uno; do homem que se torna mulher e permanece homem para sempre. De outro lado, combate do rei solar, pois o homem não aceita plenamente ser ego humano, pois, não sendo o homem um rei, mas, somente, um rei encarnado, viver neste mundo simboliza uma queda. Há, na carne de Heliogabala, o combate dos princípios em suas entranhas. E é este caráter anárquico de Heliogabala que Artaud o homem-teatro realiza no Teatro da Crueldade enquanto quebra dos valores vigentes e da linguagem gramatical, convencionalmente aceita.

(1) (A.A., T.VII, p.74-5).

(2) *Se há contradição do princípio, não há princípio de contradição (nem de identidade). Portanto, Heliogabala é o ponto limite do fim do logocentrismo. O princípio de Razão é eliminado.*

(3) (A.A., T.VII, p.103).

Ao se referir a Heliogabala, Artaud escreve: "Heliogabale est un anarchiste-né, et qui supporte mal la couronne, et tous ses actes de roi sont des actes d'anarchiste-né, ennemi public de l'ordre...de l'ordre public; mais son anarchie, il la pratique d'abord en lui-même et contre lui-même..."(1). A vida de Heliogabala, o deus unitário, é uma anarquia que junta os pólos hostis: o homem e a mulher. Se há o fim das contradições e da guerra, é através da própria guerra assentada sobre a contradição e a desordem, anarquicamente, que, segundo Artaud, nada mais é do que a "poesia realizada", na medida em que há, em toda poesia, uma contradição essencial. A poesia leva à ordem, mas, sob a condição de, inicialmente, ressuscitar a desordem sob aspectos inflamados, como: "feu, geste, sang, cri"(2), tão bem explorados pelo Teatro da Crueldade.

Num mundo em que a própria Existência é um desafio à ordem, a poesia pressupõe a guerra permanente, como um ato de "Crueldade aplicada", suscitando uma anarquia sem nome, perigosa, que começa com o próprio Heliogabala devorando-se a si mesmo. Todavia, não é preciso ver nesta anarquia de Heliogabala uma gratuidade da "desordem pela desordem"; pelo contrário, esta anarquia é extremamente rigorosa e lúcida, como o Teatro da Crueldade. Se Heliogabala é um "anarquista aplicado" (como Artaud), longe de um significado arbitrário, a insurreição contra a ordem, e, por extensão, contra a ordem pú-

(1) (A.A., T.VII, p.104).

(2) (A.A., T.VII, p.106).

blica, só surge porque Heliogabala (como Artaud) constata a anarquia da própria situação reinante. Logo, a anarquia torna-se um ato de rigorosa lucidez contra a própria anarquia existente, a fim de combatê-la. Poesia, teatro e realidade se entre-misturam seja no ritual de Heliogabala, seja no Teatro da Crueldade. Quando Heliogabala se cobre de pérolas, pedrarias, corais e talismãs, o que é considerado anárquico, do ponto de vista romano, é, para Heliogabala, a fidelidade a uma ordem sagrada. Portanto, não há nada de gratuito na magnificência de Heliogabala, assim como não há nada de gratuito no cenário do Teatro da Crueldade. A aparente desordem nada mais é do que a manifestação de uma ordem superior, da unidade, da unificação. Heliogabala subverte a consciência latina, assim como Artaud subverte a consciência do europeu ocidental.

Artaud não aceita nenhum duplo; assim também Heliogabala não aceita senhor. Uma vez no trono, e impõe sua lei; todavia, identificando-se com seu deus, ele se conforma à lei divina, rigorosamente. Seu aparecimento tem o valor de uma dança, acompanhada por inúmeros instrumentos de corda e de percussão, como no espetáculo Integral do Teatro da Crueldade, onde o elemento musical dionisíaco, principalmente, a dança, sobressai. A ordem habitual é abalada quando Heliogabala se insurge contra si mesmo, contra o politeísmo romano e contra a monarquia romana. Ao colocar um dansarino à frente de sua guarda, torna o teatro uma força poderosa, questiona as ordens convencionais e o próprio poder governamental.

Heliogabala caracteriza seus gestos sempre

de maneira dupla: ordem/desordem, unidade/anarquia, poesia/dissonância, ritmo/discórdia, grandeza/puerilidade, generosidade/crueldade (1). O excesso, a abundância e a desmedida são contrabalançados por uma espasmódica Crueldade, que não atinge o povo, mas, principalmente, os aristocratas e os nobres, parasitas do palácio. Quando Heliogabala vai de ornamento em ornamento, de festa em festa, de indumentária em indumentária, é como se andasse de alma em alma, numa espécie de anarquia em que sua profunda inquietude se incendeia numa odisséia interna e externa. Artaud vê nesta propensão para o luxo e para o gesto dispendioso de Heliogabala uma insaciável febre de espírito, uma alma sequiosa de emoções, de movimento e de deslocamento fundamentados no gosto pelas metamorfoses. Esta espécie de contágio perpétuo, sempre em deslocamento, toma a amplitude de uma epidemia, como no Teatro da Crueldade. Sob todos estes aspectos domina, ainda, o espírito de anarquia, "...mais spirituelle et spécieuse, et d'autant plus cruelle, d'autant plus dangereuse qu'elle est subtile et dissimulée"(2). Em meio ao paroxismo, Heliogabala visa a arte, o rito e a poesia numa atmosfera teatral. Sua morte é o coroamento coerente de sua vida do rebelde que morre por suas idéias. Artaud e Heliogabala são o rebelde que questiona os valores vigentes onde se encarna o poder. Heliogabala morre em estado de rebelião aberta, que é a própria mensagem de sua vida de anarquista.

(1) (Cf. A.A., T.VII, p.128).

(2) (A.A., T.VII, p.132).

A anarquia de Heliogabala (como a de Artaud), baseia-se na concepção de que assim como na música há uma origem dual da vibração dos sons, assim também, a harmonia entre o abstrato e o concreto, entre o inteligível e o sensível, pressupõe uma guerra. E se há dois princípios distintos, macho e fêmea, sua coexistência somente é possível através de uma unidade anárquica entre os dois contrários. Ser andrógino, Heliogabala representa a unidade dos princípios, noção transcendente e sagrada, e não simplesmente sexual.

Este lado teatral da religião do sol mostra como os cultos antigos necessitavam de um ritual que se apoiasse numa linguagem sensível, espacial e gestual, a fim de tomar contacto com a vida universal (como no Teatro da Crueldade, além dos fatos). O ritual do sol (como a linguagem cênica do Teatro da Crueldade) são testemunhas sensíveis, necessariamente rigorosas, da guerra entre os princípios originais contrários. Assim a preocupação pelos princípios explica a Síria na época de Heliogabala, como o Teatro da Crueldade explica as catástrofes na sociedade do século XX vivida por Artaud. A demência de Heliogabala (e a de Artaud), não é um fenômeno patológico, mas o contra-golpe humano e a reprodução da guerra dos princípios no caos original anterior à criação. A loucura nada mais é do que a guerra entre os princípios, uma anarquia profunda, sagrada, fruto do conflito entre forças que se digladiam em sua coexistência.

CAPÍTULO VI

CONCLUSÃO

O *Teatro da Crueldade*, enquanto ato de lucidez de Artaud, é o esforço de totalização entre Vida, Arte, Cultura, Revolta e Metafísica. Através de seus duplos, isto é, de seus espelhos ou metáforas que reen-viam a ele mesmo: peste, metafísica, alquimia, Oriente (Bali, Síria) e civilização Mexicana, mostram a saída e a resposta de Artaud nos anos 1930-40, a uma situação histórica de opressão (Nazismo, Fascismo e Stalinismo), na qual o indivíduo estava massacrado e esmagado por nacionalismos totalitários. Todavia, sem acreditar ingenuamente na "Revolução comunista" dos P.C.s. da época (e do PCF, em particular), como instrumentos da verdadeira libertação do oprimido, Artaud acredita na revolta pela linguagem corporal, inicialmente, e na libertação do indivíduo pela cena do *Teatro da Crueldade*, que, pondo de lado o endeusamento do texto, busca a participação do público e sua integração ao coletivo, através de um espetáculo integral onde a linguagem gestual, realizada essencialmente pela dança fornece o meio de união entre a cena e o público. Teatro rigoroso, pois, determinista, revolucionário e terapêutico, o *Teatro da Crueldade* recupera o sentido cósmico das tragédias antigas, como o "dionisíaco" Nietzscheano o fizera. A revolta no plano dos valores, ao questionar o papel repressor do Papa, do Reitor, da Universidade, da Polícia, dos Asilos psiquiátricos, da Ciência positivista, e dos partidos políticos, é

a posição adotada por Artaud contra as instituições, instrumentos de um autoritarismo e de uma repressão mais ampla, ligada ao aparelho Estatal, à Ordem e à manutenção do Poder institucionalmente repressivo e anulador da Existência. É o grito de protesto e de revolta deste homem-ator-crueldade, que se faz gesto teatral, através de uma linguagem hieroglífica e mágica, num ator de lucidez política e cósmica, ao mesmo tempo. Desse modo, sem ser um instrumento de propaganda de partidos, o Teatro da Crueldade é político por sua própria constituição; e é por essa via que Artaud pode ligar-se a corrente anarquista, de que trataremos a seguir, bem como a possibilidade e o papel de uma Estética anarquista frente ao poder repressivo.

Se há uma Estética anarquista, na qual se insere Artaud, é porque há uma nova sensibilidade anti-autoritária que une Arte e Política. De um lado, é restaurado o culto da criatividade, numa visão Rousseauista do homem; e, de outro lado, escapa-se ao determinismo estéril e autoritário das "ciências" socialistas da arte(1). Se Artaud pode ser situado na linha anarquista, ele se junta a uma plêiade de autores, que, apesar do pluralismo de suas idéias, unem-se todos sobre o fundo comum do pensamento libertário. Ancorado na tensão e na contradição, o pensamento anarquista é individualista, pois exalta a potência criadora e a originalidade do indivíduo (em última instância, a liberação, para Artaud,

(1) Cf. para toda esta parte final: "L'Esthétique Anarchiste", de André Reszler, 1973, P.U.F.

é individual; o Teatro da Crueldade realiza cenicamente sua Existência). Em segundo lugar, Coletivista, pois celebra o poder criador da comunidade ou do povo (o Teatro da Crueldade realiza este ideal através de seu dionisismo, seu caráter de espetáculo integral, e sua inspiração na cultura Mexicana e no teatro Balinês). E, por fim, ao se inspirar no culto Proudhoniano e Bakouniano do desconhecido, preconiza o renascimento de uma arte popular ou arcaica (a noção de um teatro mágico, para Artaud, onde a cena teria lugar apenas uma única vez, imprevisível e fatal, ao mesmo tempo, numa integração com os mitos trágicos da humanidade, adotando um sentido cosmogônico e hierático), num protesto ou ataque contra a dominação imperialista da cultura européia (tanto a cultura oriental, quanto a Mexicana eram consideradas inferiores em relação à tradicional cultura branca européia).

Para o anarquista, a arte é uma experiência, em oposição à arte apoiada no bom-gosto, submetida às regras e modelos-padrões das classes dominantes. Desde a destruição da gramática e sua re-criação de uma linguagem musical e corporal, fundada no grito, até o Teatro da Crueldade com uma nova linguagem hieroglífica e espacial, onde a cena é o elemento principal e não o texto dialogado, Artaud se insurge contra os "chef-d'oeuvres" e a noção de representação clássica. O Teatro da Crueldade passa a ser o signo de uma revolta e de uma época em revolta, afirmando a soberania do indivíduo, através do direito inalienável de Artaud (sujeito-ator) à criação. Numa perspectiva anti-autoritária condena o artista único, o "chef-d'oeuvre", o gênio vazio, proclama

a abolição do museu(1).

Em terceiro lugar, o anarquista se apropria das teorias românticas da síntese das artes, a fim de lhes dar uma dimensão política e social, ao mesmo tempo que estética; é o que se passa com a noção de espetáculo "integral" ou "total" do Teatro da Crueldade, onde o gesto, a música, a dança, o grito, os objetos em cena, todos contribuem para uma "síntese" das artes que constituem a cena. A arte possui uma função política, social e cósmica (Artaud caracteriza seu teatro como hierático), ao mesmo tempo ligada à eternidade das metamorfoses (a cena do Teatro da Crueldade não se repete).

É William Godwin(2) que, em 1973, abre a via para o desenvolvimento de um pensamento estético-anarquista, ao se perguntar se a obra-de-arte não é, da mesma forma que o Estado ou a propriedade privada, uma manifestação de autoridade. Esta problemática, que aparece em sua obra: "An Enquiry concerning Political Justice", fornecerá a temática para as interrogações de um Proudhon, de um Bakhounine e de um Kropotkine sobre a arte, no século XIX. Já há o pressentimento de uma arte no

(1) Todavia, convém notar que, enquanto Proudhon, pertencente à linha anarquista, milita por uma arte espontânea, "de situação, em função do momento e do lugar, pois o ato criador é mais importante do que a própria obra, convidando o artista a se engajar, para destruir tudo o que separa a Arte da Vida. Artaud quer, também, unir Arte e Vida, mas no sentido de um processo cósmico, de dimensão "trágica", e não sociológica; a Vida, segundo Artaud, não se identifica aos "fatos" ou "coisas exteriores", mas a uma "energia" ou "força cósmica".

(2) Cf. André Reszler, op.cit., p.6 e sg.

va que libertará o artista escondido no homem, contra uma arte autoritária que imporá sua verdade ilusória, como também há a admissão, pelo pensamento anarquista, dos valores da imaginação no centro da Estética. Artaud presente, essas possibilidades (com a crítica ao teatro clássico ocidental e à noção de representação), e as converte em realidades ao criar o Teatro da Crueldade, com sua linguagem mágica, de sonho. Godwin, como Artaud, recusa os moldes e esquemas da tradição enquanto aprisionamento ou obstáculos (segundo Artaud) do livre exercício do espírito. Tal como em Artaud, a arte é anti-autoritária para Godwin. Este aspecto anti-autoritário de arte que servirá de modelo a Proudhon, Tolstói e Sorel, aproximando-a da sensibilidade igualitária de seu próprio socialismo anti-autoritário.

Em Proudhon, o anarquismo aparece como a crítica à instituição estática. Em sua obra "O que é a propriedade"? ou: "Pesquisas sobre o princípio do direito e do governo" (1840), Proudhon critica a propriedade privada como vício fundamental do sistema capitalista, aproximando-se de Marx. Todavia, é na sua crítica do Estado, que pode ser aproximado de Artaud. Segundo Proudhon o Estado é uma "úlceras", um "fenômeno perigoso" e é somente um "meio de opressão". Mesmo a democracia é apenas uma aparência de participação do povo no poder. É nesta recusa do Estado, portanto, fonte do poder alienante, que Proudhon e Artaud se unem, para se separarem quando Proudhon promove a revolução fundada na luta de classes, pois, para Artaud, esta revolução social é consequência de uma revolta mais profunda da Existência individual, e

não o contrário.

Analogamente, para Tolstói(1), a arte deve ser um traço de união entre os homens, fazendo com que estes vivam sem a intervenção do Estado e de mais instituições coercitivas tal como, em Artaud, aparece a crítica contra a coerção: polícia, reitor, médico, papa, críticos literários, ou seja, figuras do poder repressivo do Estado e da sociedade. É o Teatro da Crueldade que permite a união entre os homens, de maneira anti-autoritária, numa ligação intrínseca que se dirige inicialmente à sensibilidade e ao espírito; e só posteriormente, ao entendimento.

A crítica do Estado, enquanto poder constituído, é acompanhada de um cataclisma, ou de uma crueldade que sacode e subverte a sociedade desde suas entranhas. Segundo Kropotkine ("Palavras de um Revoltado"), é preciso grandes eventos para romper bruscamente o fio da História, e a "arte nova" é inseparável do "desconhecido revolucionário"; para Artaud, essa ruptura brusca é proporcionada pela nova sensibilidade que o Teatro da Crueldade propõe a um público que não sairá do espetáculo intacto, mas como se tivesse sido submetido a uma "cirurgia dentária". O Teatro é, desde o início, cruel para a própria Existência "abortada" do poeta, que se diz, "seu pai", "sua mãe", "seu filho". Sob os fenômenos artísticos e sociais é preciso re-descobrir esta força transcen

(1) Tolstói, "Qu'est-ce-que l'art?", in "Écrits sur l'Art", Paris, 1971.

dente, que é cruel, energia que agita, própria a cada é poca e que dá às atividades humanas seu sentido e sua coesão; é uma noção que Proudhon, desde 1843, assinalava em seus "Carnets", e que aparece no Teatro da Crueldade nas figuras de seus duplos: a peste, a fome, a catástrofe, a tragédia. Recusando, a "arte pela arte", todos eles acreditam que há uma razão revolucionária que funda uma cultura nova.

Apesar da liberação, para Artaud, estar ligada à Existência individual, a linguagem do Teatro da Crueldade, ao se dirigir à sensibilidade do público, pretende integrá-lo ao espetáculo total, numa "comunidade" teatral. É a tensão entre o individual e o coletivo, que aparece em Sorel(1) para quem a "Cidade trabalhadora" do futuro será a ressurreição da "Cidade Estética" da Idade Média, exprimindo a alma coletiva das criações desprovidas de regras e de convenções paralisantes. Ora, apesar de não falar em "Cidade trabalhadora", Artaud busca exprimir a alma coletiva de sua época através do Teatro da Crueldade. A unidade se faz pela arte e não pelo Estado, que é, sempre, visto como a principal fonte de coerção. A mesma idéia aparece em Rocker(2) que opõe o poder à verdadeira cultura. O Estado e seus órgãos formam o principal obstáculo à arte, pois aquele é obra de apenas alguns indivíduos. A arte só pode existir com a morte do Estado. O poder é sempre estéril para o pensamento anar-

(1) Cf. "La valeur sociale de l'art", Revue de Métaphysique et de Morale, vol. 9, 1901.

(2) Cf. Rudolf Rocker, "Nationalism and Culture", Los Angeles, 1937.

quista, pois erige a uniformidade em ideal, reduzindo to da atividade humana a um esquema único. A cultura verdadeira é o elã criador, pulsão formadora selvagem, afluxo do novo. O Estado, por sua vez, sendo essencialmente estático, voltado para a manutenção do estabelecido, deve ser recusado: A cultura (incluindo a arte) é, essencialmente, anarquista, revolucionária. É assim que o Teatro da Crueldade é, de imediato, político, enquanto protesto contra as instituições do poder estatal, quebrando as formas estáticas que se opõem à ligação entre arte-vida-processo cultural(1).

O Teatro da Crueldade tem uma função essencialmente crítica, de desmistificação e de lucidez; e sob esse prisma, conserva sua atualidade, pois sua crítica o situa em nossa época, sem ser um instrumento partidário. A "arte", dizia Rocker, é a arte da revolta que deve exprimir a indignação do artista diante da opressão e da miséria. Este caráter da arte como revolta, aparece, também, em Oscar Wilde(2) que pretende colocar um ponto final na "monotonia do típico", na "escravidão dos costumes", na "tirania dos hábitos" e do "rebaixamento do homem pela máquina", como única atitude possível, enraizando o artista em sua época, pois é a sociedade presente que obriga o homem a se revoltar. Para o anarquista a problemática essencial está na relação entre arte e

(1) Segundo Herbert Read, a arte é a afirmação da Vida contra a morte das formas, dos clichês e da ordem; e o poeta é o agente da desnutrição da sociedade.

(2) Cf. Oscar Wilde, "The Soul of Man under Socialism", Londres, 1950.

revolta, arte e poder, por um lado, numa perspectiva anti-partidária; por outro lado, é uma atitude política, pois descobre a finalidade da arte enquanto recuperação da lucidez, numa função crítica, de revolta, em sua relação com o social e sua atualidade histórica.

Sendo primordialmente crítica, a arte, ultrapassa o "chef-d'oeuvre"; a obra é limitada, pois se mumifica, tornando-se objeto arqueológico de museu. É a concepção de Proudhon(1) a que se une a crítica de Artaud contra a noção de "formas rígidas", "mortas", em o posição a uma arte ligada à Vida e ao jogo do devir.

No entanto, é preciso não esquecer que Artaud recupera os mitos das tragédias antigas e textos considerados cruéis (ex. "Os Cenci", "Barba-Azul"); apesar de sua an-arquia, há uma herança do passado a ser assimilada, sem ser repetida ou copiada. Segundo Proudhon, o espetáculo tornar-se-á total (como em Artaud), pois a arte cênica deve compreender a fusão das artes. No entanto, enquanto, para Artaud, isto se torna possível no Teatro da Crueldade, para Proudhon a união e fusão entre a tragédia, a comédia e a música ainda não foi feita e a idéia de um espetáculo total só pôde ser um produto coletivo, resultado de uma reforma social e da educação das massas. A unidade cultural é a unidade do estilo.

Quando Artaud se faz homem-ator do Teatro

(1) Proudhon, "Du principe de l'Art et de sa destination sociale", Paris, 1865.

da Crueldade, a "arte pela arte" está sendo questionada, em favor de uma arte que seja a linguagem da própria Existência do poeta. É Artaud-indivíduo que fala pela boca do ator. Para Proudhon, o artista-cidadão será um homem como um outro qualquer; ~~o artista-ídolo é eliminado;~~ assim como Kropotkine e Grave chegam a querer submeter o artista ao trabalho manual obrigatório; e Tolstói quer um trabalhador como artista; o artista especializado é banido de sua República, bem como o valor comercial do produto artístico. Tal como para Artaud, a arte não será apenas fruição passiva ou aceitação banal do prazer, mas uma experiência livre, a reunião de todos os homens em torno do ato criador e de sua força vital. À arte cabe o papel de religar o homem à Vida, e a um sentido cosmogônico, que o mundo moderno alienante ameaça. Tal é a proposta de Artaud, análoga à de Michel Bakounine, que, sem dedicar nenhum estudo específico à arte, diz ser esta o único meio de recuperar o sentido da Vida.

Bakounine, é, no dizer de André Reszler(1), "...o poeta do maravilhoso, do fantástico revolucionário...É a encarnação de Wotan, de Dionísus, do "judeu errante"...Tomado pelo deus da embriaguez, da frenesi, do conflito, ele enraiza os conflitos sociais de seu tempo no sonho"(2). Criação e revolta, ordem e anarquia são antinomias que se reúnem num mesmo espaço, assim como o "maravilhoso" e o "fantástico" caracterizam o Teatro da Crueldade de Artaud, agitado pela embriaguez dionisiaca

(1) André Reszler, *op.cit.*

(2) André Reszler, *idem*, p.30.

e pelo transe ou delírio. Para Bakounine, como para Artaud, a Vida é sempre mais ampla do que a arte, e do que qualquer doutrina. É por isso que, tanto um como outro se recusam a elaborar um sistema das artes. A revolução, segundo Bakounine, é a revolução do desconhecido na ação: "Era uma festa sem começo nem fim" (escrevia ele a propósito da Revolução de 1848). A revolução, manifestação do desconhecido, do maravilhoso e do fantástico, é uma festa, comparável à festa que é o Teatro da Crueldade. O próprio revolucionário é o homem impossível, segundo Bakounine. Eram sua "Confissão", ele diz querer permanecer "este homem impossível", pois os "possíveis" não mudarão; está prestes a se tornar um saltimbanco, um ator, se o sucesso do combate o exigir(1). Contudo, Bakounine não crê no poder revolucionário da "arte engajada"; não cabe ao artista mudar as estruturas da sociedade. Tal como Artaud, Bakounine diz não a uma arte militante, e diz sim a uma arte que testemunha o direito inalienável do homem à paixão e à ação, cujas obras conservam sempre sua atualidade. A superioridade da arte em relação à ciência aparece nitidamente em Bakounine, como em Artaud. A respeito de Bakounine, diz-nos André Reszler: "Bakounine afirma a superioridade da arte sobre a ciência. A ciência não pode sair da esfera das abstrações (...). Neste sentido, ela é muito inferior à ar-

(1) Para Kropotkine, o revoltado é um "louco". É o "louco" (anarquista) que tem razão, pois desperta a simpatia das massas e as conquista por seu exemplo. Analogamente, a loucura em Artaud aparece como o verdadeiro sentido, mais profundo do que o homem científico, cuja "verdade" se atém à abstração conceitual; o ator elege a loucura como lucidez.

te"(1). Bakounine, quèrendo levar a revolta da Vida con
tra
tra o governo da ciência, diz que apesar das "formas da
arte não serem a vida", mas "provocam em nossa imagina-
ção a lembrança e o sentimento da vida". "A arte é o re-
torno da abstração à vida, enquanto a ciência é a imola-
ção perpétua da vida, fugidia, transitória"(2). No mes-
mo sentido, o Teatro da Crueldade liga a arte à Vida, se-
parando-se das abstrações vazias científicas.

Arte da revolta, o pensamento anarquista de-
clara guerra às convenções, à moral e à tradição. É as-
sim que Wagner(3) condena o Estado e seu aparelho de
coerção, exaltando a fraternidade. E assim como Artaud
criticava os valores burgueses, e tinha consciência de
que o sistema capitalista se auto-destruía, Wagner crí-
tica o culto ao dinheiro, a mediocridade de uma socieda-
de sem paixão, sem mito, a burguesia, na mesma linha de
Proudhon e de Bakounine. E, como estes, aproxima a arte
do futuro ao ideal da "síntese das artes". Cada homem
se tornará artista e participará da elaboração do drama,
como a participação do público no Teatro da Crueldade.
Cada arte isolada é estéril e reflete a decadência moder-
na; somente o conjunto da música, dança e poesia consti-
tui a arte verdadeira, diz Wagner, como na idéia de espe-
táculo integral em Artaud. Escreve A. Reszler: "A obra
de arte total (Gesamtkunstwerk) é, então, um renascimen-
to da tragédia antiga sob uma forma nova, a revolução

(1) A. Reszler, *idem*, *ibidem*, p.36 e 37.

(2) A. Reszler, *idem*, *ibidem*, p.36 e 37.

(3) Wagner, "L'Art et la Révolution", Bruxelles, 1895.

significando ao mesmo tempo a marcha para o desconhecido e o retorno às formas arcaicas de criação. O pensamento de Wagner - como o de Proudhon, de Kropotkine, de Sorrel - é revolucionário e "reacionário" - reacionário no sentido em que Nietzsche falou de "reação que é progresso", centrada que ela está sobre o poder criador de uma sociedade sem classes, livre e igualitária"(1). Assim, precursor do teatro social anarquista, lírico e fantástico, pode-se alinhá-lo entre os precursores do Teatro da Crueldade.

Se há engajamento da arte, para o pensamento anarquista, é na medida em que a arte (o imaginário fantástico) é, juntamente com a razão revolucionária, a base de um movimento de revolta contra a opressão, uma prática. E nesta revolta anarquista contra a opressão, há um antiteísmo profundo. Como em Artaud, ao dizer que não se deve procurar demonstrar se Deus existe ou não, mas se insurgir contra esta noção que nos "rouba" nosso próprio corpo e de nossa própria Existência, despossuindo o homem de si mesmo, pois não pode reconhecer nenhuma subordinação de seu ser, assim também Bakounine diz que "Se Deus existisse realmente, seria necessário fazê-lo desaparecer"(2). Em segundo lugar, toda legislação, toda autoridade e toda dominação oficial é recusada, dirá Bakounine, em "Deus e o Estado". A razão da "an-arquia" política é a mesma do ateísmo: o homem é bom, inteligente e livre; ou, todo Estado, como toda teologia pressupõe o

(1) A. Reszler, *idem*, *ibidem*, p.42.

(2) Cf. Jean Touchard, "Histoire des Idées politiques", vol. II, P.U.F., 1975, p.726.

homem essencialmente mau; Deus e o Estado são duas faces da mesma moeda e do mesmo poder opressivo que deve ser eliminado. O Estado, contra o qual Artaud também se insurge, jamais limitaria o mal, pois sua existência, é, já, por si, um mal e a pior das ilusões. E mesmo a "democracia" é, ainda e sempre, uma "cracia", isto é, uma maioria formada por governantes, homens de poder e de autoridade, portanto, ligados à opressão. Daí a recusa de Artaud de aderir ao "comunismo" enquanto partido e de recusar toda teoria jurídico-política do mandato e da representação, que se reflete na sua própria crítica de representação no teatro Ocidental, baseado no texto. Indo até os extremos, a idéia de um governo revolucionário, ainda que provisório, é recusada, pois defende-se o Estado em nome da Revolução, trabalhando-se pelo despotismo e não pela liberdade. Comentando a recusa da noção de Estado pela corrente anarquista, Jean Touchard diz que: "Toda revolução que se impõe por ato de autoridade e concentração de potência, mesmo provisória, cria um poder que se separa da massa. O Estado "provisório" repousa sempre sobre a mesma "teologia" de uma humanidade corrompida e que é necessário "salvar" pela via de autoridade"(1). E é a mesma desconfiança que leva Artaud a condenar os partidos políticos (daí sua crítica ao engajamento dos surrealistas no P.C.F.), pois enquanto se ligam ao poder do Estado são opressores e tendem a petrificar a liberdade, autoritariamente, enquanto ela é, principalmente, um processo. Querer fechar o homem em teorias e

(1) Jean Touchard, *op.cit.*, p.727.

em sistemas é a verdadeira heresia; mas o homem pode-se revoltar e colocar em questão os valores vigentes e as instituições, pois a lei da Existência é a mudança, a mobilidade.

É pela arte que os homens se unirão, portanto, e não através de um partido. Recusando o individualismo (psicologismo) capitalista, bem como o socialismo de Estado, o anarquismo de Artaud procura chegar a uma linguagem sensível, comum a todos, falando a respeito de temas vitais e cósmicos, favorecendo a individuação completa de todos, enquanto desenvolvimento faculdades espirituais, realizando, no Teatro da Crueldade, a verdadeira liberdade. Cada um é, em potência, um artista. Os "profissionais" do teatro e os "amadores" não mais se distinguem no interior do conjunto criador ou em torno do espetáculo coletivo. A arte militante, subordinada à causa do socialismo, é uma sub-arte, para Artaud, pois confunde a consciência do artista com a militante, e a deste com a do burocrata.

Em suma, o pensamento anarquista, ao se voltar contra a sujeição da arte a fins de propaganda política (como para Trotsky), é uma arma contra a política ditatorial. E mesmo se Artaud tem consciência dos limites da validade deste princípio no campo sócio-político-econômico, reconhece sua legitimidade no domínio da cultura. Artaud defende um regime anarquista de liberdade individual no plano da criação intelectual, onde não deve haver o menor traço de autoridade, de contrição ou de comando. Unindo a noção da liberdade do artista aos te-

mas do trabalho coletivo, estabelece-se um acordo entre o espírito individualista e o comunista. Como diz A. Reszler: "O anarquismo, eliminado da grande cena da sociedade, reaparece sobre a pequena cena - a da filosofia da arte e afirma seu poder. A ironia do destino quer que a última voz "anarquista" chegue-nos do fundo deste México, que, pouco tempo antes, deu à interrogação de um Artaud um acento febril e trágico"(1).

(1) A. Reszler, *idem*, *ibidem*, p.58.

BIBLIOGRAFIA

Artaud, Antonin - *Oeuvres Complètes*, Gallimard - Tomos: I
a XIV, 1970-1975.

Aristóteles - "Politique", livro I, trad. de J. Aubonnet,
col. des Universités de France, 1960.

Aristóteles - "Rhétorique et Poétique", trad. de J. Voil-
quin e J. Capelle, col. Garnier, 1940.

Arrigucci, Davi - "O Escorpião Encalacrado", Editora
Perspectiva, S. Paulo, 1973.

Bachelard, Gaston - "L'Air et les Songes", Librairie José
Corti, 1943.

Bachelard, Gaston - "La Poétique de la Rêverie", P.U.F.

Bachelard, Gaston - "La Poétique de L'Espace", P.U.F.

Barrault, Jean-Louis - "Souvenirs pour Demain", éd. du
Seuil, 1972.

Barthes, Roland - "Éléments de Sémiologie", in "Le Degré
zéro de L'Écriture", ed. Gonthier, 1964.

Barthes, Roland - "S/Z", ed. du Seuil, Paris, 1970.

Bastide, Roger - "Le Sacré Sauvage", Payot, 1975.

Bataille, Georges - "Oeuvres", I, N.R.F., 1970.

Benjamin, Walter - "A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica", in "Teoria da Cultura de Massa", ed. Saga, de Luiz Costa Lima.

Bergson, H. - "Le Rire, Essai sur la Signification du Comique", P.U.F., 1972.

Blanchot, Maurice - "Le Livre à Venir", Gallimard, 1959.

Blanchot, Maurice - "L'Entretien Infini", Gallimard, 1969.

Blanchot, Maurice - "L'Espace Littéraire", Gallimard, col. Idées, Paris, 1955.

Borges, J.L. - "Enquêtes", trad. Bênicheoce, Gallimard, 1957.

Brecht, B. - "Écrits sur le Théâtre", trad. de Jean Tailleur, Gérald Eudeline e Serge Lamare, Paris, L'Arche, 1963.

Bréton - "Manifestes du Surréalisme", ed. Jacques Prévert.

Chauí, Marilena de Sousa - "A Nervura do Real, Espinoza e a questão da Liberdade", 2 vol., Tese de Livre-Docên-

- cia apresentada ao Dep. de Filosofia da F.F.L.C.H. da USP, São Paulo, 1976.
- Deleuze, Gilles - "Nietzsche et la Philosophie", P.U.F., 1973.
- Deleuze, Gilles e Guattari, F. - "L'Anti-OEdipe", ed. du Minuit, 1972.
- Deleuze, Gilles - "Différence et Répétition", Paris, P.U.F., 1968, p.191/2.
- Derrida, Jacques - "La Mythologie Blanche", in Poétique 5.
- Derrida, Jacques - "La Dissémination", ed. du Seuil, 1962.
- Derrida, Jacques - "L'Écriture et la Différence", ed. du Seuil, 1967.
- Derrida, Jacques - "Introduction a la Sémiologie de Hegel", in "Hegel et la Pensée Moderne", P.U.F., 1971.
- Foucault, Michel - "As Palavras e as Coisas", ed. Portuguesa, Coleção Problemas, 1968.
- Foucault, Michel - "Histoire de la Folie", col. 10/18, Plon, Paris, 1961.

Freud, Sigmund - "Introduction a la Psychanalyse", Payot, 1974, III^{ème} partie; "Théorie Générale des Neuroses".

Gaignebet, Claude - "Le Carnaval", ed. Payot, Paris, 1974.

Gauthier, Xavier - "Héliogabale - Travestissement", in "Artaud", col. 10/18, 1973.

Goux, J.J. - Artigos in "Tel Quel", 33, 35 e 36.

Heidegger - "Le Mot de Nietzsche Dieu est Mort", in "Holzwege", Arguments, n° 15.

Horkheimer - "Éclipse de la Raison", ed. Payot, Paris, 1974.

Kant, E. - "Critique de la Raison Pure", P.U.F., 1968.

Kant, E. - "Critique de la Faculté de Juger", Librairie Philosophique, J. Vrin, 1968.

Koffmann, Sarah - "Nietzsche et la Métaphore", Payot, 1972.

Kristeva, Julia - "La Révolution du Langage Poétique", col. Tel Quel, ed. du Seuil, 1974.

Kristeva, Julia - "Sujet dans le langage et Pratique Politique", in "Psychanalyse et Politique", ed. du Seuil, 1974.

- Kristeva, Julia - "Le Sujet en Procès", col. 10/18, in "Artaud", Union Générale des Éditions, 1973.
- Lebrun, Gérard - "A Dialética Pacificadora", in Almanaque n° 3, 1977.
- Lebrun, Gérard - "La Patience du Concept", Essai sur le Discours Hégélien, N.R.F., Gallimard, 1972, cap. VI.
- Leiris, Michel - "La Possession et ses Aspects Théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar", Plon, 1958.
- Lenine, V. - "Matérialisme et Empirio-criticisme: Notes Critiques sur une Philosophie Réactionnaire", Paris, ed. Sociales, 1946.
- Leroi-Gourhan, André - "Le geste et la Parole", Albin Michel, Paris, 1965.
- Leroi-Gourhan, André - "L'Homme et la Matière", Albin, Paris, 1943.
- Leroi-Gourhan, André - "Milieu et Techniques", Albin, Paris, 1945.
- Marx, Karl - "La Ideologia Alemana", México, Ediciones de Cultura Popular, 1977.
- Marx, Karl - "Introduction de 1857 - Fondements de la Critique de l'Économie Politique", 1857-1858, trad.

de Roger Dangeville, Paris, Anthropos, 1972.

Nietzsche, Friedrich - "Obras Completas", ed. Aguilar.

Nietzsche, F. - "La Naissance de la Tragédie", Média -
tions, ed. Gonthier, Paris, 1964.

Nietzsche, F. - "Ainsi parlait Zarathoustra", Librairie
Générale Française, 1972.

Nietzsche, F. - "Par-delà le Bien et le Mal", col. 10/
18, U.G.E., Paris, 1970.

Nietzsche, F. - "Généalogie de la Morale", col. 10/18 ,
U.G.E., Paris, 1974.

Nietzsche, F. - "Le Crépuscule des Idoles", Médiations,
Denöel/Gonthier, 1973.

Otto, Walter - "Dionysos, le Mythe et le Culte", Mercure
de France, 1969.

Perrone, Leyla - "Texto, Crítica, Escritura", Ensaios ,
45, Ed. Ática, S. Paulo, 1978.

Platão - "A República", trad. de Eduardo Menezes, Livra-
ria Exposição do Livro, S. Paulo.

Prado, Bento de Almeida - "Filosofia, Música e Botânica:
de Rousseau a Lévi-Strauss", in "Estruturalismo", tem

po Brasileiro, nº 15/16, 2a. ed.

Proudhon - "Du Principe de L'Art et de sa Destination So-
ciale", Paris, 1865.

Reszler, André - "L'Esthétique Anarchiste", P.U.F., 1973.

Rocker, Rudolf - "Nationalism and Culture", Los Angeles,
1937.

Rousseau, J.J. - "Emile" - Garniner - Flammarion, Paris,
1966.

Rousseau, J.J. - "Essai sur l'origine des Langues. Bi-
bliothèque du Graphe, Aubin-Poitiers, 1973.

Sollers, Philippe - "La Pensée émet des Signes", in "L'
Ecriture et L'Expérience des Limites", ed. du Seuil,
col. Points, 1968.

Sorel - "La Valeur Sociale de L'Art", in Revue de Méta-
physique et de Morale, vol. 9, 1901.

Tolstói - "Qu'est-ce-que l'Art?", Paris, 1971.

Torres Filho, Rubens Rodrigues - "Almanaque", nº 7, 1978,
ed. Brasiliense: "O Simbólico em Schelling".

Torres Filho, Rubens Rodrigues - "Almanaque", nº 8, 1978,
ed. Brasiliense: "Friedrich von Schelling - A Divina

Comédia e a Filosofia".

Touchard, Jean - "Histoire des Idées Politiques", vol. II, P.U.F., 1975.

Trotsky - "Littérature et Révolution", col. 10/18 , U.G.E., 1964.

Vernant, Jean-Pierre - "Ambiguïté et Renversement, sur la Structure énigmatique d'Oedipe-Roi", in "Échanges et Communications, Mélanges Offerts à Claude Lévi-Strauss", Mouton, 1970.

Virmaux, Alain - "Antonin Artaud et le Théâtre", Seghers, 1970.

Wagner - "L'Art et la Révolution", Bruxelles, 1895.

Wilhelm, Daniel - "La Voix Narrative", col. 10/18, 1974.

Wilde, Oscar - "The Soul of Man under Socialism", London, 1950.

Outros:

Brau, Jean-Louis - "Antonin Artaud", ed. de la Table Ronde, 1971.

Bugard, P. - "Le Comédien et son Double", Paris, Stock, 1970.

Charbonnier, Georges - "Antonin Artaud", Seghers, 1959.

Corvin, Michel - "Le Théâtre Nouveau en France", P.U.F., col. "Que Sais-je?", 1963.

Dhomme, S. - "Histoire de la mise-en-scène d'Antonin à Brecht", Fernand Nathan, 1959.

Dort, Bernard - "Théâtre Public", ed. du Seuil, 1967.

Durozoi, Gérard - "Artaud l'aliénation et la folie", Larousse, 1972.

Duvignaud, Jean - "Sociologie du Théâtre", P.U.F., 1965.

Duvignaud, Jean e Lagoutte, Jean - "Le Théâtre Contemporain", Larousse Université, 1974.

Gouhier, Henri - "Antonin Artaud et l'Essence du Théâtre", Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1974.

- Hahn, O. - "Essai sur Antonin Artaud", *Le Soleil Noir*, Paris, 1969.
- Hort, Jean - "Antonin Artaud, le Suicidé de la Société", ed. Connaître, Genève, 1960.
- Joski, D. - "Artaud", *Classiques du XX. siècle*, ed. Universitaires.
- Laroche, Armand - "Antonin Artaud et son Double", *Tese de Doutorado em Medicina*, 1963.
- Nadeau, Maurice - "Histoire du Surréalisme", col. Points, 1970.
- Picon, Gaëtan - "L'usage de la lecture", Tomo II, *Mercur*e de France, 1961, p.189-194.
- Pronko, L. - "Théâtre d'Avant-Garde", *Denôl*, 1963.
- Rousseau, A. - "Littérature du XX^e. siècle, Tomo VI, Albin-Michel, 1958: "Nuit et Lumière d'Antonin Artaud", p.113-131, 1^o "Un homme en quête de l'homme"; 2^o "Magie Mexicaine".
- Rousselot, Jean - "Panorama Critique des Nouveaux poètes français", *Seghers*, 1952, p.61-68.
- Scarpetta, Guy - "Brecht et Artaud", *la Nouvelle Critique*, Juin 1969.

Thévenin, Paule - "Antonin Artaud dans la Vie", Tel Quel, n° 20, 1965.

Tonelli, Franco - "Une étude des théories théâtrales d'Artaud", thèse, Louisiana State University, 1966.

Vilar, Jean - "De la Tradition Théâtrale", L'Arche, 1963.