

Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte
Programa de Pós Graduação em Artes

Edson Fernando Santos da Silva

**Ritual em Artaud: considerações e reconsiderações por uma
poética da crueldade.**

Belém

2011

Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte
Programa de Pós Graduação em Artes

Edson Fernando Santos da Silva

**Ritual em Artaud: considerações e reconsiderações por uma
poética da crueldade.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação do Professor Doutor Cesário Augusto Pimentel.

Belém
2011

S586r

Silva, Edson Fernando Santos da

Ritual em Artaud: considerações e reconsiderações por uma
poética da crueldade / Edson Fernando Santos da Silva;
Orientador: Cesário Augusto Pimentel. - 2011.

162 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará.
Instituto de Ciência das Artes. Programa de Pós-Graduação em
Artes, 2011.

1. Teatro. 2. Ritos religiosos. 3. Liminóide. I. Pimentel,
Cesário Augusto, *orient.* II. Título.

CDD-21.ed, 791.622



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos dezoito (18) dias do mês de março do ano de dois mil e onze (2011), às dezesseis (16) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientador professor doutor Cesário Augusto Pimentel de Alencar, estando presentes professores e alunos da UFPA, dentre outros, para, em cumprimento ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V "da Aprovação ou Reprovação da Dissertação", presenciar a defesa oral de Dissertação de **Edson Fernando Santos da Silva**, intitulada: *Ritual em Artaud: considerações e reconsiderações por uma poética da crueldade*, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Cesário Augusto Pimentel de Alencar, Giselle Guilhon Antunes Camargo da Universidade Federal do Pará e Rita de Cássia de Almeida Castro da Universidade de Brasília. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Cesário Augusto Pimentel de Alencar, passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito EXCELENTE, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Cesário Augusto Pimentel de Alencar, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, e eu, Wania Maria de Oliveira Contente, secretária, lavrei a presente ata que, após lida e aprovada, vai assinada por mim, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 18 de março de 2011.

Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar

Profa. Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo

Profa. Dra. Rita de Cássia de Almeida Castro

Edson Fernando Santos da Silva

Wania Maria de Oliveira Contente

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel
(presidente)

Prof^a Dr^a Gisele Guillhon
(titular)

Prof. Rita Castro
(titular)

Prof. Dr. Ermani Chaves
(suplente)

Belém, 18 de março de 2011

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura : _____

Local e Data: Belém, 18 de março de 2011.

Resumo

Esta dissertação analisa as proposições do visionário francês Antonin Artaud sobre o teatro ritual numa estreita relação com os acontecimentos de sua vida, categorizando-o como figura *liminar*, para extrair de sua própria experiência de vida os elementos relevantes que justifiquem a re-sacralização do palco exigida por ele. A partir da etimologia do termo “rito”, dimensiona-se o projeto teatral de Artaud no âmbito dos ritos religiosos, âmbito no qual serão tecidas considerações sobre os conceitos fundamentais do seu pensamento tais como Duplo, Crueldade, Metafísica, Magia e Sagrado. Apresenta-se ao final a formulação *pnp vale i no contexto pc*, procedimento gestado e aplicado na poética de cena do espetáculo **Quando a música terminar...** A formulação aponta os limites e possibilidades de se realizar o teatro ritual como atividade *liminóide*.

Abstract

This dissertation analyses the propositions of French visionary Antonin Artaud, concerning his thoughts and accomplishments of ritual theatre in close connection with his lifetime. In this sense, Artaud is categorized as a liminal figure, insofar as he takes out, from his own life, relevant elements which justify the re-sacralization of the stage. From the etymological definition of ‘rite’, this research allocates Artaud’s theatrical project the realm of religious rites, into which some of his concepts such as Double, Cruelty, Metaphysical, Magic and Sacred will be revealed. Also, the formula ‘pnp equals i in the pc context’, applied during theatrical experimental montage of **Quando a música terminar...**, points out boundaries and possibilities of accomplishing ritual theatre as a liminoid activity.

Dedico este trabalho à minha paciente amante Heloise, à minha mãe que continuou temperando meu almoço, ao meu pai e sua rabugice de sempre, meus sobrinhos com suas “birolices” de infância, minhas gatas, em especial a Videl, que me acompanhava nas madrugadas ao lado do computador, meu cachorro Vedita que compreendeu a redução de seus passeios matinais e à minha cadela Dezoito que partiu em 2007 me ensinando que a dor da separação definitiva é passageira e se transforma com o tempo numa árvore de saudades.

Fizeram o corpo humano comer, fizeram-no beber, para evitar de fazê-lo dançar. Antonin
Artaud.

Lista e índice das Figuras

Fig. 01: Antonin Artaud, por volta de 1930.....	20
Fig. 2: Escala horizontal das variações do uso do termo ritual.....	49
Fig. 3: Árvore genealógica apresentando a evolução do ritual segundo Richard Schechner (2006, p. 107).....	50
Fig. 4: Cena do espetáculo Quando a música terminar... : início da dança do fogo...	77
Fig. 5: Renato, Dayane e Edson, protagonistas da pesquisa de 2007 e do espetáculo....	84
Fig. 6: Cena do espetáculo Quando a música terminar... : Áymins conduzindo os espectadores para seus assentos nas esteiras.....	91
Fig. 7: Cena do ensaio do espetáculo Quando a música terminar... Em primeiro plano Terra Mater tocando e entoando o canto do voo mágico; em segundo plano Áyamins entoando o mesmo canto.....	95
Fig. 8: Desenho do figurino de Terra Mater.....	96
Fig. 9: Desenho do figurino do Xamã do Ar.....	97
Fig. 10: Desenho do figurino do Xamã do Fogo.....	98
Fig. 11: Desenho do figurino do Guardiã.....	99
Fig. 12: Desenho do figurino dos Áyamins.....	100
Fig. 13: Plano de luz vista superior.....	102
Fig. 14: Cena do espetáculo Quando a música terminar ... : os Áyamins recepcionando os espectadores na porta de entrada do espetáculo.....	103
Fig. 15: Cena do espetáculo Quando a música terminar ... : em primeiro plano o Guardiã vigia a porta de entrada; em segundo plano os protagonistas dos ritos executando a preparação corporal.....	104
Fig. 16: Cena do espetáculo Quando a música terminar ... : no alto Áyamins escalando a parede; no chão as primeiras contorções de Terra Mater; desenhos rupestres sobrepostos projetados na parede.....	104

Fig. 17: Cena do ensaio do espetáculo Quando a música terminar... : Terra <i>Mater</i> dando o grito primordial.....	105
Fig. 18: Cena do espetáculo Quando a música terminar... : Xamã do Ar iniciando o caminho do sacrifício.....	106
Fig. 19: Cena do espetáculo Quando a música terminar... : voo onírico do Xamã do Ar; efeito do movimento de suas asas.....	106
Fig. 20: Cena do espetáculo Quando a música terminar... : salto do Xamã do Ar no momento extasiante do vôo.....	107
Fig. 21: Cena do espetáculo Quando a música terminar... : o Xamã do Fogo acende a chama sagrada; inicia-se a dança do fogo.....	108
Fig. 22: Cena do ensaio do espetáculo Quando a música terminar... : Xamã do Fogo purificando o Xamã do Ar com a chama sagrada.....	108
Fig. 23: Cena do ensaio do espetáculo Quando a música terminar... : Terra <i>Mater</i> , Xamã do Ar e o Xamã do Fogo no bailado dos corpos que se fundem.....	109
Fig. 24: Cena do ensaio Quando a música terminar... : os protagonistas dos ritos banhando-se próximo a fogueira sagrada e retornando a sua gestualidade cotidiana.....	109
Fig. 25: Cena do espetáculo Quando a música terminar... : O Xamã do Ar apagando a chama sagrada.....	110

SUMÁRIO

Introdução.....	14
Capítulo I – Ritual em Artaud: vida e obra.....	20
1.1 – Breve introdução a história de vida de Antonin Artaud.....	21
1.2 – Análise da trajetória de Artaud pelo modelo de “Drama Social” de Turner.....	23
1.2.1 – As fases do “Drama Social”.....	27
1.2.2 – 1ª Fase: Artaud e a Ruptura com o Movimento Surrealista.....	27
1.2.3 – 2ª Fase: do Teatro Alfred Jarry (1927) até a estréia de Os Cenci (1935).....	30
1.2.3.1 – O Teatro Alfred Jarry na Comédie des Champs Elysées (1928).....	31
1.2.3.2 – O Teatro Alfred Jarry: Le Songe ou le Jeu de Rêves (1929).....	32
1.2.3.3 – Crise Derradeira: o fracasso de Les Cenci (1935).....	32
1.2.4 – 3ª Fase: Viagem à terra dos Tarahumaras.....	36
1.2.5 – Retorno a 2ª Fase: Nova intensificação da crise ou Artaud iniciado.....	38
1.2.6 – Ação Corretiva Institucionalizada: Ville-Évrard e Rodez.....	40
1.2.7 – 4ª Fase: Reintegração ou nova liminaridade?.....	41
1.2.7.1 – Conferência no Teatro Vieux-Colombier (1947).....	42
Capítulo II – Considerações sobre o teatro ritual artaudiano.....	44
2.1 – Rito, ritualismo, ritualização, ritualizar: considerações acerca da noção Ritual.....	45
2.1.1 – Árvore genealógica do ritual de Schechner.....	50
2.2 – O projeto do teatro ritual de Artaud: considerações preliminares.....	52
2.2.1 – Considerações sobre o sagrado.....	54
2.2.2 – Considerações sobre magia e religião.....	54
2.3 – Quando <u>x vale y no contexto ct</u> : considerações sobre o Duplo.....	57
2.3.1 – <u>x vale y no contexto ct</u> : considerações a partir de um rito cristão católico.....	60
2.4 – Contribuições de Turner acerca das propriedades dos símbolos rituais.....	63
2.5 – O Duplo (<u>pnp vale i no contexto pe</u>): considerações sobre a linguagem espacial da cena.....	66
2.5.1 – O Duplo (<u>pnp vale i no contexto pe</u>): considerações sobre Crueldade e Metafísica.....	69
2.6 – Teatro como <i>liminóide</i> : Considerações finais.....	73
Capítulo III – Reconsiderações do teatro ritual de Artaud aplicadas a poética de cena: Quando a música terminar.....	77
3.1 – Diga de onde você vem para compartilhar seu segredo.....	78
3.1.1 – Compartilhando segredos.....	78
3.2 – Quando a música terminar...: dados preliminares.....	84
3.3 – Quando a música terminar...: a encenação.....	88
3.4 – Quando a música terminar...: a composição do espaço.....	90
3.5 – Quando a música terminar...: o uso de textos.....	92
3.6 – Quando a música terminar...: canções e músicas.....	94

3.7 – Quando a música terminar... : os figurinos.....	95
3.8 – Quando a música terminar...: a iluminação.....	101
3.9 – Quando a música terminar...: aplicando <u>pnp vale i no contexto pc</u>	102
3.9.1 – Ritos iniciais.....	103
3.9.2 – Dança do parto.....	104
3.9.3 – Dança do “vão mágico”.....	105
3.9.4 – Dança do fogo	107
3.9.5 – Ritos finais.....	109
Conclusão	111

CAPÍTULO EXTRA – O julgamento de Artaud.	113
1 – Rumo ao tribunal: última liminaridade	114
2 – A palavra do réu.....	116
3 – A palavra da acusação.....	126
4 – A palavra da defesa.....	137
5 – Epílogo	147

BIBLIOGRAFIAS.....	149
ANEXOS.....	

Introdução

Mais de sessentas anos nos separam do ano de morte do Sr. Antoine Marie Joseph Artaud (1896-1948), poeta, ator de teatro e cinema, dramaturgo e diretor teatral, mais conhecido como Antonin Artaud. Este intervalo diacrônico atende inferências e posturas diante de seu pensamento-obra, de modo a considerá-lo um dos expoentes do século XX para as artes cênicas no ocidente, ao lado de outros grandes como o russo Constantin Sergeyevich Stanislavski (1863-1938), o polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), o alemão Bertolt Brecht (1898-1956) e o brasileiro Augusto Boal (1931-2009).

É nesse período póstumo, que nos separa de Artaud em vida, que foram sendo gestadas duas possibilidades de leitura e aproximação de suas formulações, em particular as pertinentes ao teatro: por um lado, suas formulações são tomadas, principalmente por diretores e encenadores teatrais, como uma espécie de culto sagrado contra o discurso racionalista, lógico e teorético, culto este que abriga variações de ações catárticas¹, desde os atos repletos de intensa exploração dos instintos impremeditados, até o âmbito da gestualidade mítico-religiosa, visando apreender, no palco, outras formas de percepção que liberte os espectadores de sua condição alienante no que tange a percepção da realidade, da relação com o outro e consigo; por outro lado, coexistem trabalhos acadêmicos com a intenção de esclarecer o discurso artaudiano por via semiótica ou filosófica².

Fugindo da menção a excessos das duas vias relatadas acima, quais sejam a poética catártica e a pesquisa analítica, respectivamente, penso ser possível dialogar com ambas a fim de traçar uma terceira via que permita aproximação de Artaud, naquilo que ele ofereceu de mais radical, isto é, a superação da dicotomia entre vida e obra, i.e., entre arte e vida, anunciada por ele: “Há gritos intelectuais, gritos que provém da *finesse* da medula. É a isso que chamo, eu, de Carne. Não separo meu pensamento de minha vida. Refaço em cada uma das vibrações de minha língua todos os caminhos de meu pensamento em minha carne” (*apud* COELHO, 1982, p.07, ênfases originais). Em sua sobrevivida e nada apoteótica existência, parece ter percebido Artaud, analogamente ao verbo cristão tornado carne, os berros serem

¹ Cito duas montagens do **Living Theatre** de Nova York, cujos fundadores Julian Beck e Judith Malina admitem expressamente sua relação com o pensamento de Artaud. As montagens são: **Frankenstein** (1965), espetáculo que engloba dança, ritual religioso e psicodrama, cuja ideia central consistia em demonstrar que para transformar o mundo, é preciso construir um homem novo; e **Paradise Now** (1968) espetáculo concebido como uma viagem rumo a revolução interior e, para segui-la, o espectador recebia um mapa baseado em signos da cabala, do tantra e do *I-ching*. No Brasil merece destaque a montagem *Para acabar com o julgamento de Deus* do grupo Teatro Oficina, dirigida por Zé Celso Martinez nos anos 90 do século passado.

² Pelo viés semiótico cito o trabalho de Cassiano Sydow Quilici, **Antonin Artaud Teatro e Ritual** (2004); e pelo viés filosófico cito Jacques Derrida em **A escritura e a diferença** (1971), no qual analisa as proposições de Artaud.

um com o clamor do organismo amalgamado pela estrutura e função física, deflagrando uma experiência holística entre som, psique e corpo segundo identidade tangível em sua unicidade.

Assim, a via que se apresenta é, antes, viver Artaud, para então compreender Artaud, via esta compartilhada por autores como Daniel Lins³, o qual preconiza, na inteireza corporeamente, um caminho a ser vivenciado no organismo de quem se propõe a estudar e, deste estudo, consolidar uma experiência, e desta experiência um conhecimento empírico da sùmula artaudiana: “Como falar *sobre* Artaud? O exercício parece impossível. Artaud explicado é uma abominação. Experimentar ao invés de *falar sobre*, eis a que estou *condenado*” (1999, p. 07, ênfases originais); Para Teixeira Coelho⁴ “[...] não se trata de ler Artaud, mas de vivê-lo. [...] Sem vivê-lo, sem viver para revivê-lo, seus textos perdem a força e em significado limite, soam isso que ele sempre evitou: literatura” (1982, p.11); Martin Esslin⁵ nos afirma que “[...] qualquer tentativa de apresentar ou compreender Artaud deve ter como ponto de partida a sua vida. Ele é o verdadeiro herói existencial: o que fez, o que lhe aconteceu, o que sofreu e o que foi são infinitamente mais importantes do que tudo quanto tenha dito ou escrito” (1978, p.14). E, ainda, com a radicalidade desenvolvida por estes pensamentos, análogos em sua vinculação entre existência e arte, Alain Virmaux ratifica esta analogia, indo além, na junção mesmo da obra artaudiana em uma teia untada, em sua interdependência unificadora, com a vida:

É sempre aberrante dissociar, pelas necessidades de um estudo, as obras de um mesmo criador; e isso não é ainda mais inconcebível no caso de Artaud, cuja obra inteira e cuja vida formam um todo inextricavelmente ligado? Falar de Artaud tendo em vista apenas aquilo que nele concerne ao teatro, é mutilá-lo, é desnaturar seu grito, é enfim, nada compreender de sua obra. Não há, quanto a ele, estudo válido que não seja global (2009, p. 4-5).

Os autores citados conseguem, com habilidade e propriedade, adensar a profundidade do pensamento vivo de Artaud. Graças a estes autores, dispomos de material crível, com embasamento que garante seu trânsito e referencial teórico na comunidade acadêmica internacional. Por isso, a pesquisa que será desenvolvida aqui, reconhecendo tais investigações, pretende seguir a trilha apontada por eles, isto é, viver Artaud para compreender Artaud. Portanto, o recorte promovido pela pesquisa pretende compreender as proposições de Artaud sobre o teatro ritual com vistas a uma atualização poética, localizando-

³ Daniel Lins é Doutor em Sociologia e Pós-doutor em Filosofia pela Sorbonne, e professor do Departamento de Ciências Sociais da UFCE. Dentre suas obras destaco **Antonin Artaud: o artesanato do corpo sem órgãos**.

⁴ Professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

⁵ Professor de arte dramática, crítico, tradutor e erudito mais conhecido por ter cunhado o termo “Teatro do Absurdo”.

a, numa dialética constante entre vida e obra, teoria e prática, sem negligenciar os aportes e a fundamentação teórica, mas colocando-os exatamente em função da atualização cênica.

Iniciaremos, nesse sentido, apresentando, no primeiro capítulo, a trajetória de vida de Artaud, utilizando como procedimento de análise o modelo de “drama social” preconizado pelo antropólogo Victor Turner. Pela formulação de Turner, elaborada a partir dos seus estudos de campo do processo social dos povos Ndembo, durante o período de 1950 a 1954, a manifestação do “drama social” ocorre em momentos de extrema tensão e desarmonia, ocasionando a interrupção do fluxo ordinário da vida cotidiana para realização de ritos a fim de sanar a cizânia instalada. A partir da investigação desta sociedade agrária, Turner (2008) propõe o termo “liminóide” para referir-se às experiências ocorridas em sociedades industriais, uma vez que o nível de complexidade e descentramento das atividades simbólicas dessas impossibilitam a experiência totalizante proporcionada nas atividades “liminares” presentes nicho social agrário. As experiências liminóides, desse modo, ocorrem às margens dos processos econômicos e políticos, apresentando-se geralmente como produto de indivíduos ou grupos considerados perigosos à manutenção da ordem estabelecida, dado o risco de despertarem o ímpeto revolucionário dos demais membros da sociedade. Turner parece ver na “antiestrutura”, onde se incluem o “liminal” e “liminóide”, uma atitude de ruptura simbólica e, portanto, extraordinária em seu desenlace com a norma vigente.

É por esse viés, então, que Artaud passa a ser considerado como um personagem liminar, o protagonista de um “drama social” numa sociedade que já vive o processo do estilhaçamento do “espelho mágico dos rituais” (DAWSEY, 2005). Partindo, então, das quatro fases observáveis do “drama social” tipificadas por Turner, aplicaremos-las como lente que permita apreender o signo essencial da trajetória deste visionário do teatro contemporâneo, trajetória na qual vida e obra estão sempre equacionadas.

Estabelecido esse procedimento, o segundo capítulo tecerá considerações sobre as proposições do teatro ritual de Artaud tomando como ponto de partida a etimologia do termo rito. Distinguindo a acepção etimológica de rito de suas derivações tais como ritual, ritualismo, ritualização e ritualizar investiga-se como em nossa sociedade se estabelece a passagem dos ritos do âmbito religioso para o âmbito secular, e evitado uma compreensão dicotômica que ora estabeleça a perspectiva de análise preferencialmente localizada nos ritos religiosos, e ora nos assim considerados ritos seculares ou profanos, recorre-se à árvore genealógica do ritual de Richard Schechner (1934) que oferecerá uma compreensão desses âmbitos de modo aberto e susceptíveis a mútuas trocas. Traçado esse panorama questiona-se como podemos dimensionar o projeto do teatro ritual de Artaud: alinhado com esse avanço

dos ritos secular-profanos, ou pelo contrário, se apresentaria como um ato de resistência a esse avanço da dessacralização dos ritos? Ou ainda, seguiria a via apontada por Schechner de mútuas trocas entre os ritos religiosos e ritos secular-profanos?

Demonstrando que a natureza do projeto de Artaud difere do ritualismo no teatro, isto é, não se trata de mimetizar ações e atos sagrados por meio de formalizações gestuais estereotipadas e esvaziados de conteúdo simbólico; também não se tratando de ritualizar o teatro criando-se ritos a exemplo de procedimentos como o toque das três campainhas antes do início do espetáculo; e também não se tratando de ritualização no teatro, isto é, de apresentar simplesmente uma metáfora dos ritos sagrados; chega-se à compreensão de que o teatro ritual de Artaud pretende realizar, no e por meio do teatro, uma operação mágica que ofereça a todos (atores e público), uma vivência de natureza peculiar, própria para restauração de uma ordem mítica perdida. Teatro, portanto, entendido como rito religioso.

Compreendido por esse prisma, serão estabelecidas considerações acerca dos usos nativos, por parte de Artaud, de termos como “sagrado”, “religião”, “crueldade” e “metafísica”, termos caros e ao mesmo tempo fundamentais para compreensão da ideia de Duplo. Tecidas estas considerações adotaremos para nossa investigação a perspectiva de quem vivencia os ritos, ou seja, de quem participa efetivamente deles, para então, apresentarmos a definição proposta por Aldo Natale Terrin⁶ de que o rito “é uma ação sagrada repetitiva, composta de um *drómenon* (ação) e de um *legómenon* (palavra, mito)” (2004, p.27-28, ênfases originais). Investigando essa definição também expressa, segundo Terrin, pela formulação x vale y no contexto ct, e que prevê uma espécie de jogo simbólico-místico realizado pelos ritos, recorre-se às contribuições de Turner acerca das propriedades dos símbolos rituais para se compreender como nesse jogo simbólico-místico uma coisa pode estar no lugar de outra e manter o mesmo valor.

Considerando as propriedades simbólicas dos ritos apresentadas por Turner, quais sejam referencialidade, condensação e unificação de significados díspares, e equacionando a formulação apresentada por Terrin ("x vale y no contexto ct")⁷ com as ideias acerca do "Duplo" de Artaud, propomos a seguinte formulação para aplicação poética da linguagem espacial de cena requerida pelo teatro ritual: pnp vale i no contexto pe, onde pnp= pantomima não perversa, i= ideia e pe= poesia no espaço. Com essa formulação intentamos sanar a ausência de sistematização de um método para realização do almejado teatro ritual, pois como

⁶ Professor de Antropologia e de História das Religiões da Universidade de Milão, reconhecido por seus estudos relacionados com os aspectos fenomenológicos da religião e do ritual.

⁷ Cf. Terrin, 2004, p.32. Ver também capítulo II, p. 57-8.

foi demonstrado por Grotowski, o criador do Heliogábalo “não deixou nenhuma técnica concreta, não indicou nenhum método” (1971, p.69) para aplicação e garantia da magia reivindicada por meio do teatro. O que propomos com a formulação pnp vale i no contexto pc, no entanto, não deve confundir-se com um receituário pronto, uma espécie de prescrição normativa que seguida a risca levará a resultados tais como almejava Artaud. A pesquisa aponta, antes, para a compreensão de que nenhum método ou formulação, em se tratando do "Teatro da Crueldade" (ARTAUD, 1984), será autônomo e auto-suficiente senão estiver colocado na via anunciada desde o início, ou seja, na via que exige superação da dicotomia vida e obra por parte daqueles que se propuserem a realizá-lo.

O segundo capítulo se encerra defendendo que a aplicação poética da formulação proposta, quando desenvolvida na via da superação dicotômica vida e obra, leva a compreensão do teatro ritual como atividade "liminóide" (TURNER, 2008), isto é, atividade que por seu caráter análogo aos ritos "liminares" (id.) evoca as fontes do poder liminar, resguardado, assim, o princípio fundamental do teatro para Artaud, ou seja, teatro como operação mágica capaz de restaurar a harmonia com a dimensão mítica perdida.

O terceiro capítulo apresenta nossas reconsiderações das proposições artaudianas aplicadas à poética de cena do espetáculo **Quando a música terminar...** (2007). Seguindo a via da inteireza que visa superar a dicotomia vida e obra, o capítulo inicia contextualizando as motivações pessoais que desencadearam em nós uma visão teatral consonante com a perspectiva do criador do Teatro da Crueldade. Assumindo o discurso direto, a narrativa compartilha segredos apresentando os momentos decisivos de nossa trajetória de vida que culminaram justamente no ano de realização do resultado cênico em questão. Em seguida, contextualiza-se o processo criativo do referido espetáculo passando então, as reconsiderações poéticas propriamente ditas, momento onde nossa formulação pnp vale i no contexto pe é desenvolvida na tentativa de mantê-la o mais próximo possível de sua vinculação com a cena, ou seja, é desenvolvida a partir dos anseios surgidos a partir do processo criativo do espetáculo. Nesse contexto, discorre-se acerca da encenação, do espetáculo abordando a composição do espaço cênico, o uso de textos, figurinos, iluminação e a escolha das canções e músicas. Este capítulo encerra-se convidando o leitor a percorrer os atos do espetáculo. Descrevendo as principais ações desenvolvidas e recorrendo ao uso de fotografias, procura-se de algum modo restituir a memória do momento vivido, oferecendo assim a possibilidade de averiguação dos procedimentos empregados, ainda que de modo precário, dado a natureza efêmera do ato cênico.

Encerramos a dissertação apresentando um capítulo extra intitulado **O julgamento de Artaud**, exercício narrativo onde fundimos ficção e realidade. Apresentando supostamente os últimos momentos de vida de Artaud sendo julgado por suas proposições de apologia ao teatro ritual, agrupamos nesse julgamento arguições pró e contra o Teatro da Crueldade, enredados na liminaridade de um tribunal. Apesar de os principais personagens estabelecerem o embate pela via do “drama estético” (SCHECHNER, 2006), isto é, seguindo os cânones da escritura artística teatral, é o processo desencadeado pelo “drama social” (TURNER, 2008) de Artaud que move a trama.

A dissertação encerra, portanto, estabelecendo o processo contínuo de mútuas trocas entre drama estético e “drama social”. Se no primeiro capítulo Artaud aparece como figura “liminar” enredado no seu “drama social”, neste último ele aparece como protagonista de um drama estético cujo roteiro não pode, sob qualquer hipótese, desvencilhar-se das teias estabelecidas por aquele (“drama social”).

Capítulo I – Ritual em Artaud: vida e obra



Fig. 01: Antonin Artaud, por volta de 1930. Arquivo Nacinal de Québec-Montréal-Canadá, coleção Expo 67, autor desconhecido. Disponível em <http://www.artsalive.ca/en/>

1.1 – Breve introdução a história de vida de Antonin Artaud.

“A tragédia no palco não me basta mais, vou transportá-la para minha vida” (*apud* COELHO, 1982, p.14). A confissão de Artaud em carta escrita no ano de 1935, para o amigo Jean Louis Barrault, expressa fielmente sua conduta social desde suas primeiras atividades no meio artístico, mais especificamente a partir do ano de 1920, quando então chega a Paris para continuar tratamento contra as terríveis dores de cabeça que sentia, ao que se presume terem sido desencadeadas por uma meningite de infância. Antonin Marie Joseph Artaud nascido em Marselha, à Rua Jardim das Plantas, nº 4, no dia 4 de setembro de 1896, era filho de Antoine Roi Artaud, agente de transportes marítimos, e de Eupharasie Nalpas. Do ano que chega a Paris até a data da correspondência acima citada foram aproximadamente, segundo Teixeira Coelho, dezoito participações em montagens teatrais como ator, e atuação em vinte filmes; inúmeras publicações de manifestos, artigos, poemas, e, principalmente, escritos sob a forma de cartas; isso sem contar seu empreendimento como diretor teatral e dramaturgo, a partir do ano de 1926, quando funda o Teatro Alfred Jarry.

Inúmeros acontecimentos da vida de Artaud atestam com precisão que seu desejo manifesto a Barrault somente em 1935, já estava em curso muito antes da correspondência, e, permanecerá até sua morte; e neste sentido, a tentativa recorrente de transportar a tragédia do palco para a vida, fará Artaud submeter-se a constante situação de passagem: passagem à procura de cura para as enfermidades físicas, incluindo-se aqui a passagem por diversas, clínicas, casas de saúde e sanatórios; mas também a passagem à procura por cura espiritual ou conforto existencial, incluindo-se aqui sua adesão e rompimento com o Movimento Surrealista, os trabalhos como ator, desenhista e figurinista no Atelier de Charles Dullin, a parceria com Roger Vitrac e Robert Aron para fundação do Teatro Alfred Jarry, e sua viagem ao México para participar dos ritos sagrados dos índios Tarahumaras. Este constante estar de passagem reforça a idéia de que Artaud fez de sua vida um constante rito de passagem, pois é exatamente no momento dessas passagens que observamos com maior nitidez sua tentativa de dignificar e tornar suportável ou justa sua existência, almejando sempre alcançar novas etapas de um eterno ciclo de purificação.

E, desse modo, considerando a classificação dos Ritos de Passagem de Arnold Van Gennep (1873-1957) “que se decompõem, quando submetidos à análise, em Ritos de separação, Ritos de margem e Ritos de agregação” (1978, p.31), observar-se a cada nova tentativa de Artaud vivenciar suas visões de um teatro ritual e mágico, que ele próprio entrega-se, cada vez com maior intensidade, a essas três etapas da passagem: separação ou

isolamento da vida social seja por motivo de saúde ou por desentendimento intelectual com seus próximos; uma vez separado do social, Artaud assume-se como figura liminar, exacerbando-se como encarnação mágico-religiosa de uma revelação sagrada; e por fim, retornando cada vez com maior dificuldade para o estado de agregação social. É claro que estas etapas, no caso de Artaud, não seguem rigorosamente o critério material proposto por Van Gennep, que estabelece exatamente a passagem material do rito frequentemente “marcada por um objeto, poste, pórtico, uma pedra (marco, termo, etc.), que foi colocado nesse lugar com acompanhamento de ritos de consagração” (Id., Ibid., p.34), posto que a separação material nem sempre efetivasse, de modo, a levá-lo ao completo isolamento do convívio social. Trata-se antes de uma separação idealizada que expressa sua repulsa pelos valores sociais vigentes. Um exemplo no mínimo curioso que permite ilustrar esta assertiva é citado por Alain Virmaux quando comenta uma passagem da vida de Artaud, a partir do que ele considerada ser um “comportamento teatralizado”:

O homem Artaud também apareceu aos que o conheceram, amigos ou não, freqüentemente propenso a teatralizar a vida. [...] “Trazia em si ao mesmo tempo o ator e o espectador”, dizia André Masson; “observava-se (...). Essa atitude era sua própria natureza. O sofrimento pessoal existia, mas ele o representava para si, procurando a plenitude do seu sofrimento.” [...] Estava assim, propenso a levar ao extremo cada uma de suas reações, dando-lhe uma forma teatral. É o que o levava, por exemplo, movido por seu horror à sexualidade, a interpelar publicamente os casais, e invectivar furiosamente as mulheres: *Fornicação e putaria, cadelas no cio, eu amaldição vocês...* (2009, p. 24-25, ênfases originais)

Será esse “comportamento teatralizado” que o colocará em recorrente situação de margem, ou seja, um comportamento que admite uma espécie de intromissão mágico-religiosa e que estabelece o trânsito entre territórios que ele próprio delimita ora como sagrado, ora como profano, não havendo marcos ou pórticos delimitando esta passagem pelo fato de se tratar de uma passagem ideal e não material. E, este trânsito corresponderia exatamente ao seu desejo de “transposição da tragédia do palco para a vida”. Artaud delimitando assim dois territórios (o palco e a vida) transita entre dois mundos com a obstinação de quem pretende a todo custo refazer sua existência. Anais Nin, estudante de psicanálise, por quem Artaud apaixonou-se em 1933 nos dá outro testemunho desse comportamento de Artaud, e nos ajuda a traçar um quadro aproximado do que fora sua personalidade:

Artaud sentava-se no Coupole, jorrando poesia, falando de magia. “Sou Heliogábalo, o louco imperador romano”, porque ele se transforma em tudo aquilo sobre o que escreve. No taxi, afastou os cabelos do rosto devastado. A beleza do dia de verão não o tocava. Ergueu-se no taxi e, abrindo os braços, apontou para as ruas apinhadas de gente: - “A revolução não tardará. Tudo isto vai ser destruído. O mundo será destruído. Ele é corrupto e cheio de feiúra. Está repleto de múmias, é o que lhe digo. Decadência romana. Morte. Eu queria um teatro que fosse como um tratamento de choque, que galvanizasse e, pelo choque, obrigasse as pessoas a sentir”. Pela primeira vez me pareceu que Artaud vivia num tal mundo de fantasia, que era para si próprio que desejava um choque violento, para sentir-lhe a realidade ou a força encantadora de uma grande paixão. E enquanto ele, de pé, gritava e exprobrava com fúria, a multidão o contemplava e o motorista do táxi ficava nervoso... (apud ESSLIN, 1978, p. 38-9)

Este constante transitar entre dois planos definidos de atuação (palco e vida), marca a trajetória de Artaud e torna mesmo inviável separá-los. Por outro lado, “fazer a vida ser penetrada pela arte, soldar a arte tão fisiologicamente à vida, de modo a ser quimérico pretender isolar uma da outra” (COELHO, 1982, p.14), por mais ardoroso que fosse seu desejo, o redimensionava sempre para o espaço “entre”, lançava-o para o espaço intermediário entre um e outro, na constante tentativa de fundi-los definitivamente. E é exatamente neste espaço intermediário, o espaço dos ruídos e das expressões sociais mais convulsionadas que se localizará o interesse da antropologia de Victor Turner (1920-1983). Seguindo o campo aberto pelos estudos antropológicos de Van Gennep acerca dos ritos de passagem, Turner desenvolverá o modelo de “drama social”, tendo como *lócus* de suas pesquisas as observações de campo realizadas nas aldeias africanas de etnia Ndembo. Assim, o intuito que se apresenta aqui visa, então, adotar as quatro fases observáveis do “drama social” (1 – ruptura, 2 – crise e intensificação da crise, 3 – ação reparadora, e 4 – desfecho) como roteiro de trabalho para analisar a trajetória de vida de Artaud, trajetória esta que mantém estreita relação com a formulação de seu pensamento especificamente teatral.

1.2 – Análise da trajetória de Artaud pelo modelo de “Drama Social” de Turner.

O “drama social”, como o próprio termo sugere, “se manifesta em episódios de irrupção pública de tensão [ocasiões de conflito e desarmonia] quando os interesses e atitudes de grupos e indivíduos encontram-se em óbvia oposição” (TURNER, 2008, p.28). Observando o processo social em andamento dos Ndembo, Turner pode constatar como aquela sociedade, por diversas vezes, interrompia o fluxo da vida cotidiana para realização de diversos ritos visando restabelecer a harmonia social novamente. No fundo o que se impõe é uma situação de tensão máxima insuportável de ser administrada processualmente pela “estrutura” social. É só na liminaridade que os conflitos podem ser administrados com melhor desenvoltura, isso porque, conforme Turner:

Os atributos da liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam nem aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. (1974, p. 117, ênfases originais)

No espaço intermediário determinando pela liminaridade, seus atributos ambíguos possibilitam a essas “entidades” uma vivência criativa intensa, pois, estão libertas dos controles estruturais, mas ao mesmo tempo também as transforma num perigo a manutenção da ordem e da lei. E é neste sentido, que Turner localiza sua atenção aos ruídos e elementos estruturalmente arredios da sociedade, procurando compreendê-la não por sua ordem estruturalmente estabelecida, mas sim pelo desvio provocado pelas “passagens liminares e ‘liminares’ (pessoas em passagem)”. E isso exatamente porque, segundo Turner,

O conflito parece fazer com que os aspectos fundamentais da sociedade, normalmente encobertos pelos costumes e hábitos do trato diário, ganhem uma assustadora proeminência. As pessoas têm de tomar posição em termos de imperativos e constrangimentos morais profundamente arraigados, muitas vezes contra suas preferências pessoais. A escolha é subjugada pelo dever (2008, p. 31).

O “drama social”, portanto, permite compreender a estrutura a partir das manifestações do que Turner (2008) chamará de elementos “anti-estruturais”. E isso porque,

“a principal qualidade da sociedade humana, quando vista processualmente, é a capacidade que os indivíduos possuem de, por vezes, ficar de fora dos modelos, os quais são condicionados a aceitar quando crianças” (id., ibid., p.13). Mas em que medida seria pertinente analisar Artaud como fenômeno liminar, se o conceito de “drama social” de Turner fora elaborado a partir de uma sociedade tribal, como os Ndembo? É o próprio Turner quem fornece a resposta ao propor um novo conceito, o liminóide, (análogo do conceito de liminar), e nos esclarecer que ele (o liminóide), será um fenômeno próprio das sociedades industriais e pós-industriais, que possuem uma estrutura muito mais complexa do que as sociedades agrárias ou tribais.

Sugeriria que o que temos considerado como gêneros “sérios” de ação simbólica – ritual, mito, tragédia e comédia (no seu nas-cimento) – encontram-se profundamente implicados nas visões cíclicas e repetitivas do processo social, enquanto os gêneros que surgiram desde a Revolução Industrial (as artes e ciências modernas), embora menos sérias aos olhos das pessoas comuns (pesquisa pura, entretenimento, interesse da elite), tiveram um maior potencial para mudar a maneira como os homens se relacionam um com os outros e o conteúdo de seus relacionamentos. A influência destes últimos tem sido mais insidiosa. Porque eles estão fora das arenas de produção industrial direta, pois constituem os análogos “liminóides” dos fenômenos e processos liminares nas sociedades tribais e agrárias primitivas, seus próprios *outsiderhood* os libera da ação funcional direta nas mentes e no comportamento dos membros de uma sociedade. Ser ator ou audiência é uma atividade opcional – a falta de obrigação ou coação por normas externas lhes confere uma qualidade prazerosa que os torna capazes de serem absorvidos mais prontamente pela consciência individual (id., ibid., p.14, ênfases originais).

Nestes termos a curva histórica que estabelecerá a diferença entre experiências liminares e experiências liminóides situa-se na Revolução Industrial. Nas sociedades pré-industriais a experiência liminar proporcionada pelos rituais instaura uma interrupção no fluxo de vida ordinário da coletividade. A experiência liminar une (ainda que a primeira fase observável do drama social seja o isolamento de algum ou de alguns indivíduos, a fase final prevê uma reagregação ou isolamento definitivo para restabelecimento da ordem) uma coletividade inteira que se voltará para resolução do conflito instalado pelo “drama social”; busca-se uma totalidade, a restauração da harmonia da coletividade; em outros termos, a expressão da ação simbólica está voltada para a coletividade, os signos rituais têm valor universal (ao menos para todos os nativos da mesma tribo). Outro fator decisivo da experiência liminar em tais sociedades diz respeito a vinculação entre a esfera do trabalho e a esfera do ritual:

Nas culturas pré-industriais, esferas de atividade ritual não se separam do trabalho: ritual é trabalho. E trabalho não se desvincula da vida lúdica da coletividade. Nessas sociedades, particularmente, a brincadeira constitui um dos componentes centrais

dos processos de revitalização de estruturas existentes. O espelho mágico dos rituais propicia uma poderosa experiência coletiva. (DAWSEY, 2005, p.114)

A metáfora do ritual como “espelho mágico” será recorrente nos escritos de Turner e permite compreender o quanto, por meio da experiência liminar proporcionada pelo ritual, estas sociedades conseguem manter sua harmonia de modo lúdico, criativo e revigorante: no “espelho mágico” conflitos sociais insolúveis vêm à tona revestidos de boa dose de humor, ironia, bufonarias e até bizarrices, que servem como atenuantes do conflito e permitem a sociedade enxergar-se sob novos ângulos arrefecidos pelo riso. Entendido como “espelho mágico”, o ritual, afirma Turner, converte a obrigação normativa da estrutura social em desejo, por meio de sua composição simbólica que “consiste na justaposição do grosseiramente físico com o estruturalmente normativo; do orgânico com o social” (2005, p. 61). O mesmo não ocorre nas sociedades industrializadas que, segundo John Dawsey, sofreram um processo de

[...] descentramento e fragmentação da atividade de recriação de universos simbólicos. Esferas do trabalho ganham autonomia. Como instância complementar ao trabalho, surge a esfera do lazer – que não deixa de se constituir como um setor do mercado. Processos liminares de produção simbólica perdem poder na medida em que, simultaneamente, geram e cedem espaço a múltiplos gêneros de entretenimento. As formas de expressão simbólica se dispersam, num movimento de diáspora, acompanhando a fragmentação das relações sociais. O espelho mágico dos rituais se parte. Em lugar de um espelho mágico, poderíamos dizer, surge uma multiplicidade de fragmentos e estilhaços de espelhos, com efeitos caleidoscópicos, produzindo uma imensa variedade de cambiantes, irrequietas e luminosas imagens (2005, p.115).

A Revolução Industrial, neste sentido, dá início a um novo processo de resignificação do mundo pois, quanto mais complexas as relações sociais, mais a experiência coletiva se fragmentará orientada agora pela divisão do trabalho. Os gêneros artísticos de expressão simbólica sofrerão um processo de dessacralização, vindo a transformar-se em lazer, diversão ou entretenimento; desamparado do “espelho mágico” proporcionado pela experiência de liminaridade das sociedades agrárias ou tribais, o indivíduo se vê desprovido de uma experiência totalizante frequentemente inexistente ou difícil de ser percebida no cotidiano.

Dado o descentramento do universo simbólico, a experiência liminóide se desenvolverá à margem dos processos econômicos e políticos centrais, e, por isso, frequentemente surge como manifestação de crítica social que, em determinadas condições, pode suscitar transformações com desdobramentos revolucionários e com forte tendência subversiva ao conjunto das instituições centrais. Vistas por esse prisma, as atividades

liminóides geralmente apresentam-se como produtos individuais que, no conjunto, margeiam a sociedade tanto quanto as pautas sociais por esta definidas.

Por esse viés, Artaud passa a ser considerado como um personagem liminar, o protagonista de um “drama social”, cujo principal conflito é expresso já no seu primeiro livro, **O umbigo dos limbos**, de 1925: “Lá onde os outros propõem obras, eu não pretendo senão mostrar meu espírito” (apud VIRMAUX, 2009, p.12). Novamente a obstinação em fundir arte e vida, e, para tanto, o teatro será considerado o espaço mágico por excelência onde ele poderá se refazer existencialmente e forjar no mundo um homem novo. É como se Artaud tivesse percebido, desde muito cedo, o processo de estilhaçamento do “espelho mágico” na sociedade francesa das primeiras décadas do século passado, e procurasse, a todo custo, recompô-lo em si próprio, entregando-se como testemunha a ser seguida. Mas somente o palco não lhe basta justamente por intencionar destruir definitivamente qualquer fronteira que possa separar sua vida de sua arte; a experiência liminóide do estilhaçamento só terá valor na medida em que o reconduzir para uma dimensão totalizante que foi perdida.

Desse modo, o grande conflito de Artaud encontra-se no fato de conceber um teatro ritual, com ênfase numa linguagem sob o signo do encantamento mágico, mas que necessita ser transportado para sua vida pessoal. É como se a “cerimônia mágica” que o teatro devesse restabelecer uma dimensão ontológica perdida, necessitasse migrar instantaneamente para sua vida, fazendo-o assumir-se como o personagem profético de seus próprios agouros. E isto também é facilmente presumível ao observar que todas as tentativas para fundar esse teatro ritual ou fracassaram, como é o caso da tragédia **Os Cenci** (1935), ou não chegaram a se concretizar, como é o caso do “teatro espontâneo” concebido ainda em sua fase adolescente. E assim, “sendo inviável fazer teatro fora de si, Antonin Artaud, vai doravante realizá-lo em si” (VIRMAUX, op.cit., p.26). Como personagem liminar Artaud será o primeiro a entregar-se a esta operação mágica.

1.2.1 – As fases do “Drama Social”.

Turner (2008) tipificou quatro fases do drama social que podem ser observáveis publicamente sendo elas respectivamente: “ruptura, crise e intensificação da crise, ação corretiva ou reparadora” e, finalmente, a “reintegração ou reagregação social”. Nestas instâncias se destacam alguns momentos da trajetória de Artaud, articuladamente. O intuito não é aplicá-las rigorosa e linearmente como a uma fórmula, para compreender o comportamento ou a vida de Artaud, mas sim utilizá-las como lente que permita apreender o signo essencial da trajetória deste visionário do teatro contemporâneo.

1.2.2 – 1ª Fase: Artaud e a ruptura com o Movimento Surrealista.

À primeira fase do drama social observável publicamente, segundo Turner, corresponde “A *ruptura* de relações sociais formais, regidas pela norma, ocorre entre pessoas ou grupos dentro do mesmo sistema de relações sociais, seja uma aldeia, chefatura [...] ou qualquer outro sistema, conjunto ou campo de interação social durável” (2008, p.33. Ênfases originais). Romper e reatar relações serão uma constante entre Artaud e seus amigos, mesmo os mais próximos. Na verdade, o pensamento de Artaud apresenta-se muitas vezes oscilante e em aberta contradição. Exemplo disso será sua exaltação ao Dali Lama em meados da década de vinte, em carta aberta publicada na **Revista Surrealista**, quando então se considera um “fiel servidor do grande Lama!”, para aproximadamente vinte anos depois, acusá-lo de não passar de mais um “sujo europeu”⁸. No entanto, em termos de ruptura formal, tal qual a apresentada na primeira fase do “drama social” de Turner, nada foi mais significativo na trajetória de Artaud quanto sua adesão e rompimento dois anos depois com o Movimento Surrealista.

A adesão de Artaud ao Movimento Surrealista iniciou-se formalmente a partir da publicação da “Correspondence avec Jacques Rivière”, em setembro de 1924, na revista periódica de literatura mais importante da França **Nouvelle Revue Francaise**. Tratava-se das correspondências de Artaud a Rivière, contestando a noção de literatura convencional e defendendo o direito de expressar seus pensamentos em forma de poemas que preservassem ao máximo uma escritura automática, privilegiando o movimento da mente na formação da emoção em detrimento da fixação técnica e retórica das palavras:

A suprema arte consiste em emprestar à expressão de nosso pensamento o rigor e a verdade de sua estratificação original, através da habilidade de uma retórica bem aplicada... E a arte consiste em levar essa retórica ao ponto de cristalização necessário a obter-se uma completa fusão com certos modos de ser, verdadeiros, da emoção e do pensamento. Numa palavra: o único escritor que permanece é aquele capaz de ter feito essa retórica comportar-se como se *fosse* o próprio pensamento e não apenas a sua forma (*geste*) exterior (apud ESSLIN, 1978, p.26, ênfases originais).

Esta visão de Artaud ia ao encontro das proposições Surrealistas, fazendo com que se associasse ao Movimento em outubro do mesmo ano, quando passou a colaborar escrevendo em vários periódicos. Porém, de intenso colaborador do movimento Artaud rapidamente atraiu a discórdia de outros membros ao estabelecer parceria com Roger Vitrac, que havia sido expulso do Movimento em dezembro de 1924. Artaud que intencionara fundar com

⁸ Ambas as cartas encontram-se no Volume I das Obras Completas publicadas pelas edições Gallimard. Em língua portuguesa elas se encontram numa pequena publicação da editora Villa Martha, de 1979 sob o título **Cartas aos Poderes**.

Vitrac e Robert Aron o Teatro Alfred Jarry, e desenvolver nele um teatro de vanguarda a partir das concepções surrealistas, fora acusado de comercialismo por querer fundar empresa teatral própria e ainda por continuar atuando como ator de cinema. A relação com o Movimento passou a ficar delicada e a troca de insultos a partir de então fora uma constante. Contudo, sua expulsão fora definitivamente oficializada em novembro de 1926, numa reunião no café *Le Prophète*, e o principal motivo era a total recusa de Artaud de aceitar a adesão coletiva do Movimento Surrealista ao Partido Comunista. Este haveria de ser o “descumprimento deliberado de uma norma”, que segundo Turner torna insustentável a relação entre as partes (op. cit.). O documento que oficializava a expulsão tratava Artaud nos seguintes termos:

[...] querer ver na Revolução nada além da mudança de condições interiores da alma, atitude própria de débeis mentais, impotentes e covardes. Nunca em qualquer tempo, sua atividade (era ator de cinema) se constituiu em algo mais que concessões para nulificar... Deixêmo-lo à sua repulsiva mistura de sonhos, vagas assertivas, insolência sem propósito e mania (apud ESSLIN, 1978, p. 30).

A resposta de Artaud não tardou e veio redigida num panfleto intitulado *A la Grande Nuit ou Le Bluff Surréaliste*, no qual entre outras coisas contra ataca: “O surrealismo não morreu no dia em que Breton e seus adeptos julgaram que tinham de aderir ao comunismo e buscar, no reino do fato e da matéria, a realização de um esforço que se não poderia desenvolver normalmente a não ser nos recessos mais profundos do cérebro?” (apud ESSLIN, op. cit.).

Quase dez anos depois, Artaud tocará novamente no assunto em palestra proferida no México sob o título **Surrealismo e Revolução**:

Será que Artaud pouco se importava com a revolução? Perguntaram-me. Pouco me importo com a de vocês, não com a minha – respondi, abandonando o Surrealismo, pois o Surrealismo também havia se transformado num partido. Esta revolta pelo Surrealismo, que a revolução surrealista pretendia, nada tinha a ver com uma revolução que pretende já conhecer o homem e o torna prisioneiro no quadro das suas mais grosseiras necessidades. Os pontos de vistas do Surrealismo e do Marxismo eram irreconciliáveis. [...] Você é surrealista ou marxista? – Perguntaram a André Breton, e se é marxista, para que precisa ser surrealista? Em suma, tratava-se para o Surrealismo de descer até o marxismo, mas teria sido bonito ver o marxismo tentar elevar-se até o Surrealismo. (apud WILLER, 1983, p. 90-91)

No fundo, a adesão de Artaud ao Movimento em 1924 representou sua crença numa revolução feita no interior do homem, “o grito orgânico do homem, as patadas do ser que existe em nós contra toda coerção” (id., ibid.), grito ruidosamente existencial para renová-lo, restaurá-lo, redimi-lo e refazê-lo naquilo que para ele havia de mais importante, a dimensão metafísica humana ou se for preferível a dimensão espiritual e ontológica do homem. Turner nos lembra que a ruptura com as relações formais pressupõe sempre uma espécie de altruísmo

por parte de quem comete a violação da norma, “ele sempre age, ou acredita agir, em nome de outros indivíduos” (op.cit., p. 33). Artaud era movido por seu desejo de renovação e revolução interior do homem, e quando o Movimento resolveu aderir a um posicionamento político partidário, as esperanças de Artaud se viram frustradas; e assim ele segue disparando no seu manifesto em resposta a sua expulsão:

Para mim há muitas maneiras de entender a Revolução e dentre estas maneiras a Comunista me parece de longe a pior, a mais reduzida. Uma revolução de preguiçosos. Não me importa absolutamente, eu o proclamo bem alto, que o poder passe das mãos da burguesia para as do proletariado. [...] as verdadeiras raízes do mal são mais profundas, seria preciso um volume para analisá-las. Por ora, limitar-me-ei a dizer que a Revolução mais urgente a realizar esta em uma espécie de regressão no tempo. Que nos voltemos à mentalidade ou simplesmente aos hábitos de vida da Idade Média, mas realmente e por uma via de metamorfose nas essências, e julgarei então que teremos efetuado a única revolução de que vale a pena que se fale (2006, p.39).

A ruptura com o Movimento marcará, portanto, a passagem para uma nova fase do “drama social” que desencadeará uma série de atritos e tumultos com os Surrealistas e com o *establishment* francês.

1.2.3 – 2ª Fase: do Teatro Alfred Jarry (1927) até a estréia de *Os Cenci* (1935).

A segunda fase do “drama social” é classificada por Turner como “fase de crise crescente, durante a qual [...] há uma tendência de que a ruptura se alargue, ampliando-se até se tornar tão coextensiva quanto uma clivagem dominante no quadro mais amplo de relações sociais relevantes ao qual as partes conflitantes ou antagônicas pertencem” (2008, p.34).

A escalada da crise em Artaud tem seu ponto inicial no momento de ruptura com o Movimento Surrealista. Porém, é preciso considerar que a ruptura de Artaud é mais radical, dirigindo-se mesmo aos valores estéticos e sociais estabelecidos na França da década de vinte e trinta; nesse sentido, sua ruptura com o Surrealismo é apenas o sintoma que nenhum tipo de concessão a conjuntura político-social da época será feita. Nesta escalada de crise crescente, foram vários os momentos de atrito com os Surrealistas e com a própria sociedade francesa. Dentro dessas duas décadas, destacam-se oito anos, aproximadamente, durante os quais Antonin Artaud realizou o desvelamento de suas profundas inquietações por meio de sua arte mesma, vale dizer, por meio de manifestações pungentes de entrega do sujeito à diáfana poesia ao mesmo tempo em que a permite destruir-se em labaredas, porquanto esta mesma poesia, tal como dito mais acima, era a própria carne viva. Abaixo são discutidos 3 momentos desta fase.

1.2.3.1 – O Teatro Alfred Jarry na Comédie des Champs Elysées (1928).

Nesta segunda montagem do grupo recém fundado por Artaud, Vitrac e Robert Aron, a provocação dirigiu-se antes ao *establishment* francês do que aos Surrealistas. A montagem reunia num mesmo programa cinema e teatro: o filme **A Mãe**⁹ (1926) realização do diretor russo Vsevolod Pudovkin (1893-1953), foi apresentado na íntegra e consumiu metade do programa. Como a censura havia proibido sua exibição nos cinemas [cf. ESSLIN, 1978] apresentá-lo na primeira metade do programa previsto para noite tinha o objetivo claro de ir de encontro às autoridades francesas. Na segunda metade do programa apresentaram o terceiro da peça **Partage de Midi** do francês Paul Claudel (1868-1955). No entanto, não revelaram de imediato a autoria do texto alegando não possuírem autorização do autor para encená-la. Os longos diálogos encenados, isolados dos outros dois atos, propositalmente, geraram tédio e cansaço nos espectadores; a intenção era demonstrar toda a verbosidade do texto e ridicularizar as montagens que davam primazia à estruturação do teatro pela palavra. Os surrealistas presentes manifestaram sua insatisfação com aquela apresentação monótona vociferando insultos à montagem, e em particular a Artaud. Cientes de que provocaria exatamente esse tipo de insatisfação nos espectadores, todos no palco se mantiveram fieis às suas interpretações até o final da peça. Quando encerrou a apresentação Artaud apareceu à boca de cena e anunciou: “A peça é de Paul Claudel, embaixador da França – um infame traidor!” (apud ESSLIN, 1978, p. 32). O anúncio provocou exaltação e euforia por parte dos surrealistas e indignação completa por parte da imprensa oficial ali presente. A editora de Claudel (**Nouvelle Revue Française**) manifestou sentir-se violada nos seus direitos autorais e aviltada pelo próprio Artaud, pessoa a quem já havia prestado anteriormente serviços de divulgação de suas empresas teatrais.

Desse modo, de uma só vez Artaud atacara e se indispunha com importantes seguimentos do *establishment* francês. Esse acontecimento marca também seu posicionamento contra a censura e contra a propriedade intelectual.

⁹ O filme de Pudovkin é baseado no romance homônimo do também russo Máximo Gorki (1868-1936); é considerado uma das pedras de toque do cinema soviético. Apresenta a tomada da consciência revolucionária pela protagonista, Niovna-Vlasova, por ocasião da morte de seu filho, Nikolai Batalov, um ativista político russo da época dos czares; essa temática é desenvolvida sob uma inovadora prática de montagem cujo objetivo é revelar a união de diferentes planos e imagens e assim estabelecer novos significados para o que se vê na tela.

1.2.3.2 – O Teatro Alfred Jarry: *Le Songe ou le Jeu de Rêves* (1929).

A terceira montagem do Teatro Alfred Jarry contou com recursos de produção da embaixada sueca graças à ajuda de amigos de Artaud, possibilitando, dessa forma, contar com a presença de atores importantes no elenco como Tânia Balachova, Raymond Rouleau e Etienne Decroux, para montar a peça de Strindberg, **Le Songe** ou **le Jeu de Rêves**. Quem nos apresenta os acontecimentos do dia da estreia é Cassiano Quilici:

Na estréia, no dia 2 de junho de 1929, estavam presentes o embaixador da Suécia, o príncipe George da Grécia, a Duquesa de Rochefoucauld e Paul Valéry, entre outros. Além, é claro, dos surrealistas, irados com a “traição” de Artaud, que teria se aliado a um dos símbolos do capitalismo mundial (a Suécia) para produzir a peça. Liderados por Breton, os surrealistas interrompiam a apresentação com ironias e imprecações. Artaud então resolveu replicar do palco, interrompendo a cena para dizer que Strindberg era um “revoltado”, assim como Jarry, Lautréamont, Breton e ele mesmo: “ nós representamos essa peça como vômito contra a sua pátria, contra todas as pátrias, contra a sociedade”. Diante da agressividade da declaração muitos suecos se retiraram da platéia. (2004, p. 108, ênfases originais)

O grito de revolta de Artaud estende-se para além das fronteiras do *establishment* francês. Sua ânsia subversiva, desfere-se, suplanta, propaga-se e intensifica-se a tal ponto de assumir mesmo posicionamentos reacionários para assegurar a segunda apresentação do espetáculo. É o que ocorre em nove de junho do mesmo ano, quando Artaud e Aron anunciaram que estavam dispostos a recorrer a todos os meios disponíveis para impedir a repetição dos tumultos provocados pelos surrealistas na última apresentação. “Esses meios consistiam de... polícia. Breton, Sadoul, Unik e outros surrealistas foram presos à entrada. Segundo Breton, o próprio Artaud estava a porta, apontando seus amigos a “*les flics*” (aos “tiras”)” (op. cit., p.33, ênfases originais). A tendência de alargamento da crise se confirmava a cada novo empreendimento de Artaud, fosse aos palcos ou nas publicações de manifestos e cartas.

1.2.3.3 – Crise derradeira: O fracasso de *Les Cenci* (1935).

A visita à Exposição Colonial no **Bois de Vincennes** em 1931, confirmava suas ideias para formulação de um teatro que fosse, antes de tudo, mágico e ritualístico. O que ele vira ali fora um espetáculo de dança balinesa que o tocou profundamente e se constituiria no marco decisivo para a escritura de uma série de ensaios entre o ano de 1931 e 1936, que serão reunidos e publicados pela editora Gallimard em 1938 sob o título **O teatro e seu duplo**. O que impressionara sobremaneira Artaud fora o uso de uma linguagem encantatória, desenvolvida no espaço com precisão matemática, numa atmosfera ritual e fundamentalmente com linguagem autônoma e desvinculada do texto. [cf. ARTAUD 1984, p.72.]

O que se apresentava aos olhos de Artaud era a realização de um projeto de teatro cujo fundamento ia de encontro com a noção de *verossimilhança* exigida dos espetáculos de sua época. Todo ilusionismo mimético era colocado em cheque, segundo Artaud, pois “suas realizações são talhadas em plena matéria, em plena vida, na plena realidade. Há nelas algo do cerimonial de um rito religioso, no sentido em que extirpam do espírito de quem as observa toda ideia de simulação, de imitação barata da realidade” (id., ibid., p.76). Artaud ainda afirma, categoricamente, que “tudo neste teatro é de fato calculado com a minúcia adorável e matemática. Nada é deixado ao acaso ou a iniciativa pessoal. É uma espécie de dança superior, na qual os dançarinos seriam atores, antes de mais nada (id., ibid., p.79).

O período que se segue imediatamente após o contato com os balineses será marcado não só pela intensa produção de ensaios que culminaram com a formulação do Teatro da Crueldade, mas principalmente pelo desejo de Artaud concretizar teatralmente esse projeto. Seis anos separam Artaud da sua última direção a frente do já extinto Teatro Alfred Jarry, até a estreia de sua tragédia **Les Cenci**. Este era o momento de colocar a prova suas formulações teóricas e testá-las, submetendo-as à apreciação pública.

Tragédia escrita e dirigida por Artaud, **Les Cenci**¹⁰ baseava-se no personagem histórico Francesco Cenci, conde nascido em 1526, filho do tesoureiro do Papa Pio V. O conde ganhou notoriedade por seu ateísmo assumido, sua violência e ódio pelos filhos, inúmeros casos extraconjugais e por diversos processos vencidos nos tribunais papalinos através de subornos. Num dos casos mais escandalosos Francesco Cenci estuprou a própria filha Beatrice. A vítima convicta de que o pai sairia impune de mais um crime, assassinou-o com a ajuda da então esposa do conde, Lucrezia. Sobre este caso Stendhal publicara um relato baseado fielmente nos registros do julgamento de Beatrice e Lucrezia, condenadas a

¹⁰ Para um breve resumo da trama de Artaud consultar QUILICI, 2004, p.149.

guilhotina pelo tribunal da igreja e do Estado. Seduzido por esses inúmeros acontecimentos trágicos, Artaud escreve sua própria versão do Conde Cenci, baseando-se principalmente na tragédia em verso do poeta inglês Percy Bysshe Shelley (1792-1822) de 1819 também sobre o mesmo caso.

Utilizando-se de efeitos sonoros previamente gravados para reproduzir os barulhos de trovões e de outros ruídos sobrenaturais, Artaud empenhava-se na construção de uma encenação revestida de potencia mítica, onde o conde Francesco Cenci encarnaria a crueldade de *Cronos*, divindade ardilosa devoradora dos próprios filhos. Porém, ele não encarna exatamente um deus em cena, mas sim “um ser humano atravessado por potências desmesuradas que o lançam para fora da ordem social” (id., *ibid.*, p.148), e o revestem com os mais cruéis instintos, como estupro, incesto e assassinato. O próprio Artaud nos explica a dimensão mítica de sua tragédia:

Em *Les Cenci*, o pai é destruidor. E é por isso que esse assunto encontra-se nos Grandes Mitos. *Les Cenci*, a tragédia, é um Mito, que diz claramente algumas verdades. E porque *Les Cenci* é um Mito que seu assunto, transportado ao teatro, torna-se uma tragédia. Eu disse bem uma tragédia e não um drama. Pois aqui os homens são mais do que homens, mesmo que não sejam ainda deuses. Nem inocentes nem culpados, eles são submissos à mesma amoralidade essencial desses deuses dos Mistérios Antigos, de onde saiu toda tragédia (1964 *apud* QUILICI, 2004, p.147, ênfases originais).

A opção pela tragédia enquanto gênero, neste sentido, revela o desejo de Artaud de problematizar a trama em instancias não logocêntrica, ou seja, trata-se de apresentar o conflito entre a dimensão humana e um destino inexoravelmente cruel, posto por forças divinas superiores que arrasta a humanidade para fatalidade. Daí a exigência de Artaud de um “teatro alquímico” que “deve ser considerado o Duplo não desta realidade cotidiana [...] mas de uma outra realidade perigosa e típica de princípios” (1984, p.65). Trabalhando como um alquimista Artaud visa transmutar em cena essas “lutas indescritíveis de princípios, vistas sob esse ângulo vertiginoso e escorregadio em que toda verdade se perde ao realizar a fusão inextrincável e única entre o abstrato e o concreto” (id., *ibid.*, p.70). Evidentemente que esta exigência se viu elucidada após o contato com os dançarinos balineses, e o grande desafio de Artaud encontra-se exatamente em conseguir, através de sua tragédia **Les Cenci**, atualizar aqueles “estranhos canais cavados no próprio espírito!” (id., *ibid.*, p.76) vistos por ele na dança balinesa.

Foram quatro meses de trabalho (fevereiro a maio de 1935) separando a leitura pública do texto da tragédia até a data de sua estréia. Artaud além de escrever e dirigir a peça, também atuou no papel principal como conde Francesco Cenci. Um acúmulo de funções que

por si já trazem problemas suficientes a qualquer bom encenador. Mas no caso de Artaud isso se agravava, pois a maioria de suas idéias não era compreendida pelo elenco, especialmente as que diziam respeito à cena do banquete orgiástico, onde Artaud pretendia empregar, de modo mais explícito e sistemático, a idéia de “movimentos gravitacionais”, ou seja, uma geometrização das ações estruturando toda a movimentação dos atores como uma maquinaria de relógio constituído de várias engrenagens. No fundo a idéia era expressar uma espécie de “mecânica celeste” divina, que envolve e arremata todos os personagens. Essa geometrização do espaço também revela a estreita influência de Artaud com o rigor matemático observado na dança balinesa. Mas isso tudo era de difícil compreensão pra um elenco acostumado com os convencionalismos teatrais fundamentados no conceito de verossimilhança. Essa incompreensão desencadeava em Artaud um nervosismo atroz que tornava tenso os ensaios.

A estreia da peça aconteceu em 6 de maio de 1935 e contou com a participação de autoridades internacionais como o Príncipe George da Grécia, a Princesa Polignac, além de intelectuais e diversas personalidades dos *establishment* francês. Sua repercussão na sociedade francesa, no entanto, foi desfavorável, colecionando críticas severas que asseguravam tratar-se de uma peça melodramática, chata e longa. Quanto a atuação de Artaud, a crítica o acusou de vociferar seus textos com ímpeto raivoso comparado ao de uma fera selvagem. A repercussão desfavorável contribuiu ainda mais para afastar o público, e após dezessete apresentações, a peça foi cancelada, vindo a ser apresentada pela última vez em 22 de maio de 1935, portanto, menos de três semanas do dia da estréia [cf. ESSLIN, 1978].

O fracasso da peça abateu-se sobre Artaud. Ele parecia perceber que sua última chance de estabelecer-se como diretor teatral havia sido desperdiçada. Seria difícil conseguir apoio novamente para futuros projetos teatrais.

O depoimento do administrador do teatro, André Frank, nos descreve bem o que isso representou para Artaud:

Lembro-me de uma noite terrível no teatro, quando pela primeira vez Antonin Artaud mostrou o rosto paralisado, “remoto”, desligado do mundo, que se tornou o rosto pelo qual hoje o conhecemos. Um fiasco financeiro, uma cadeia de incompreensões, haviam decidido seu destino: Artaud, o gênio trágico, Artaud, profeta e mago, passava a existir” (apud ESSLIN, 1978, p. 42).

A crise do “drama social” atingira o nível quase insuportável de intensificação. Quando isso ocorre, afirma Turner, vem à tona “um daqueles pontos de inflexão ou momentos de perigo e suspense, quando se revela um verdadeiro estado de coisas, quando é menos fácil vestir máscaras ou fingir que não há nada de errado” (2008, p.34). É o momento mais

delicado do “drama social”, pois segundo Turner, “o aspecto ameaçador [...] desafia os representantes da ordem a lidar com ele” (id., ibid.). É o momento de passagem a terceira fase do “drama social”, a “ação corretiva” ou também denominada “ação restauradora”.

1.2.4 – 3ª Fase: Viagem à terra dos Tarahumaras.

A terceira fase do “drama social”, segundo Turner, corresponde ao uso de procedimentos que visem eliminar os conflitos instalados.

No intuito de eliminar a difusão da crise, certos “mecanismos” de ajuste e regeneração [...] informais ou formais, institucionalizados ou *ad hoc*, são rapidamente operacionalizados por membros de liderança ou estruturalmente representativos do sistema social perturbado. [...] Eles podem abranger desde conselhos pessoais e mediação ou arbitragem informal até mecanismos legais e jurídicos formais, e, para solucionar certos tipos de crises ou legitimar outras formas de resolução, a performance de ritual público (id., *ibid.*, p.34-35, ênfases originais).

A frustração em virtude da incompreensão e da falta de meios para realizar suas idéias na montagem de **Les Cenci**, a saúde permanentemente fragilizada e abalada pelas dores de cabeça, a falta de recursos financeiros para novos empreendimentos teatrais e até mesmo para sua sobrevivência precipitaram Artaud numa crise ainda maior no seio da sociedade francesa. Sentindo-se em meio à degenerescência dos valores humanos, Artaud procura impingir uma auto restauração, submetendo-se aos ritos sagrados do peiote, realizados pelos índios mexicanos Tarahumaras. É uma atitude que visa restabelecer-lhe, sobretudo, o equilíbrio e a ordem existencial abalada. Interessante observar como a decisão de deixar a Europa e ir ao encontro da civilização mexicana partindo do próprio Artaud, confere-lhe um nível de autoconsciência vital para a restauração do equilíbrio, pois, segundo Turner, é exatamente nesta fase corretiva que o indivíduo, entendido como unidade social “está em seu momento mais “autoconsciente” e pode atingir a clareza de pensamento de uma pessoa encurralada, lutando pela vida (id., *ibid.*, p.36).

Também não se pode negligenciar que a opção de ir ao encontro da civilização mexicana faz parte de uma postura política que inverte a relação entre colonizadores e colonizados: o México, outrora, colônia explorada e espezinhada pela Europa, passa a ser considerada como detentora do legado de culturas tradicionais, cuja ação devastadora da colonização européia não conseguira destruir. Ir ao México demonstra, neste sentido, também a incredulidade de Artaud diante da mentalidade moderna do homem europeu. É o homem europeu quem está doente e precisa de cura, e esta cura virá sob a forma elevada do ritual

sagrado, e “Artaud é o europeu que se auto-exila para realizar a catarse de sua identidade de colonizador” (QUILICI, 2004, p. 162).

Com ajuda do amigo Jean Paulhan, Artaud consegue aprovação oficial do Ministério da Educação da França para partir rumo ao México. Na prática isso apenas lhe garantiu facilidades diplomáticas junto às autoridades mexicanas, pois financeiramente nada lhe fora concedido, tendo que recorrer à empréstimo de amigos como Barrault e o próprio Paulhan. Desembarcou em terras mexicanas em sete de fevereiro de 1936, mas somente quatro meses depois, conseguiu pisar em solo dos índios Tarahumaras. Artaud sabia que a participação no ritual sagrado do peiote exigia-lhe uma preparação de corpo e alma, e para tanto, deixou de usar as drogas que lhe aliviavam as dores de cabeça. Disso decorreu chegar à montanha sagrada do ritual em estado deplorável, segundo ele próprio admitiu nos relatos que descrevem sua experiência mágica com o peiote. Parte dessa descrição segue abaixo, extraída de seu artigo intitulado **A dança do Peiote**, escrito em 1937 logo após seu regresso a Paris:

Lá em cima, nas vertentes da montanha enorme que desciam em degraus até a povoação, fora traçado um círculo de terra. À frente das suas *metates* (cubas de pedras), já mulheres moíam o Peiote com uma espécie de escrupulosa brutalidade. Os serventuários começaram a espezinhar o círculo. Espezinhavam-no cuidadosamente e em todos os sentidos; e no meio do círculo acenderam uma fogueira que o vento lá do alto aspirava em turbilhões. Durante o dia tinham matado dois cabritos. E num tronco de árvore cortado, cortado em cruz também, eu via agora os pulmões e o coração dos animais abanarem ai vento noturno. [...] Do lado em que o sol nascia espetaram dez cruzeiras de tamanhos desiguais mas numa formação simétrica; e a cada cruz amarraram um espelho. [...] Em redor do círculo uma zona moralmente deserta onde nenhum índio se atrevia a entrar; diz-se que os pássaros dentro do círculo ficam desorientados e caem, e as mulheres grávidas sentem o feto decompor-se. [...] E quando o sol desce é que os feiticeiros penetram no círculo e o bailarino dos seiscentos badalos [...] dá o seu grito de coite na floresta. O dançarino entra e sai mas não abandona apesar disso o círculo. Entra deliberadamente pelo mal. Mergulha nele com uma espécie de coragem horrível, num ritmo que desenha a Doença por cima da Dança, ao que parece. [...] E ao longo de uma noite inteira é que os feiticeiros voltam a estabelecer as relações perdidas, com gestos triangulares que cortam estranhamente as perspectivas do ar. [...] Porque terminadas as doze fases da dança, e estando a aurora a nascer, entregaram-nos Peiote moído que parecia uma espécie de caldo lodoso; e a frente de todos nós foi escavada outra cova para receber das nossas bocas aqueles escarros que a passagem do Peiote tinha tornado, de ora em diante, sagrados. - Cospe – disse-me o bailarino – no mais fundo da terra que te for possível, pois nenhuma parcela de *Ciguri* deve voltar ao de cima. [...] Depois de escarrar, fiquei a morrer de sono. O dançarino passava e tornava a passar à minha frente, dava voltas e gritava só por luxo, pois descobrira que o seu grito me agradava. Ergue-te, homem, ergue-te – berrava ela a dar voltas cada vez mais inúteis. Desperto e vacilante levaram-me às cruzeiras para a cura final, lá onde os feiticeiros põem o ralador a vibrar por cima da cabeça dos pacientes. [...] E com estes derradeiros passes é que a dança do Peiote terminou. (2007, p. 42-43-44-47-48-49-50; ênfases originais)

Considerando que o relato acima foi feito por um participante de uma cerimônia sagrada que em determinado momento é convidado a ingerir uma bebida alucinógena para

alcançar a purificação e a cura, o mais importante então, não se encontra numa descrição linear dos acontecimentos, mas antes observar o esforço de Artaud, na tentativa de apreender a rede de significados presentes nos diversos elementos do ritual, dos artefatos utilizados, as ações purificadoras, a geometria do espaço, até a movimentação do dançarino. Em outras palavras, é a tentativa de quem mesmo imerso na experiência ritual, pretende alcançar e decifrar uma espécie de linguagem secreta presente na cerimônia.

Após seu regresso a Paris em 1937, Artaud afirmara que sua participação no rito sagrado do peiote havia lhe proporcionado “os três dias mais felizes de sua vida”. A restauração do equilíbrio almejada por Artaud parece ter sido alcançada; a ação corretiva parece finalmente renovar e revigorar sua existência; os males extirpados e a dignificação da vida plenamente refeita. No entanto, a ação corretiva se obteve sucesso, este foi logo interrompido pela falta de recursos financeiros e, principalmente, pelo estado avançado de dependência do ópio, láudano e heroína, que o levou a submeter-se por duas vezes, num período de tempo curtíssimo, a tratamento para desintoxicação dessas drogas. “Quando a correção falha, geralmente há uma regressão à crise” (2008, p.36), já nos alertava Turner.

1.2.5 – Retorno a 2ª Fase: Nova intensificação da crise ou Artaud iniciado.

O regresso da crise, após a intenção experiência nos ritos Tarahumaras, não significa, porém, um fracasso ou uma frustração com a experiência vivida, mas antes marca de modo decisivo o entendimento de Artaud acerca do seu Teatro da Crueldade, pois, se como afirmara a pelo menos três anos antes de sua viagem que “o primeiro espetáculo do Teatro da Crueldade se intitulará: A CONQUISTA DO MÉXICO” (1984, p. 159, ênfases originais), o que se impõe a ele na montanha onde se realizara o ritual é a possibilidade de vivenciar o exemplo lapidar desse teatro mágico. O que se verá a partir de então é a conduta de um homem que participou de um ritual xamânico, acreditando ter sido iniciado nos segredos místicos dos feiticeiros mexicanos. Como iniciado e profeta dos segredos que lhe foram revelados naquela montanha mágica o que importa é anunciar e compartilhar dos ensinamentos místicos para a cultura européia doente e falida, no entendimento de Artaud. A transposição da tragédia do palco pra vida ganhará contornos emblemáticos, e esse é na verdade o regresso da crise, pois isso o colocará no limite tênue entre a dramatização de suas idéias e o delírio psicótico.

Uma pequena e misteriosa espada de aço *toledano* e uma bengala irlandesa são segundo Martin Esslin, os dois objetos que despertaram a preocupação e o interesse, ainda maior de Artaud, pelos sinais mágicos e miraculosos que acredita estarem sendo manifestados a ele a partir do ano de 1936: a primeira lhe fora presenteada por um feiticeiro negro, quando de sua estada em Havana; e a segunda, presente do amigo René Thomas, considerada por Artaud como a própria bengala que São Patrício usou para expulsar todas as serpentes da Irlanda. Ambos os objetos levarão Artaud a tomar aulas de interpretação do baralho tarô, a fim de compreender sua significação mágica. É nesse período que publica **Les Nouvelles Révélations de l'Être** (Novas Revelações do Ser) assinada simplesmente como **Le Révéle** (O Iluminado). E no mesmo mês (junho de 1937), pede ao amigo Jean Paulhan que publicasse como anônimo seus relatos sobre a viagem à terra dos Tarahumaras, pois segundo acreditara “bem cedo estarei morto ou numa situação... na qual não precisarei ter nome” (1967 apud ESSLIN, 1978, p.46). O tom profético presente no pedido feito a Paulhan, exacerba-se em **Les Nouvelles Révélations de l'Être**, obra considerada por Esslin como a declaração de total desligamento de Artaud com sua existência normal:

Tenho lutado para experimentar e existir, para experimentar e consentir nas formas (todas as formas) com as quais a delirante ilusão de estar no mundo impregnou a realidade. Não desejo continuar enganado por ilusões. [...] Tenho um corpo que experimenta o mundo e vomita realidade. [...] Estamos mortos, os demais não estão

separados. Continuam a circular em torno de seus próprios cadáveres. Não estou morto. Mas estou separado. (id., ibid., p.47)

Os acontecimentos que culminaram com a realização da autoprofecia artaudiana se deram sob o signo do mistério em Dublin, local para onde Artaud se dirigiu convencido de que o destino o reservara um evento cósmico, exatamente na terra de origem da bengala de São Patrício. E assim, pouco mais de dois meses depois da publicação de **Les Nouvelles Révélations de l'Etre**, Artaud assume-se definitivamente como protagonista de seu próprio drama existencial, envolvendo-se em diversos acontecimentos insólitos e retornando à Paris sob camisa de força considerado como louco perigoso¹¹.

A maneira obstinada com que Artaud pretendeu refazer sua vida, assumindo um tom profético e interpretando incessantemente os elementos miraculosos da magia proposta para o palco, redimensionando-os irremediavelmente para o plano de sua própria existência, o situa novamente na segunda fase do “drama social”, exatamente no momento destacado por Turner como sendo o mais “ameaçador dentro do próprio fórum e, por assim dizer, desafia os representantes da ordem a lidar com ele” (2008, p.34). Uma nova ação corretiva deverá ser tomada, só que desta vez não se trata de uma auto regeneração, e sim de uma ação corretiva institucionalizada.

¹¹ A versão mais plausível pro que teria ocorrido da viagem a Dublin até seu regresso e internamento nos manicômios franceses, segundo Esslin teria sido o seguinte: “A 14 de agosto, Artaud remeteu seus primeiros cartões da Irlanda a René Thomas, que o presenteara com a bengala mágica [...] Chegara a Cobh. A 17 de agosto, estava em Galway. A 23 [...] encontrara alojamento numa aldeia distante mais de duas horas a pé da agência de correios mais próxima, em Kilronam. A esse tempo seu dinheiro já acabara, e solicitara ajuda de Breton e Paulhan. [...] Ao aproximar-se a hora da catástrofe para o mundo, prevista por ele, a milagrosa bengala mudou de caráter: a 14 de setembro, escreveu a Anne Manson: “Empunho o próprio bastão de Jesus Cristo e é Jesus Cristo quem me comanda, e tudo o que devo fazer; e ficará claro que seu ensinamento destinava-se aos Heróis Metafísicos e não aos idiotas (OC, VII, 282). Em carta a Breton, porém, escrita no mesmo dia, deixava claro que o Jesus Cristo cuja bengala ele possuía nada tinha a ver com o Jesus da cristandade. Se o Espírito Santo era a força a instar os homens a viver, era o Cristo-Shiva de Artaud quem chamava os homens ao Absoluto, porque reconhecia que a Vida é Mal, e Morte o definitivo Bem. [...] completamente sem dinheiro e em situação angustiosa, tentou entrar em contato com alguma casa religiosa que julgava abrigasse monges de língua francesa. Diz-se que, após tentar ser recebido num mosteiro (ou talvez mesmo num convento) a altas horas da noite, e sem que alguém lhe abrisse a porta, fez tanto barulho na rua, que a polícia foi chamada para acabar com o distúrbio. Como resistisse a afastar-se dali, houve luta corporal, durante a qual perdeu a milagrosa bengala de São Patrício. Passou seis dias preso e foi finalmente metido num navio de partida para o Havre, o vapor Washington, que deixou Cobh a 29 de setembro de 1937. O pior estava por acontecer. Na cabine que lhe tinha sido designada a bordo do Washington, Artaud, ao que parece, alarmou-se com o súbito aparecimento de um camaroteiro e um mecânico, portando instrumentos metálicos, provavelmente para consertar uma pia. Convicto de que as duas figuras sinistras tinham vindo fazer-lhe mal, Artaud os atacou furiosamente e teve de ser dominado e metido em camisa de força. À chegada a Havre, a 30 de setembro, os armadores do navio entregaram-no às autoridades francesas, que prontamente o internaram num manicômio, como louco perigo” (1978, p.48-9, ênfases originais).

1.2.6 – Ação Corretiva Institucionalizada: Ville-Évrard e Rodez.

Ville-Évrard é o nome do manicômio francês para pacientes considerados irrecuperáveis, local que Artaud passará pelo menos quatro anos de confinamento forçado. As cartas escritas por ele nesse período de internamento revelam o tom coercitivo, agressivo e desumano dos mecanismos utilizados para “tratá-lo”:

Os tormentos que estou passando aqui são demoníacos (...). Acredite-me, a situação aqui é gravíssima. Nunca estive tão grave desde o começo do mundo e a queda do pecado. (...) Os iniciados possuem verdadeiros instrumentos de tortura, como já lhe contei, e toda noite eles os usam para me mutilarem à distancia enquanto durmo, cada noite um pouco mais (1969 apud Willer, 1986, p. 110).

Considerando que a instituição era tida para “pacientes irrecuperáveis”, o mais provável e coerente é que a ação corretiva pretendia mesmo era banir Artaud do seio da sociedade por ele representar um perigo. Mas se *Ville-Évrard* pareceu-lhe o lugar dos “iniciados do demônio”, sua transferência para Rodez em 1943, sob os cuidados do Dr. Gaston Ferdière, irá representar um horizonte mais saudável por pouco tempo. É certo que o Dr. Ferdière que também era poeta e ensaísta, concederá tratamento mais digno a Artaud, incentivando-o mesmo a retornar a escrever e a desenhar. Porém, Ferdière também será o mesmo que justificará sua melhora, ou aparente melhora, graças ao tratamento realizado com eletrochoques (estima-se que tenham sido pelo menos sessenta sessões de eletrochoques durante os três anos em Rodez), que possibilitará a Artaud passar os últimos meses de sua vida residindo como voluntário em num pavilhão nos jardins do hospital psiquiátrico de Ivry, localidade próxima de Paris, onde ainda podia obter assistência médica. Sem dúvida o tratamento levanta polêmica, pois de fato querendo ou não depois das sistemáticas torturas pelo eletrochoque Artaud recebeu alta e pode voltar ao convívio social, chegando mesmo a declarar “eu não creio mais nos demônios do inferno, como acontecia há dois anos atrás, quando cheguei aqui... E como não quero pensar neles nunca mais, já deixei há muito tempo de ver qualquer coisa além do papel em que escrevo, as pessoas, as arvores, as casas entre as quais vivo e o céu azul lá em cima” (apud ESSLIN, 1978, p.54).

Contudo, quem depois de passar por sistemático e intenso regime de tortura se atreveria a confirmar quaisquer indícios de imagens oníricas que pudessem comprometer ainda mais sua integridade física? Desse modo, o testemunho acima atesta muito mais o medo

da tortura do que realmente uma renúncia dos personagens que povoavam sua mente. A certificação de que Artaud reprovara a eficácia de tal tratamento se confirma em sua primeira publicação, logo após sua saída de Rodez, intitulada **Artaud o Momo**, conforme observamos na citação a seguir:

Os manicômios são conscientes e premeditados recipientes de magia negra, não só por médicos promoverem a magia por suas inoportunas e híbridas terapias, mas por praticarem-na. [...] O Bardo é a ânsia mortal na qual se escoa o eu. E nos eletrochoques há um estado de escoamento pelo qual passam todos traumatizados e que os levava, não mais ao conhecimento, mas a horrenda e desesperadamente desconhecere quem são, quantos eram, que, lei, eu, rei, vós, bah e ISSO. Passei por este estado e nunca mais o esquecerei. A magia do eletrochoque arranca um estertor de morte, mergulha a pessoa que o recebe num estertor de morte de quem esta abandonando a vida. [...] A medicina mercenária mente sempre que diz ter curado um doente pelas introspecções elétricas do seu método, e pessoalmente só vi pessoas aterrorizadas pelo método, incapazes de reaver seus eus. (Op. Cit., p. 127-128, ênfases originais)

O retorno de Artaud, neste sentido, ao convívio social deve ser visto, muito mais como uma estratégia dissimulatória de sua parte do que como eficácia oriunda do tratamento com os eletrochoques. De qualquer modo, isso lhe permitirá alcançar a última fase do “drama social” de Turner, a fase da reintegração ou retorno ao social.

1.2.7 – 4ª Fase: Reintegração ou nova liminaridade?

O desfecho, e, portanto, a última fase do “drama social”, segundo Turner, “consiste seja na reintegração do grupo social perturbado ou no reconhecimento e na legitimação social do cisma irreparável entre as partes em conflito” (2008, p. 36). No caso de Artaud este cisma parece mesmo irreparável.

Um leilão de obras de arte na galeria Pierre, organizado por diversos amigos, marcou seu retorno aos ciclos de convivência social e arrecadou boa quantia em dinheiro para lhe prover o sustento. Um outro evento na matinê no teatro *Sarah-Bernhardt* contou com a participação de vários artistas lendo obras de Artaud. Charles Dullin, André Breton e Jean Louis Barrault, no mesmo evento, comentaram sobre a vida daquele homem que passará nove anos em subseqüentes internamentos, mas que agora voltaria a freqüentar os cafés parisienses, e se mostraria em plena efervescência da produção de sua obra. Seu retorno, desse modo, agitou a sociedade francesa e lhe trouxe certa notoriedade.

Seu ímpeto, porém, continuará o mesmo e não tardaram as novas ocorrências de escândalo, e os novos ataques, sejam as instituições, seja aos seus representantes. Um desses primeiros ataques fora exatamente **Artaud o Momo** e tinha endereço certo: as instituições manicomiais e seus médicos psicanalistas, sobretudo, aqueles que se utilizavam de eletrochoques. Também escreveu suplementos as cartas¹² escritas ao papa e ao Dalai Lama, escritas em 1925, onde exacerba o tom agressivo contra o primeiro e inverte sua posição contra o segundo passando a considerar o Dalai Lama como mais um dos muitos “sujos europeus” a poluir o mundo com silogismos, lógica e misticismo histórico. Isso tudo, porém, era apenas o prenúncio do que viria a ser seus últimos momentos de liminaridade.

¹² Ver trechos destas cartas no capítulo extra, **O Julgamento de Artaud**, p.132.

1.2.7.1 – Conferência no Teatro Vieux-Colombier (1947).

A notoriedade adquirida após sua saída de Rodez e retorno a Paris rendeu a Artaud a publicação de vários de seus poemas escritos nessa época em revistas ou em panfletos. Animou-se, então, de fazer uma leitura pública de alguns desses poemas que circulavam pela sociedade parisiense. E então, em treze de janeiro de 1947, o teatro Vieux-Colombier ficou tomado de uma platéia repleta de intelectuais e de jovens curiosos para ver e saber quem era Antonin Artaud. Se tivessem uma vaga idéia da trajetória de vida de Artaud, todos ali não teriam motivos para saírem frustrados ou escandalizados.

Artaud iniciou a leitura de alguns poemas do seu **Momo**; quando chegou a parte do poema intitulada **Loucura e Magia Negra**, que trata exatamente do tratamento com eletrochoques, abandonou a leitura do poema e a substituiu por uma narrativa verborrágica e alucinada detalhando todo sofrimento passado nos manicômios. Testemunhas asseveraram que passou duas horas ou mais sem parar de falar, intercalando a narrativa com gritos e urros ininteligíveis até ser acometido subitamente por um momento de terrificante paralisia. Neste instante fixa o olhar para o público e repentinamente sai do palco para não mais voltar. Em depoimento do próprio Artaud algumas semanas depois, ele confessara que neste instante percebeu que nada mais havia a ser dito ao público: “Repentinamente percebi que já havia passado a hora de reunir pessoas num teatro, até mesmo para dizer-lhes algumas verdades e que não existe outra linguagem para a sociedade e seu público a não ser aquela das bombas, das metralhadoras, das barricadas e de tudo que se segue daí” (apud WILLER, 1986, p.126).

Para Esslin o que ocorreu no Vieux-Colombier fora a própria realização do Teatro da Crueldade, performada por ninguém menos que seu idealizador [cf.ESSLIN, 1978, p.70]. O testemunho de André Gide, que presenciou aquela que fora a última apresentação pública de Artaud, permite dimensionar o impacto causado nos espectadores:

Assistimos a um espetáculo prodigioso: Artaud triunfava, impunha-se a zombaria, à agressão insolente; ele dominava... [...] De seu ser material só transparecia o que nele havia de expressivo. [...] mas era ele próprio como personagem que ele oferecia ao público, numa espécie de cabotina desavergonhada, na qual transparecia uma autenticidade total. A razão batia em retirada; não unicamente a sua, mas a razão de toda a assistência, de todos nós, espectadores deste drama atroz, reduzidos ao papel de comparsas malévolos, debochados e grosseiros. Oh! Não, mais ninguém na platéia, tinha vontade de rir; e inclusive, Artaud nos tinha tirado a vontade de rir por muito tempo. Ele havia nos atraído para seu jogo trágico de revolta contra tudo aquilo que, admitido por nós, para ele permanecia mais puro e inadmissível [...] Ao sair desta memorável sessão o público se calava. Que se poderia dizer? Acabávamos

de ver um homem miserável, atrozmente sacudido por um deus, como que no limiar de uma gruta profunda, antro secreto da sibila, onde nada de profano é tolerado, onde, como em um Carmelo poético, um vate é exposto, oferecido aos raios, aos abutres vorazes, ao mesmo tempo sacerdote e vítima... Todos se sentiam envergonhados de retomar um lugar em um mundo no qual o conforto é formado de compromissos (1948 apud ARTAUD, 1984, p. 08-09)

E desta forma, Artaud terminava por subverter as fases do “drama social”: converte aquilo que seria a sua fase de reintegração em ação corretiva, não de si próprio, mas de uma platéia aturdida com os mecanismos corretivos que acabavam de ser operados. Talvez no fundo eles (a platéia) fossem quem sempre estivesse a todo custo precisando refazer sua existência, e neste caso, Artaud desde o princípio estava com a razão. E entregando-se agora, nesta última aparição pública, como o próprio rito encarnado ele conseguira de certa forma integrar a todos num sentimento de união transcendente tão perseguida por ele durante toda sua existência.

Capítulo II

Considerações sobre o teatro ritual artaudiano.

2.1 – Rito, ritualismo, ritualização, ritualizar: considerações acerca do conceito Ritual.

Quando utilizamos de modo corriqueiro o termo ritual é comum associarmos a ele uma série de ideias distintas e que nem sempre compartilham dos mesmos pressupostos. O termo largamente utilizado pelo senso comum, associado até aos pequenos atos rotineiros e repetitivos do cotidiano, parece dar conta das mais variadas ações, sejam elas no âmbito religioso ou profano. Assim, é comum associar, ao termo ritual, outros que abrigam uma diversidade de significados: cerimônia, religião, liturgia, culto, magia, mito, sagrado, tradição, celebração, crença, sacrifício, elevação, superstição, hábito e rotina, entre outras. Essa livre associação semântica com o termo ritual permite, por conseguinte, uma aplicação ampla em diversos setores da atividade humana, e seu emprego em expressões recorrentes em nossa sociedade, como ritual de beleza, ritual de estudo, ritual de acasalamento, ritual de sedução, ritual para assistir os jogos da Copa, ritual para dormir bem, ritual para acordar, ritual para ter um bom dia, ritual para adentrar no mar, ritual de preparação para o casamento, ritual antes de entrar em cena, ritual para tomar banho e ritual para cozinhar, por exemplo. O uso do termo em todas estas expressões aponta para o desenvolvimento de procedimentos habituais, formais e muitas vezes rotineiros, os quais, de alguma forma, fazem o homem acreditar que alcançará melhorias na qualidade de sua vida por meio da boa realização destas ações específicas; a eficácia e o alcance destas melhorias, nesse caso, estão diretamente ligados à observância de cada pequeno gesto a ser repetido de modo sistemático conforme foi estabelecido ao longo do tempo.

Como objetivamos, porém, a compreensão e utilização do termo ritual como fundamento conceitual das proposições de Artaud pertinentes ao teatro, então, o emprego usual do termo merecerá investigação mais aprofundada que possibilite empreender as linhas de continuidade ou descontinuidade entre o entendimento e aplicação usual do termo e sua matriz etimológica para, desse modo, estabelecermos e delimitarmos o campo do conhecimento específico no qual essas proposições subjazem. Nosso guia nessa empresa será

Aldo Natale Terrin e sua análise empreendida no livro **O rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade**, pois nele encontraremos uma abordagem que estabelece relação com quantidade considerável de autores sobre o assunto, permitindo, desse modo, aprofundar o entendimento acerca do ritual.

A análise de Terrin inicia fazendo uma significativa distinção entre rito e ritual: “Quando se usa o termo “rito”, faz-se referência a uma ação realizada em determinado tempo e espaço. [...] Quando, ao invés, falamos de “ritual”, fazemos referência a uma idéia geral da qual o rito é uma instância específica. Assim, não existe o “ritual”, que é uma abstração. [...] Por isso, o ritual seria somente uma idéia que os estudiosos formulam como conceito de rito.” (2004, p.19-20)

Essa primeira distinção se mostra significativa na medida em que a raiz etimológica (como veremos na citação a seguir) remeterá sempre ao termo rito e não ao termo ritual. Como nos apresenta Terrin, o ritual é uma abstração aceita como ideia geral entre os estudiosos, pois a instância específica, palpável e observável é sempre o rito, que determina o local onde as ações serão desenvolvidas, com uma duração específica de tempo. Corresponde ao rito, nesse sentido, a ideia de ordem e classificação que se confirma quando observamos o levantamento etimológico citado por Terrin:

Segundo Benveniste, rito vem do latim *ritus*, que indica a ordem estabelecida e, mais atrás, liga-se ao grego *artýs*, com o significado também de “prescrição, decreto”. Mas a verdadeira raiz antiga e original parece ser a de *ar* (modo de ser, disposição organizada e harmônica das partes no todo), da qual derivam a palavra sânscrita *rta* e a iraniana *arta*, e, em nossa línguas, os termos “arte”, “rito”, família de conceitos intimamente ligada à idéia de harmonia restauradora e à idéia de “terapia” como substitutivo ritual. Outros autores observam que “rito” poderia ter, em sua base, a raiz indo-européia *ri*, que significa “escorrer” e, nesse sentido, ligar-se-ia ao significado que têm as palavras “ritmo”, “rima”, “rio” (*river*), sugerindo, respectivamente, o fluir ordenado de palavras, da música e da água. (id., p.18, ênfases originais)

Como operador de ordem, o rito estabelece prioridades a serem observadas, possibilitando a prescrição de normas para organização da vida em sociedade. Harmonizar a parte com o todo pode ser compreendida, tanto no sentido de harmonizar o homem individualizado com sua comunidade, quanto no sentido de harmonizar o ser humano (espécie) com o cosmos. A ordem operada pelo rito, portanto, atua no micro e no macrocosmos, ambas intimamente ligadas à ideia de restauração de uma dimensão harmônica e existencial perdida. O espaço e o tempo determinado pelo rito para realização de todas as ações que visam restaurar essa harmonia encontram-se, porém, fora da vida ordinária,

exigindo, nesse sentido, um comportamento distinto do comportamento rotineiro e distraído do cotidiano. Isto porque para se restaurar a harmonia perdida, impõe-se a necessidade de um comportamento que intensifique a experiência do tempo presente, um aqui e agora localizado fora do tempo cronológico ordinário, opondo-se veementemente ao comportamento dispersivo e difuso do cotidiano. O que se dá em última instância, segundo Victor Turner (1974, *passim*), é o estabelecimento de um espaço e um tempo “liminar”, que exige, por conseguinte, um comportamento “liminar”.

Nesse sentido, a análise de Terrin alerta ainda para a distinção necessária entre cerimônia, ritualizar, ritualização e ritualismo que, segundo ele, são termos empregados a partir de generalizações da compreensão do rito, mas que na prática não podem ser considerados sinônimos. Dentre esses termos, o primeiro (cerimônia) parece ser o mais delicado de diferenciar, pois se estabeleceu entre os antropólogos, segundo Terrin, uma controvérsia a partir da dicotomia entre o secular e o religioso¹³. Acerca dessa diferenciação entre rito e cerimônia nos parece adequado então, por ora, guardar a devida distância e não tomar partido acerca dessa controvérsia, posto que ela ainda se mantém aberta no seio da Antropologia. No entanto, guardaremos também a devida consideração de não empregar um termo pelo outro, como se fossem sinônimos. Quanto aos demais termos – ritualizar, ritualização e ritualismo –, parece-nos extremamente pertinente uma abordagem que esclareça o emprego usual e generalista que se faz deles atualmente, verificando a aplicação destes termos como se fossem equivalentes semânticos de rito e ritual sem, no entanto, serem-no; tal conversão denotativa ocasiona o uso generalizado de ritual como nas expressões citadas anteriormente.

Aplica-se ritualizar, segundo Terrin, a todo “processo pelo qual se formam ou se criam ritos” (id., p.20) . Nesta instância, consideram-se as ações que criam os ritos propriamente ditos, ou seja, aqueles que se dão no espaço liminar, e que exigem um comportamento não dispersivo ou rotineiro, mas também todas aquelas ações em que a pessoa é levada pelas circunstâncias, de modo consciente ou não, a ritualizar o próprio agir cotidiano,

¹³ Sobre esta controvérsia Terrin afirma: “Depois de M. Wilson e J. Goody, por exemplo, que consideravam a atividade ritual como *analogatum princeps* de qualquer ação com caráter complexo não-instrumental e expressivo, M. Gluckman sentiu-se no dever de subverter a perspectiva, atribuindo, de alguma forma, a matriz básica do agir ritual à ‘cerimônia’. A cerimônia é que constitui o fundamento verdadeiro de qualquer rito! Tal afirmação não parece satisfatória, porquanto a diferença entre rito e cerimônia refere-se quase que exclusivamente ao âmbito secular, atribuindo prioridade e privilégio ao âmbito social e secular; o que não parece legítimo, se considerarmos a história. Essa prioridade do mundo secular parece, mesmo, excessiva se se analisa a história mais antiga, onde ainda não se conhecia cerimônia que não fosse um rito, e sempre religioso”. (2004, p. 20, ênfases originais)

formalizando-o e tornando-o repetitivo. Podemos citar como exemplo, o caso de pessoas que mantêm por necessidade ou conveniência social, padrões de comportamento diários que facilitam sua conduta no ambiente de trabalho, em casa, com a família ou na escola. Terrin não considera, e concordamos com ele, que o termo em si comporte qualificações negativas, posto que esse processo de criação de ritos ajuda a ordenar o comportamento humano, ainda que não seja uma ordenação da mesma natureza que se dá no rito propriamente dito.

Quando este processo ganha, no entanto, uma entonação negativa, isto é, quando o processo de formalização e repetição gera comportamentos estereotipados e esvaziados de qualquer conteúdo simbólico, então, já não se pode considerar o termo ritualizar; alternativamente, utiliza-se a noção de ritualismo. Esse, por sua vez, pode ser observado em comportamentos de tipo religioso onde algumas ações ou gestos já foram repetidos exaustivamente por alguém que até se perdeu, ou se esqueceu o significado daquele ato. Para os católicos, por exemplo, fazer o “sinal da cruz” quando se passa diante de uma igreja, representa um ato solene de respeito e prosternação. Porém, é fácil verificar que os poucos católicos que ainda o realizam, muitas vezes só realizam uma abreviação do “sinal da cruz”, o popular ato de “se benzer” levando a mão direita da testa ao peito, do peito ao ombro esquerdo, e do ombro esquerdo ao direito; e mesmo esse ato abreviado é realizado numa velocidade tamanha que mal dá tempo para algum tipo de demonstração de respeito, solenidade ou prosternação.

A neurose obsessiva seria outro tipo de ritualismo que ocorre quando o indivíduo recorre a comportamentos ritualizados visando combater a ansiedade e a angústia [cf. TERRIN, 2004, p.21]. E ainda poderíamos citar o exemplo de indivíduos que regulam suas vidas a partir do estabelecimento de pequenas ações que se repetem todos os dias, nos mesmos horários, e com as mesmas intenções. A rotina nesse caso aliena o conteúdo das ações praticadas.

Por fim o termo “ritualização” é classificado como pertencente, sobretudo, ao âmbito da Etologia, ciência que estuda o comportamento dos animais, considerando o ritual qualquer atividade, humana ou animal, que venha a ser realizada de modo repetitivo, formalizado e padronizado. A expressão “tudo é ritual”, encontra nesse termo sua significação mais elevada, uma vez que até o simples gesto de assistir televisão, escovar os dentes ou até mesmo abrir uma porta, pode passar a ser considerado como ritual.

Observamos desse modo, uma linha tênue sendo construída entre os termos rito, ritual, ritualizar, ritualismo e ritualização [conforme esquema abaixo, na figura 2]. Numa

escala horizontal, considerando o rito na extrema esquerda e a ritualização na extrema direita, podemos inferir que essa linha se desenvolve indo do rito no âmbito religioso para a secularização das ações, até atingir seu nível mais extremo com a ritualização.

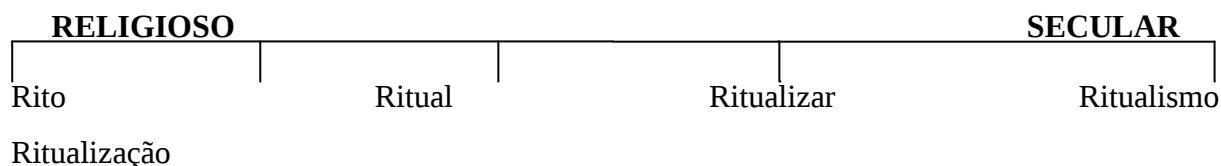


Fig. 2: Escala horizontal das variações do uso do termo ritual.

A inferência parece bastante problemática, pois situa o rito no âmbito estritamente religioso, e, no entanto, parece também demarcar muito bem o processo de dessacralização de nossa sociedade atual. A exigência de outrora de um comportamento intensificado na experiência do presente, no aqui e agora, visando restabelecer uma harmonia perdida, uma restauração da parte com o todo e que, em função dessa exigência faz com que o rito se realize no espaço liminar, tende, cada vez mais, a “escorrer” (aludindo à raiz indo-européia *ri*, que significa “escorrer”, citada anteriormente) para um comportamento de matriz cotidiana que revela justamente o processo inverso, ou seja, uma alienação do tempo presente, um esvaziamento do conteúdo simbólico dos atos praticados chegando ao ponto de até mesmo as pessoas nem se darem conta de que há atos sendo praticados, tamanha a espontaneidade. Terrin observa que

[...] justamente no termo “ritualização” já está incluído um processo de metaforização dos ritos semelhante àquele de que fala Hervier-Léger a propósito da religião, e que, portanto, a tendência a reconhecer os ritos “profanos” como substitutivos, a pleno direito, dos ritos religiosos esta toda incluída na semantização do próprio termo “ritualização”, entendido como processo estendido e extensível a vários fenômenos análogos aos classicamente considerados religiosos. (id., p.22)

Esse “escorrer” ou esse “deslizar” dos ritos do âmbito religioso para o âmbito secular demonstra-se cada vez mais presente em nossa sociedade. O que deve ser evitado, nesse caso, segundo Terrin, seria uma compreensão dicotômica acerca do rito, tomando como perspectiva de análise, ora preferencialmente os ritos religiosos, ora os assim considerados ritos seculares ou profanos. A passagem de um pólo a outro não pode ser simplificada sem prejuízo para ambos, e nesse sentido, a tentativa de Claude Rivière em *Les rites profanes*, é apontada por Terrin como exemplo emblemático, pois trata os ritos religiosos como análogos aos ritos

profanos, mas não considera a recíproca verdadeira. A árvore genealógica do ritual elaborada por Richard Schechner (1934) oferece, conforme Terrin, um quadro elucidativo que nos permitirá compreender o rito e suas respectivas derivações e dependências, sem privilegiar a perspectiva religiosa e nem a perspectiva secular-profana de Rivière.

2.1.1 – Árvore genealógica do ritual de Schechner.

Podemos demonstrar o processo evolutivo do ritual através do esquema que descreve sua árvore genealógica, conforme esquema na figura 3. Pela proposição de Schechner (2006, p.106) teríamos no tronco e próximo a base da árvore o processo de ritualização desempenhado por animais com sistema nervoso simples (peixes e insetos), processo esse fixado geneticamente; mais acima, ainda no tronco, viriam alguns mamíferos, como cachorros, e algumas espécies de pássaros, como papagaios, que seguem processos determinados geneticamente mas com a capacidade de aprender e imitar ações; seguindo a escala evolutiva viriam os primatas não humanos, como chipanzés e gorilas, seguindo ritualização semelhante a humana, porém, sem a complexidade, diversidade e qualidade cognitiva do homem; esse por sua vez se localizaria no topo da árvore pelo elaborado grau de sofisticação dos ritos. A árvore no estágio humano se ramificaria em três categorias principais, quais sejam, rito social, rito religioso e rito estético, todos mantendo aberta relação de trocas e convergências.

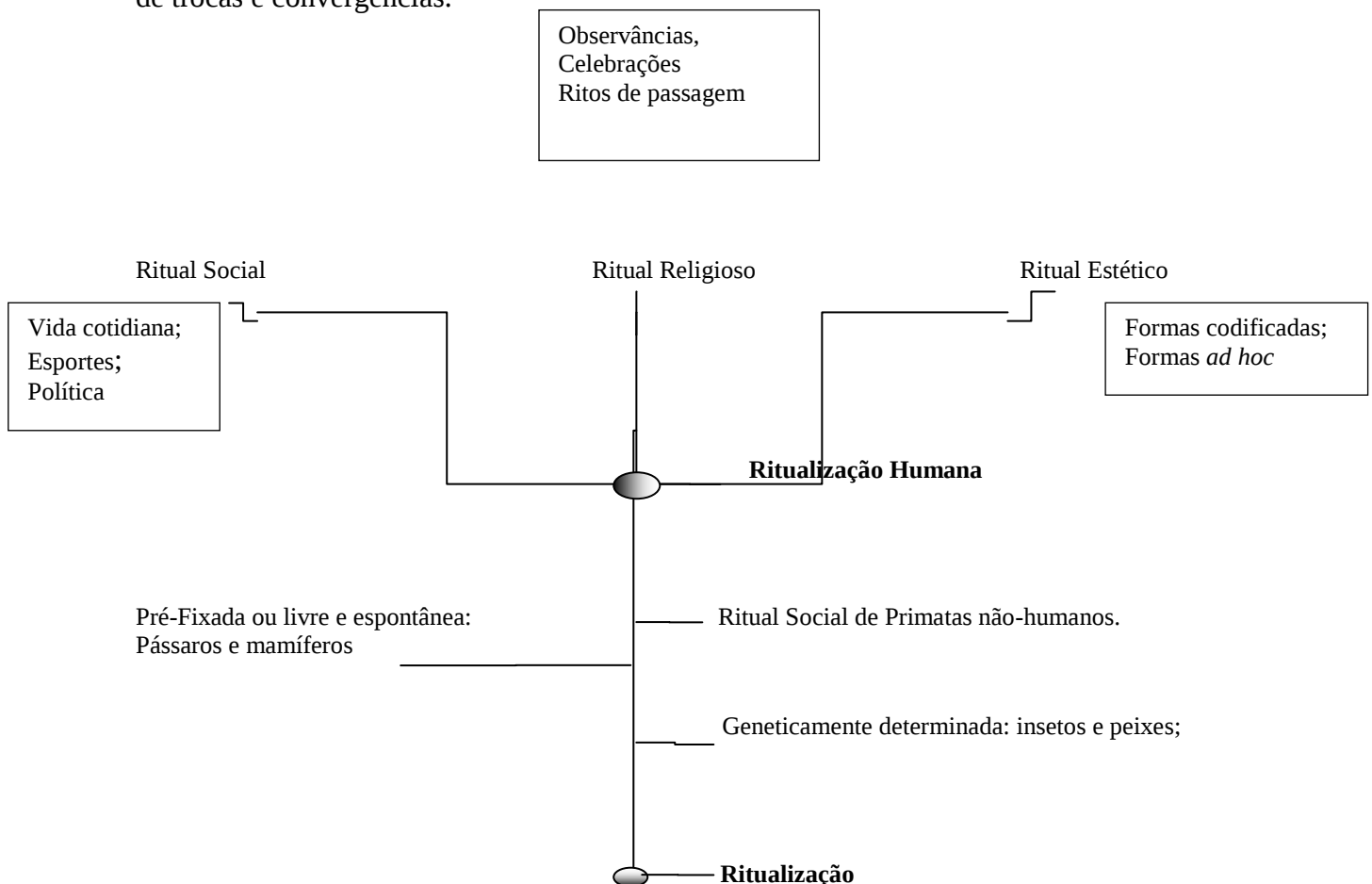


Fig. 3: Árvore genealógica apresentando a evolução do ritual segundo Richard Schechner (2006, p. 107). (livre tradução do autor)

Observa-se pela árvore proposta por Schechner que não existe o primado à ritualidade religiosa. Ele concebe os três estágios de ritualização humana como campos abertos e susceptíveis a trocas, e nesse sentido, nossa inferência anterior da escala horizontal não faria sentido na medida em que o rito e a ritualização estariam colocados em pólos diametralmente opostos, e, por conseguinte, pouco ou nada susceptíveis a trocas. Quanto a esta questão Schechner nos apresenta definidos o que seriam os ritos religiosos ou sagrados e os ritos seculares profanos, menos na intenção de concebê-los de modo apartados, mas sim de constatar como essas definições não encerram nenhum tipo de precisão nem quanto aos primeiros e nem quanto aos últimos.

Ritos sagrados são aqueles associados com manifestações ou representações de convicções religiosas. É assumido que sistemas de convicção religiosos envolvem comunicação com orações, ou caso contrário apelando para forças sobrenaturais. Estas forças podem residir em, ou ser simbolizadas por, deuses ou outros seres sobre-humanos. [...] Ritos seculares são aqueles associados com cerimônias, vida cotidiana, esportes, e qualquer outra atividade não especificamente religiosa em caráter. (id., *ibid.* p.95-96)

Apesar da aparente tentativa de divisão entre os dois tipos de ritos, o próprio Schechner alerta para imprecisão entre os dois campos teoricamente distintos, mas que na prática terminam por estabelecer relações de continuidade no sentido do sagrado ao profano, e vice e versa¹⁴:

Muitas cerimônias formais assumem a qualidade de um ritual religioso, com o formal representando o papel do transcendente ou divinamente outro. [...] No outro lado da moeda, muitos rituais religiosos incluem atividades que são decididamente mundanas ou não-transcendentes como o mascarar, brincar, beber [...]. Adicionalmente, muitos talvez a maioria, são rituais seculares e sagrados. Um casamento, por exemplo, é a performance de um contrato formal aprovado, uma cerimônia religiosa, e um ajuntamento de famílias e amigos. (id., *ibid.*)

Schechner assim abre uma terceira possibilidade de manifestação do rito, ou seja, àquela cujas trocas entre o rito religioso e o secular-profano estão tão imbricadas que seria até incoerente pensá-los de modo separado. No entanto, Terrin nos alerta que apesar do mundo contemporâneo apresentar como característica marcante exatamente esta possibilidade de trocas e processos de transformações velozes e constantes, do ponto de vista histórico a “ritualidade religiosa, pelo menos entendida em sentido lato, é paradigmática em relação às outras duas tipologias fundamentais da ritualidade” (2004, p.24) apresentadas por Schechner. E nesse sentido, a distinção entre os termos derivados do rito, isto é, cerimônia, ritualizar,

¹⁴ Sobre a noção da rotatividade do sagrado ver também VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.

ritualização e ritualismo, nos leva a crer que de alguma forma está em curso em nossa sociedade um processo de distanciamento desse paradigma, ou quem sabe até a reivindicação de mudança de paradigma.

2.2 – O projeto do teatro ritual de Artaud: considerações preliminares.

Admitindo o fato de que a ritualidade religiosa vem sofrendo abalos sistemáticos, manifestos principalmente no esfacelamento do que outrora poderia ser, e era considerada, uma fé universal – e que esse processo proporciona o avanço impetuoso dos ritos secular-profanos que de algum modo banalizam a experiência ritual quando tornam corriqueiro o emprego do termo, como nas expressões já citadas – como podemos dimensionar o projeto do teatro ritual de Artaud? O teatro artaudiano estaria alinhado com esse avanço dos ritos secular-profanos? Ou, pelo contrário, se apresentaria como um ato de resistência a esse avanço da dessacralização dos ritos? Ou ainda, seguiria a via apontada por Schechner de mútuas trocas entre os ritos religiosos e ritos secular-profanos?

Para responder a estas questões parece que devemos nos ater aos próprios textos de Artaud. Uma de suas primeiras menções aproximando ou dando a entender que o teatro deve ser pensando como uma experiência de transformação ou restauração da vida, e, portanto, aproximando o teatro do ritual, aparece publicado em 1924 sob o título **A evolução do cenário**¹⁵, texto que é também considerado o seu primeiro manifesto sobre teatro; manifesto que dentre outras coisas denuncia e rejeita a encenação tradicional subordinada à supremacia do autor e do texto, e reivindica uma reteatralização do teatro. É interessante observar que nesse primeiro manifesto, publicado pelo menos seis anos antes do contato de Artaud com o teatro balinês, na Exposição Colonial de 1931 realizada em Paris, já está presente sua premissa fundamental, qual seja: reconstruir o teatro para reconstruir a humanidade. Assim, ao expressar desde muito cedo uma aproximação do teatro com a matriz ritual o que se configura é um desejo de revivificar a própria noção de teatro, e por meio dela um projeto de reconstrução da vida e do homem. Isso nos leva a inferir, ainda que preliminarmente, que Artaud concebe o teatro como rito religioso, sendo ele (o teatro) capaz de ordenar e restaurar a si próprio como gênero ou como linguagem artística, mas fundamentalmente capaz de operar uma restauração da vida e do homem. Desse modo, o projeto de reteatralização do teatro, mais do que se propor a desfazer um tipo de teatro para refazer outro, implica fundamentalmente numa restauração da vida. Esse projeto será perseguido e amadurecido por Artaud durante toda sua vida, e terá seus últimos ecos registrados no texto intitulado **O Teatro e a Ciência**¹⁶ publicado originalmente em *L'A'rbalette* nº 13, em 1948, portanto,

¹⁵ Ver citação correspondente no capítulo extra, **O julgamento de Artaud**, p. 119.

¹⁶ *idem*.

pouco tempo antes de sua morte. Trata-se de um dos textos preparados para a famosa conferência no teatro Vieux Colombier, onde podemos constatar a ratificação de sua premissa fundamental expressa no seu primeiro manifesto aproximadamente vinte quatro anos atrás.

Na medida em que este projeto, amadurecido e vivenciado de perto durante toda sua vida, ambiciona em última instância, a reconstrução do homem, as proposições artaudianas só poderão encontrar seu pleno valor se adotadas na perspectiva do rito religioso. Em outras palavras, o teatro ritual de Artaud volta-se para aquela compreensão do rito enquanto espaço destinado para restauração harmônica das partes com o todo; teatro concebido, portanto, como espaço liminar, capaz de estabelecer, ou restabelecer relações de ordem espiritual e mágica onde não será admitido nenhum tipo de comportamento distraído e rotineiro, tanto por parte do ator como do público, pois neste espaço da liminaridade está em jogo a renovação da própria vida.

Desse modo, não se trata de ritualizar o teatro criando-se ritos a exemplo de procedimentos como o toque das três campainhas antes do início do espetáculo; também não se trata de implantar ritualismo no teatro, isto é, de mimetizar ações e atos sagrados por meio de formalizações gestuais estereotipadas e esvaziados de conteúdo simbólico; e também não se trata de ritualização no teatro, isto é, de apresentar simplesmente uma metaforização dos ritos sagrados. O que se pretende agora é realizar no, e por meio do teatro uma verdadeira operação mágica que ofereça a todos (atores e espectadores), uma vivência de natureza peculiar, própria para restauração de uma ordem mítica perdida: “Mais do que um *falar sobre*, o que se pretende é propiciar uma *experiência do sagrado*” (QUILICI, 2004, p.38, ênfases originais). Teatro concebido, portanto, como rito religioso, espaço destinado a restabelecer contato com os mitos e arquétipos primordiais da humanidade, reivindicando uma experiência sagrada que deve ser vivenciada como um acontecimento único, com ações e gestos não mimetizados por definição, e que visam a redenção coletiva.

Assim, Artaud pensa oferecer no teatro ritual experiências cuja verdade das emoções deva ser arrasadora, pelo fato de não se tratar mais de emoções representadas, mas de emoções vividas intensamente, “e com fazer total o poder de uma vida emocional plena, reativar em multidões de seres humanos toda a gama da alegria e do sofrimento, o teatro podia modificar-lhes a atitude básica para com a vida e as instituições, as maneiras de pensar, toda a consciência e, assim, transformar a sociedade e o mundo (ESSLIN, 1978, p.78).

2.2.1 – Considerações sobre o sagrado.

Mas de que espécie de experiência sagrada o teatro artaudiano compartilha? Estaria Artaud colocando o teatro a serviço da religião? Essas questões inquietantes parecem acompanhar o próprio criador do *Heliogábalo*¹⁷, pois por diversas vezes encontraremos senão tentativas de explicar a opção pelo uso de termos como “religião”, “metafísica” e “crueldade”, ao menos considerações, e até reconsiderações que visam evitar uma interpretação equivocada, como observamos no seu manifesto de 1932, intitulado **O teatro que vou fundar**¹⁸. A partir desse e de outros escritos é possível dizer que a “experiência sagrada” almejada por Artaud significa antes de qualquer coisa conceber o teatro como um ritual arcaico, ou seja, como uma técnica que visa “obter um controle das forças naturais que as técnicas racionais não podem oferecer ou obter que seja mantida ou conservada para o homem uma certa garantia de salvação em face destas forças” (ABBAGNANO, 1962, p. 875). Não é despropositadamente, neste sentido, que Artaud utiliza a expressão “ação mágica”, e, aliás, o uso do termo “magia” será recorrente nos seus escritos. Nesse sentido, a diferenciação formulada por Émile Durkheim (1858-1917) entre magia e religião, nos parece oportuna e elucidativa para compreender a “experiência sagrada” almejada pelo teatro de Artaud.

2.2.2 – Considerações sobre magia e religião.

Primeiramente Durkheim nos diz que o traço distintivo do pensamento religioso não se encontra na noção de sobrenatural e muito menos na noção de divindade: “Há ritos sem deuses, e há ritos dos quais derivam deuses” (2008, p.67), nos lembra Durkheim. O traço comum e decisivo de todas as religiões se assentaria, então, na divisão do mundo em dois domínios: o domínio do sagrado, e o domínio do profano. “Os dois mundos não são apenas concebidos como separados, mas como hostis e ciosamente rivais um do outro” (id., p.71). Por esta divisão as crenças religiosas estabeleceriam os modos de se relacionar com o sagrado e com o profano, e nessa instância, os ritos religiosos estabeleceriam as “regras de comportamento que prescrevem como o homem deve se comportar com as coisas sagradas” (id., p.72). A magia por sua vez também seria constituída de mitos e dogmas, porém, seria empregada para atividades com finalidades precisas, objetivas, técnicas e utilitárias não se

¹⁷ Texto de Artaud cujo título completo é **Heliogábalo ou o Anarquista Coroado**, publicado originariamente em 1934. O tema central do texto é o confronto entre os princípios masculino e feminino e a tentativa de fundi-los feita pelo imperador Romano Heliogábalo (sec. III) de modo anárquico e pederástico, numa tentativa de Artaud de reproduzir teatralmente a própria criação.

¹⁸ Ver citação correspondente no capítulo extra, **O julgamento de Artaud**, p.121.

prestando a especulações de nenhuma ordem; por meio da magia os povos primitivos¹⁹ não pretendem explicar o mundo, mas sim agir em harmonia com ele, dominando suas forças naturais por meio de seus ritos; ritos esses que, segundo Durkheim (id., p.75), manifestariam “uma espécie de prazer profissional em profanar as coisas santas”. Entre a religião e a magia, portanto, apesar de aparentemente compartilham de alguns pontos em comum, haveria uma aversão e uma hostilidade recíproca, exatamente por este modo peculiar que cada uma delas tem de lidar com o sagrado.

Além disso, Durkheim ainda destaca outra diferença fundamental: enquanto a primeira (religião) institui laços de coletividade em torno de uma fé comum fazendo assim surgir as igrejas, ou seja, o espaço liminar de compartilhar das mesmas concepções e práticas rituais que orientam a relação com o sagrado e o profano, a magia (apesar das generalidades que poderiam ser observadas) não funda igrejas, isto é, a relação entre o mago e os indivíduos que o procuram são sempre passageiras, “não existem laços duradouros que façam deles membros de um mesmo corpo moral, comparável ao formado pelos fiéis de um mesmo deus, pelos praticantes de um mesmo culto”. (id., p.76)

Quando Artaud aproxima, então, magia e religião nas suas formulações do teatro ritual nos parece se configurar o seu desejo de fundar um teatro cuja experiência com o sagrado, própria das relações concebidas e reguladas pela religião, advenha de uma operação muito mais pragmática, e até mesmo de uma operação que não se constranja em profanar as coisas que já foram instituídas como sagradas. Uma vez que religião e magia mantêm entre si, como nos diz Durkheim, aversão recíproca, não haveria aqui uma contradição?

Uma das estratégias de Artaud, nos parece ser exatamente esta: salvaguardar o estatuto do sagrado equacionando-o por meio de técnicas específicas e utilitárias da magia, promovendo assim uma relação de tensão produtiva e criativa que possibilite uma espécie de experiência sagrada de natureza imanente. O teatro ritual de Artaud, nesse sentido, subverte a relação com o sagrado, distancia-se da religião e vai buscar seus princípios na alquimia. O teatro ritual é, portanto, também um teatro alquímico, pois, conforme Artaud “o teatro, assim como a alquimia, quando considerado em seu princípio e subterraneamente, está vinculado a um certo número de bases, que são as mesmas para todas as artes e que visam, no domínio espiritual e imaginário, uma eficácia análoga àquela que, no domínio físico, permite realmente a produção de ouro” (1984, p.69). Atuando como alquimistas os atores, nesse teatro, operam sob o signo da transmutação da matéria, da sua matéria física, primeiramente, ou seja, da sua

¹⁹ A nomenclatura “povos primitivos” é adotada pelo próprio Durkheim.

corporeidade, para então instigarem a produção do mesmo estado de transmutação nos participantes do teatro ritual. Observa-se, nesse sentido, que o sagrado para Artaud assenta-se sobre a própria condição humana; é a dignificação da condição humana elevada a categoria divina que o interessa, e a operação teatral visa exatamente restaurar essa condição divina na humanidade. Se há deuses, se há algum tipo de *religere*²⁰ com esses deuses, isso deve ser entendido como uma restauração da divindade no próprio homem, e nunca fora dele como nas grandes religiões monoteístas.

Aproximar o teatro dos ritos primitivos, nesse sentido, seria outra estratégia de Artaud, pois, para a mentalidade primitiva, segundo Durkheim (op. cit., p.56), “não há nada de estranho em se poder, pela voz ou pelo gesto, comandar os elementos, deter ou precipitar o curso dos astros, provocar ou fazer parar a chuva”. É na perspectiva de resgatar e dignificar esta mentalidade “primitiva” que Artaud pretende apresentar a nova linguagem do teatro como uma “ação mágica”, alquímica. Tal como nos ritos primitivos a linguagem do teatro deve agenciar múltiplos códigos de expressão como o canto, a dança, a música, gritos, glossolalias, etc. Como na operação alquímica da produção do ouro, a operação teatral partindo desses elementos agenciaria forças propulsoras capazes de excitar a sensibilidade dos participantes do ritual, integrando a todos numa coletividade restauradora da dimensão humana divina. Por meio dessa operação alquímica o homem se faz ouro na medida em que se vê restaurada sua dimensão divina, sagrada. Acerca desse processo alquímico que o teatro deve produzir Artaud nos afirma:

A operação teatral de fazer ouro, pela imensidão dos conflitos que provoca, pela quantidade prodigiosa de forças que ela lança uma contra a outra e que convulsiona, pelo apelo a uma espécie de cozimento essencial transbordante de conseqüências e sobrecarregada de espiritualidade, evoca enfim ao espírito uma pureza absoluta e abstrata, após a qual nada mais existe e que poderíamos conceber como uma espécie de nota-limite, apanhada em pleno vôo, e que seria como a parte orgânica de uma indescritível vibração. (op. cit., p.69)

Quanto à questão de utilizar o teatro como instrumento a serviço da religião observa-se que o teatro não é visto por Artaud como um meio, mas sempre com um fim em si, e, nesse sentido, ele nos lembra que o projeto de reteatralizar o teatro “por mais vasto que seja esse programa, ele não ultrapassa o próprio teatro, que nos parece identificar-se, em suma, com as forças da antiga magia” (id., p.111). E caso queiramos considerar que o teatro artaudiano pretenda assumir o lugar da religião, ele não poderá sustentar esta condição por muito tempo,

²⁰ Religare vem do latim "re-ligare", que significa "ligar com", "ligar novamente", restabelecer a ligação perdida com o mundo primordial.

pois, assim como na relação do mago e seus clientes, na relação entre os convivas do teatro não haverá laços duradouros. E se Artaud não pretende, ou sabe da impossibilidade de fazer do teatro uma religião, sua posição acerca das religiões instituídas será bastante severa em relação ao cristianismo, e no final de sua vida também em relação ao budismo tibetano²¹. E a própria trajetória de vida de Artaud, apresentada aqui anteriormente, nos desautoriza a associá-lo de modo efetivo seja ao cristianismo ou ao budismo tibetano. Quando expressa de modo direto ou indireto sua filiação a um desses credos, o que está em jogo é um projeto de reconstrução de si mesmo, tornando secundário os meios e os termos que utiliza para expressar essa reconstrução.

2.3 – Quando x vale y no contexto ct: considerações sobre o Duplo.

Estabelecidas as considerações que distinguem o projeto de Artaud do ritualismo ou de uma simples ritualização do teatro, desenvolvidas a partir da análise da etimologia do termo rito, passemos as considerações acerca da natureza desse teatro ritual. Antes, porém, como os estudos do ritual constituem-se em vasto campo de investigação que o torna, conforme Terrin, uma “realidade poliédrica” (2004, p.17), isto é, com uma diversidade de abordagens (teológica, fenomenológica, histórica, religiosa, antropológica, linguística, psicológica, sociológica, etológica e biológica), cumpre-nos delimitarmos o campo de investigação e eleger sob que perspectiva será feita nossa análise, para posteriormente identificarmos com quais autores o projeto teatral de Artaud encontrará maior reverberação.

Por entendermos as premissas artaudianas intimamente ligadas ao desejo do reencontro com o sagrado, tomaremos a perspectiva do paradigma da ritualidade religiosa. Nessa, ou em qualquer outra perspectiva adotada, metodologicamente falando, Terrin destaca que antes de qualquer definição ou classificação do rito deve-se observar sob que ponto de vista esse, estará sendo analisado: do ângulo do observador distanciado das práticas e ações rituais, ou do ângulo de quem participa efetivamente do rito. A circularidade entre esses dois momentos é apontada por Terrin como a melhor saída metodológica que nos levará a três domínios específicos, denominados por ele do seguinte modo: modelo operacional ou funcional de competência dos antropólogos, o modelo consciente que remete a descrição de

²¹ Ver citação correspondente aos trechos das cartas abertas escritas ao Papa e ao Dalai- Lama no capítulo extra, **O julgamento de Artaud**, p.132.

quem participa ou vivencia os ritos, e o modelo formal remetendo aos modos pelos quais se estuda as ações e a linguagem performática dos rituais. [cf. TERRIN, 2004, p.26]

Dos três modelos apresentados por Terrin adotaremos para nossa investigação o segundo, isto é, aquele que se coloca na perspectiva de quem vivencia o rito, pois nos parece ser esse o lugar de onde são disparadas as proposições artaudianas, e, fundamentalmente, é esse o lugar que Artaud visa restabelecer para o teatro. Adotando, desse modo, esses pontos de partida, Terrin nos apresenta a seguinte definição:

[...] o rito, fenomenologicamente falando, é uma ação sagrada repetitiva, composta de um *drómenon* (ação) e de um *legómenon* (palavra, mito). Nele e na conjunção de palavra e ação se manifesta um agir “holístico” que não é do tipo instrumental e não pretende induzir uma causação normal entre meio e fins. Tal ação ritual procura realizar o *legómenon* (o mito) por meio da estruturação de um jogo simbólico-místico onde vigora uma premissa indiscutível segundo a qual *x vale y no contexto ct*, isto é, onde alguma coisa está no lugar de outra. (id., p.27-28, ênfases originais)

O jogo simbólico-místico entre ação (*drómenon*) e mito (*legómenon*), presente na formulação apresentada por Terrin, nos leva ao encontro do conceito fundamental do teatro ritual de Artaud, qual seja, o conceito de Duplo. No projeto teatral de Artaud o Duplo (sempre grafado com a primeira letra maiúscula (1984, p.65) longe de remeter a uma cópia fiel da realidade cotidiana destitui exatamente a ação mimética do palco, pois esta não passa de ilusão sem fundamento, ou melhor, ilusão cujo fundamento assenta-se no princípio da verossimilhança. A carta a Jean Paulhan (25.01.1936) justificando a escolha do título do livro que viria a ser publicado em 1938, reunindo seus textos sobre teatro escritos desde 1932, esclarece de modo inequívoco que o termo escolhido não remete a nenhuma tentativa de cópia ou duplicata de nossa realidade cotidiana:

Eu creio ter achado o título conveniente para meu livro. **O Teatro e seu Duplo**, pois se o teatro duplica a vida, a vida duplica o verdadeiro teatro [...]. Esse título corresponderá a todos os duplos do teatro que penso ter encontrado há tantos anos: a metafísica, a peste, a crueldade, o reservatório de energias que constituem os mitos que não são encarnados pelos homens, são encarnados pelo teatro. Considero esse duplo o grande agente mágico, do qual o teatro, por suas formas, é apenas a figuração, esperando se tornar a transfiguração. [...] É no palco que se reconstitui a união do pensamento, do gesto, do ato. O Duplo do Teatro é o real não utilizado pelos homens hoje. (2006, p.127, ênfases originais)

O teatro, nesse sentido, não é o Duplo da vida cotidiana, mas sim o Duplo de uma “outra realidade”, cujos princípios e forças permaneceram insondáveis durante a longa tradição teatral do ocidente exatamente pela primazia do texto fundada na estética da

verossimilhança²². Artaud rejeitando, portanto, toda *mise en scène* tradicional associa o Duplo ao princípio da alquimia exatamente por compartilhar com esta de uma misteriosa identidade essencial:

É que tanto a alquimia quanto o teatro são artes por assim dizer virtuais e que carregam em si tanto sua finalidade quanto sua realidade. [...] Enquanto a alquimia, através de seus símbolos, é como um Duplo espiritual de uma operação que só tem eficácia no plano da matéria real, também o teatro deve ser considerado como o Duplo não dessa realidade cotidiana e direta da qual ele aos poucos se reduziu a ser apenas uma cópia inerte, tão inútil quanto edulcorada, mas de outra realidade perigosa e típica, em que os Princípios, como golfinhos, assim que mostram a cabeça, apressam-se a voltar à escuridão das águas. (1984, p.65)

Propomos, desse modo, uma aproximação do Duplo artaudiano com a formulação dos ritos apresentada por Terrin (x vale y no contexto ct)²³, com a ressalva para evitarmos qualquer tipo de interpretação que leve ao entendimento de que as variáveis (x, y, ct) apontem pura e simplesmente para objetos e elementos materiais. Ainda que nos ritos, e, por conseguinte também no teatro ritual, haja a presença de diversos objetos e elementos materiais, tais como indumentárias, incensos, instrumentos musicais, pinturas, oferendas, etc., o jogo simbólico-místico de que nos fala Terrin permite estabelecer conexão com outra realidade, sendo que estes objetos e elementos materiais constituem-se nas peças fundamentais para a comunicação com a “outra realidade” do mundo imaginado, e, portanto, são instrumentos a serviço da operação de remissão mística que é efetuada pelo rito, e não necessariamente a materialização daquela “outra realidade”. É bem verdade que Artaud radicaliza essa questão afirmando que todos os elementos expressivos e plásticos da cena deverão compor o contexto favorável para que as ações realizadas pelo ator remetam imediatamente a esta “outra realidade”, isto é, ao Duplo. Mas, nesse caso, não se trata de procedimentos com fins a formatar plasticamente o Duplo, recorrendo a acessórios cênicos e

²² Discuto essa questão no artigo **Nietzsche, Artaud e Morrison: Quando a música terminar**, publicado na **Revista Ensaio Geral**, edição especial, v. I, nº 1, 2010, p.66. Segue trecho referente à questão: “As proposições de Artaud devem ser compreendidas num movimento de mudanças de perspectivas sobre a encenação, que segundo Jean-Jacques Roubine (1998:14), tem dois marcos importantes: “o ano de 1887, quando Antoine fundou o Théâtre-Libre (...) e 1880, quando a iluminação elétrica é adotada pela maioria das salas européias”. O que se coloca no centro dessas mudanças, ainda segundo Roubine, são as transformações das técnicas teatrais empregadas para criação do espetáculo, a formulação de novos problemas e conseqüentemente a busca por novas soluções. Isso fará surgir questões referentes à relação entre texto e representação, ao espaço cênico, à função e ao trabalho do ator, questões não abordadas anteriormente, pois a tradição teatral do ocidente havia fundado a representação no conceito de *mimesis* como *verossimilhança*, elegendo o texto como elemento estruturador do espetáculo, e devia ser concebido de modo a assegurar “o encadeamento rigorosamente causal e lógico das cenas” (ROSENFELD, 2000, p.67). A representação assim concebida encontrava seus fundamentos na *Poética* de Aristóteles, e as subseqüentes interpretações dos teóricos renascentistas e pós-renascentistas ratificaram a primazia do texto no teatro ocidental. A crítica radical de Artaud [...] está inserida neste contexto.”

²³ Cf. Terrin (2004, p.27), a fórmula foi elaborada a partir do pensamento do lingüista americano John Searle (1932).

cenográficos de modo a plasmá-lo física e visualmente; o intento de Artaud visa sim superar a mediação lógica dos significados presentes nos objetos e nos elementos plásticos da cena, em outras palavras, os objetos e elementos plásticos de cena não serão mediados pela linguagem articulada, eles simplesmente devem remeter imediatamente ao Duplo pela potencia poética que já carregam intrinsecamente, e fundamentalmente através das ações executadas pelos atores. Para Artaud trata-se de uma operação mágica cuja essência é idêntica aos princípios alquímicos.

Lembre-mos que estamos partindo do ponto de vista de quem vivência o rito. Sob esta perspectiva apliquemos a premissa apresentada por Terrin (x vale y no contexto ct), primeiramente num rito religioso cujo contexto nos seja familiar, para que, então, possamos observar como se dá esse jogo simbólico-místico contido na premissa; em seguida observaremos como a natureza da linguagem do teatro ritual artaudiano apresenta-se em consonância com o mesmo jogo simbólico-místico presente na formulação de Terrin. O rito escolhido para a aplicação da premissa de Terrin será o de consagração da hóstia santa, celebrado na missa dos cristãos católicos, considerado o ápice dessa celebração.

2.3.1 – x vale y no contexto ct: considerações a partir de um rito cristão católico.

Em linhas gerais acredita-se que o rito de consagração da hóstia é uma remissão da “santa ceia”. Segundo a crença dogmática dos cristãos católicos o sacrifício do corpo e sangue de Jesus Cristo foi instituído na noite que antecedeu sua morte. Reunido com seus doze discípulos por ocasião de sua última ceia Cristo, tomou o pão e o cálice, deu graças, partiu o pão e entregou dizendo estas palavras: “Tomai, comei, bebei; isto é o meu Corpo; este é o cálice do meu Sangue. Fazei isto em memória de mim”. Assim os cristãos católicos acreditam que o momento de consagração da hóstia santa é o momento de renovação desse ato de entrega e sacrifício de Jesus, e então, a igreja dispôs nesse rito as mesmas palavras, os mesmos gestos e os mesmos elementos da última ceia.

Primeiramente prepara-se o altar, que é o centro de toda a celebração, colocando-se nele o corporal, o purificador, o missal e o cálice; entoando o canto do ofertório, a seguir, trazem-se as oferendas o pão (hóstia), e vinho que são depositados sob o altar; as oferendas, a cruz e o próprio altar são incensados pelo sacerdote para simbolizar que a oferta da Igreja e sua oração sobem, qual incenso, à presença de Deus. Em seguida, também o sacerdote, por

causa do ministério sagrado e o povo, em razão da dignidade batismal, podem ser incensados por outro ministro. Em seguida, o sacerdote lava as mãos, ao lado do altar, exprimindo por esse ato o seu desejo de purificação interior; o sacerdote faz em seguida uma oração sobre as oferendas que ao final deve receber o “Amém” do povo. Finalmente inicia-se a Oração Eucarística, onde serão recordados as mesmas palavras e gestos de Jesus na última ceia com os discípulos. Esta oração que consagrará pelas mãos do sacerdote a hóstia em corpo de Cristo é intercalada por cantos e respostas aclamatórias vindas da assembléia e culminará com o sacerdote repetindo as mesmas palavras e os mesmos gestos de Jesus.

Podemos observar, por este exemplo, que o contexto do rito de consagração da hóstia santa envolve uma série de gestos e palavras que remetem sempre para a ocasião da última ceia de Jesus; o sacerdote, nesse caso, personaliza a presença de Jesus ao repetir os mesmos gestos e palavras, e, desse modo, assume o seu valor, atualiza sua presença junto à assembléia; esta por sua vez atualiza a conduta dos discípulos reafirmando os votos de compromisso com o sacerdote, e, conseqüentemente, com a própria divindade; nesse contexto a divindade de Jesus se atualiza tanto na personificação física do sacerdote quanto na própria hóstia que será compartilhada por toda assembléia. É neste jogo simbólico-místico que a vivência se dá. O jogo atualiza os votos e as crenças dos fiéis, mas somente pelo fato de se tratar de uma vivência cujo conteúdo tem o mesmo valor do ato ocorrido a mais de dois mil anos; por mais que os gestos, as palavras e os objetos procurem aproximar-se fielmente aos utilizados na última ceia os participantes do rito não fingem acreditar naqueles atos, não reproduzem simplesmente a exterioridade dos gestos e palavras, mas plenificam aquela experiência por meio de ações (*drómenon*) que inevitavelmente levam a uma atualização do mito (*legómenon*). Ocorre desse modo, uma relação intrigante entre objetos naturais, gestos e palavras no campo do mundo vivido com os símbolos místicos e sobrenaturais no mundo imaginado ou idealizado religiosamente. Terrin define esta relação como

uma remissão mística, totalizante (o momento de referência a crenças em “seres místicos”) e jogo (ação expressivo-simbólica), num abraço e num entrelaçamento único entre os sinais do mundo no nível empírico e o significado do mundo no nível metaempírico. Por isso, nesse contexto é preciso não esquecer que o rito é uma ação que se realiza com objetos e com gestos, em relação a pessoas e a situações deste mundo e que, nesse sentido, o simbólico tem também a contrapartida do pragmático (ou que pretende ser “pragmático”). (2004, p.30)

Relação intrigante, pois o próprio Terrin reconhecerá que sua fórmula opta por valorizar os aspectos formais do rito deixando em aberto os aspectos simbólicos²⁴. No exemplo citado se torna notório que a formula consegue agenciar com bastante presteza os elementos formais do rito de consagração da hóstia santa, mas quanto aos elementos simbólicos pouco ou quase nada pode ser dito com precisão; entre os objetos utilizados no rito (o corporal, o purificadorio, o missal, cálice, etc.) e o conteúdo místico do que pretendem expressar a relação é de necessidade simbólico-mística e não de necessidade mimética. A relação estabelecida nesse rito específico que utilizamos como exemplo, ou em qualquer outro remeterá sempre a uma estranha condensação e justaposição arbitrária entre os elementos presentes no rito; se não estranhemos essa arbitrariedade entre os objetos e o conteúdo místico nesse rito é porque ele nos é familiar; o mesmo não ocorreria se tivéssemos utilizado como exemplo o rito do Kuarup realizado pelos povos indígenas da região do Xingu do Brasil: o tronco de kuarup que é cortado no meio da mata e que recebe ornamentação é tratado como se fosse a própria pessoa que esta sendo homenageada no ritual, ou seja, o chefe que os índios pretendem ressuscitar simbolicamente; entre o tronco de árvore e o chefe homenageado não se mantém nenhuma relação necessariamente mimética; assim também será forçoso admitir o mesmo para a relação entre a hóstia e o corpo de Jesus: a hóstia consagrada para os cristãos católicos não é uma imitação do corpo de Jesus, é o próprio corpo de Cristo transmutado e entregue ao fiel para selar os laços de fé. É justamente o rito quem se encarrega de estabelecer a mediação profunda entre os primeiros (os objetos) e o último (conteúdo místico) fazendo um transcurso entre os elementos naturais e o elemento sobrenatural, tanto no exemplo do rito cristão como no exemplo do rito indígena.

A fórmula proposta por Terrin, desse modo, remete há uma espécie de transposição ulterior de elementos místicos para o campo dos objetos naturais, nos dizeres de Artaud uma espécie de alquimia misteriosa. Verifica-se assim, uma discrepância natural entre os aspectos pragmáticos do rito e seus aspectos simbólicos. Observar essa discrepância é fundamental, e

²⁴ Acerca dessa questão Terrin ainda afirma: “Ou se valorizam os primeiros ou se privilegiam os segundos. E as orientações mais recentes movem-se na direção dos primeiros; portanto, para os aspectos formais. É o caso de citar, de modo especial, as escolas sobre a *performance*, de Austin, e sobre *Speech Acts*, de Searle, que podem ser ampliadas bastante bem para o emprego, no ritual, de tal linguagem, com todas as repercussões possíveis e com autores como R. Finnegan e os nossos mais importantes estudiosos de ritual, como Leach, Tambiah, Lawson, Rappaport, Bloch, Staal, Sperber, Moore e Myerhoff. Todos eles são autores que se dedicam justamente a sublinhar os componentes formais do rito, como a formalidade, a repetição, a redundância, a rigidez do rito em chave comunicativa, mas onde o discurso simbólico permanece como que “suspenso” ou colocado entre parênteses, ou que a toda hora corre o risco de sofrer uma tradução semiótica que não suporta. [...] De fato, observando que no rito alguma coisa está no lugar de outra, pretendo ir além de todas as estruturas semióticas e deixar aberto o discurso sobre o simbólico.” (2004, p.32-33, ênfases originais)

ela não depõe contra a formulação de Terrin, pois, por meio dessa discrepância (entre aspectos formais e aspectos simbólicos) é que se pode compreender o elemento por assim dizer “insuportável dos ritos”, ou seja, aquele “algo a mais” que escapa a qualquer tentativa de tradução ou decodificação por parte dos estudiosos. Se alguma coisa se coloca no lugar de outra com o mesmo valor e com a mesma relevância isso só poderá ser compreendido plenamente por quem vivencia os ritos, pois conforme Terrin “quem realiza o rito não o vê em perspectiva, mas o vive em plenitude, assim como quem joga um jogo identifica-se com o jogo, com suas regras, e se deixam simplesmente transportar para outro mundo” (id., p.179). Portanto, quem vivencia os ritos não está ocupado com operações de ordem analíticas, cabendo este papel, quando muito, aos estudiosos que inexoravelmente manifestarão uma observação carregada de estranheza e desconfiança, haja vista que a perspectiva de suas análises se coloca a partir do modelo operacional e funcional, perspectiva esta que deve exatamente fundar suas análises a partir do estranhamento e observação buscando compreender os significados ocultos nos ritos.

2.4 – Contribuições de Turner acerca das propriedades dos símbolos rituais.

Mas se por um lado Terrin deixa em aberto a questão dos aspectos simbólicos na sua formulação, Turner nos oferece contribuições valiosas para esta questão a partir de suas observações dos rituais Ndembo. Turner pode constatar que os símbolos daqueles rituais estavam essencialmente envolvidos com o processo social dos Ndembo, e que em cada ritual havia “símbolos dominantes”, ou seja, símbolos que “se referem a valores que são considerados fins em si mesmos, quer dizer, a valores axiomáticos” (2005, p.50). Esses possuem três propriedades fundamentais, apresentadas por Turner da seguinte forma:

A propriedade mais simples é a de *condensação*. Muitas coisas e ações são representadas por uma só formação. Em segundo lugar, um símbolo dominante é uma *unificação de significados díspares*. Os *significata* díspares são interconectados em virtude de possuírem em comum qualidades análogas ou por associação em pensamento ou na prática. Tais qualidades ou laços de associação podem, em si mesmos, ser bastante triviais ou aleatórios ou amplamente distribuídos por uma gama de fenômenos. Sua própria generalidade torna-os capazes de aglutinar as mais diversas idéias e fenômenos. (id., p.58-59; ênfases originais)

Se retomarmos o exemplo do rito de consagração da hóstia santa poderemos observar melhor as duas primeiras propriedades apresentadas por Turner. Primeiramente todas

as ações dispostas no rito incluindo desde as ações no altar por parte do sacerdote até as respostas e aclamações por parte da assembléia tendem para uma única formatação, isto é, a remissão da última ceia de Jesus. Em segundo lugar todos os gestos, ações, cantos e palavras se encontram reunidos em torno de um único significado: a consagração do corpo de Jesus na hóstia santa, e, para tanto, se estabelecem laços de associações com as palavras e os gestos realizados por Jesus por ocasião da sua última ceia com os discípulos. A partir destas duas primeiras propriedades chega-se a terceira observando a operação que é realizada no espaço ritual, isto é, a “polarização do significado”. Segundo Turner, essa polarização se dá entre o que ele considera ser o pólo ideológico, isto é, o “arranjo de normas e valores que guiam e controlam as pessoas, enquanto membros de um grupo e categorias sociais” (id.,p.59), e o pólo sensorial, isto é, tudo o que é mobilizado nas ações rituais: canto, dança, gritos, gestos, palavras, indumentárias, incensos, objetos, etc. Nesse pólo segue afirmando Turner, “o conteúdo significativo esta estreitamente relacionado com a forma externa do símbolo”. Atuando por meio destas três propriedades fundamentais os “símbolos dominantes” de um ritual, conclui Turner, promovem uma justaposição do grosseiramente físico (todos os elementos oriundos do pólo sensível) com o estruturalmente normativo (todos os valores oriundos do pólo ideológico):

Na sua trama de significados, o símbolo dominante põe as normas éticas e jurídicas da sociedade em contato íntimo com fortes estímulos emocionais. No contexto da ação do ritual, com sua excitação social e estímulos diretamente fisiológicos, tais como a música, o canto, a dança, o álcool, o incenso e modos bizarros de trajar-se, o símbolo ritual, poderíamos dizer, efetua um intercâmbio de qualidades entre os pólos de significação. Normas e valores, de um lado, saturam-se de emoção, ao passo que as emoções básicas e grosseiras se enobrecem pelo contato com os valores sociais. O fastio da repressão moral transforma-se no “amor da virtude”. (id., p.61)

O rito por meio dessas propriedades simbólicas, portanto, proporciona um momento de encontro humano para partilhar, afirmar, negar, rememorar e/ou vivenciar intensamente valores existencialmente construídos; por meio da confrontação entre as idéias a serem estabelecidas como válidas e os elementos expressivamente elaborados como (canto, dança, percussão, indumentária, incensos, etc.) todo o ideário ali colocado e vivenciado por todos os seus participantes, tende a ser convertido em desejo, por meio de uma fruição prazerosa. Assim no rito de consagração da hóstia santa, relembrando o sacrifício do Corpo e Sangue de Cristo, se estabelece para os cristãos católicos o vínculo da caridade universal simbolizada por meio do banquete em que cada um dos convivas recebe uma parte do corpo de Cristo²⁵. Nesse sentido, é também a exaltação do sacrifício de Jesus como valor instituído para a igreja

²⁵ Cf. Compêndio do Catecismo da Igreja Católica, 2005.

católica e para todos os cristãos. A própria palavra “hóstia”, que em latim quer dizer vítima reforça este valor presente no rito; este constitui o pólo ideológico do rito, e todas as ações, gestos e palavras descritos anteriormente constituem o pólo sensível.

Os ritos oferecem, portanto, antes de tudo uma vivência, e o sentido pleno dessa vivência só pode ser alcançado por quem se entrega completamente a experiência dessa natureza; a sensação de renovação, transubstanciação, o revigoramento do corpo e da alma dos participantes de um ritual é alcançado graças ao mecanismo que converte as normas e os valores obrigatórios de um grupo social em desejo prazeroso. Ora, é exatamente este tipo de experiência que Artaud pretende restabelecer no palco, um acontecimento único que possibilite ao homem reencontrar-se na plenitude de suas forças vitais.

O simbolismo dos rituais reuniria, portanto, as condições adequadas para o processo de alquimia teatral pretendida por Artaud, pois esse simbolismo opera exatamente por esse processo de condensação de elementos dispare, conseguindo fundir de modo eficaz os elementos abstratos e ricos de significação espiritual com os elementos concretos, expressamente físicos e sensíveis. Artaud considera que esta espécie de alquimia teatral se encontrava presente desde as origens do teatro, e nos aponta esse *modus operandi* nos Mistérios de Elêusis²⁶:

Dizem-nos que os Mistérios de Elêusis limitavam-se a encenar um certo número de verdades morais. Creio, antes, que deviam encenar projeções e precipitações de conflitos, lutas indescritíveis de princípios, vistas sob o ângulo vertiginoso e escorregadio em que toda verdade se perde ao realizar a fusão inextrincável e única do abstrato e do concreto, e penso que, através de músicas de instrumentos e de notas, de combinações de cores e formas de que até perdemos a idéia, eles deviam, por um lado, satisfazer a nostalgia da beleza pura cuja realização completa, sonora, límpida e despojada Platão deve ter encontrado pelo menos uma vez neste mundo; por outro lado, deviam resolver através de conjunções inimagináveis e estranhas para nossos cérebros de homens ainda despertos, resolver ou mesmo aniquilar todos os conflitos produzidos pelo antagonismo entre a matéria e o espírito, a idéia e a forma, o concreto e o abstrato, e fundir todas as aparências em uma expressão única que devia ser semelhante ao ouro espiritualizado. (1984, p.70)

Seria exatamente esta operação que o homem desaprendeu quando o pensamento ocidental radicado no *logos* grego estabeleceu para a natureza humana categorias dicotômicas e antagônicas. O espírito separado da matéria degenerou a vida, e será no teatro que esta fusão será possível novamente.

²⁶ Também conhecidos como mistérios eleusinos. Tratava-se de ritos iniciáticos realizados por ocasião do culto às deusas agrícolas Demeter e Perséfone celebrados em Elêusis localidade da Grécia antiga localizada cerca de 30 km de Atenas. Considerados os de maior importância entre todos os que se celebravam na antiguidade, esses ritos eram guardados em segredo, e só transmitidos a novos iniciados. A esse respeito ver também VERNANT, J. Pierre. **O universo, os deuses e os homens**. São Paulo; Cia das Letras, 2000.

2.5 – O Duplo (pnp vale i no contexto pe): considerações sobre a linguagem espacial da cena.

O trecho do poema em forma de carta, citado a seguir, endereçado à sua amiga Paule Thévenin evidencia de modo direto a natureza da linguagem teatral exigida por Artaud: “não se representa / age-se”.

Doravante, dedicar-me-ei exclusivamente ao teatro como o compreendo, um teatro de sangue, um teatro que a cada espetáculo haja conseguido algum avanço *corporalmente* para aquele que representa, assim como para quem vem ver a representação, além disso não se representa age-se. Na verdade o teatro é *gênesis* da criação. E será feito. (apud ESSLIN, 1978, p. 84, ênfases originais)

Escrito a menos de dez dias de sua morte esse pensamento (misto de poesia e desabafo frustrado acerca de sua transmissão radiofônica **Para acabar com o julgamento de deus** pode ser considerado uma ratificação aos seus escritos publicados dez anos atrás reunidos sobre o título **O teatro e seu duplo**, de modo particular aos textos **A encenação e a metafísica** e **Um atletismo afetivo**. Neles, e em outras diversas passagens, Artaud afirma peremptoriamente a linguagem espacial e concreta da cena²⁷. Não se trata simplesmente de afirmar a primazia do corpo e da espacialidade física da cena no teatro ritual, apresentando outros fundamentos e diretrizes distintas daquelas que a tradição teatral do ocidente havia determinado como autênticas manifestações da linguagem cênica, isto é, o texto teatral, mas sim de negar a estética da verossimilhança e da *mimese* eliminando, portanto, qualquer possibilidade de ações de caráter imitativo e dissimulatório. Jacques Derrida (1930-2004) considera que este aspecto do pensamento de Artaud determina o fechamento da representação, pois “O teatro da crueldade não é uma *representação*. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável” (1971, p.152, ênfases originais). Assim o teatro ritual artaudiano seria a negação do conceito de arte imitativa justamente pelo fato de negar qualquer possibilidade de representação; o que ocorre em cena, assim como num rito religioso, é uma vivência, uma entrega de si, cuja natureza intrínseca se coloca a partir da própria veracidade das ações e emoções ministradas pelos atores. Esses por sua vez tornam-se hieróglifos animados, espécie de dançarinos metafísicos cujos gestos devem eliminar a oposição entre sensível e inteligível. É notório a referencia de Artaud aos dançarinos balineses que para ele são o exemplo lapidar de atuação:

²⁷ Ver citação correspondente no capítulo extra, **O julgamento de Artaud**, p. 121.

Eles dançam, e esses metafísicos da desordem natural que nos restituem cada átomo de som, cada percepção fragmentária como que prestes a retornar a seu princípio, souberam criar entre o movimento e o ruído conexões tão perfeitas que os ruídos de madeira oca, de caixas sonoras, de instrumentos vazios parecem ser executados por dançarinos de cotovelos vazios, com seus membros de madeira oca. (op. Cit., p.85)

O que parece exercer grande fascínio em Artaud é a capacidade dos dançarinos balineses em aliar uma excelente execução técnica com os elementos espirituais e metafísicos. A misteriosa alquimia operada pelo teatro era traduzida de modo inequívoco, aos olhos de Artaud, por aqueles metafísicos da desordem transmutados em hieróglifos vivos cuja dança mostrava-se capaz de triturar ossos e transformar o espírito em ouro, operações essas que ele tomará como metas para seu teatro. Sob este fascínio a linguagem requerida pelo Momo²⁸ se assentará na espacialidade da cena com toda a gama de elementos expressivos que podem ser utilizados, identificada por ele como poesia no espaço: “Essa poesia muito difícil e complexa reveste-se de múltiplos aspectos: em primeiro lugar, os de todos os meios de expressão utilizáveis em cena, como música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário.” (id., p.52-3). Observa-se que todos os elementos desta poesia no espaço encontram-se no que Turner considera o pólo sensorial dos ritos. Mas de nada bastaria todos esses elementos expressivos se a natureza das ações continuasse orientada pelo princípio da linguagem articulada como a tradição do teatro ocidental convencionou estabelecer. Fugindo dessas convenções e desses princípios miméticos Artaud apresenta os fundamentos desta poesia no espaço assentados sobre o que ele considera ser uma “pantomima não pervertida”:

Por "pantomima não pervertida" entendo a pantomima direta em que os gestos, em vez de representarem Palavras, corpos de frases, como em nossa pantomima européia, [...] representam idéias, atitudes do espírito, aspectos da natureza, e isso de um modo efetivo, concreto, isto é, evocando sempre objetos ou detalhes naturais, como a linguagem oriental que representa a noite através de uma árvore na qual um pássaro que já fechou um olho começa a fechar o outro. (id., p.54)

Nesses termos o que Artaud apresenta agora estabelecido para o teatro é o ponto onde se processa a imanência do gesto, ponto esse que para ser alcançado exige a entrega total

²⁸ O texto **Artaud o Momo** foi escrito em 1946 logo após sua saída de Rodez. Conforme Cláudio Willer (1986, p.125) há divergências entre os tradutores quanto ao sentido de Momo: para alguns remeteria a *môme*, criança, garoto em francês, mas poderia ser também uma corruptela de *momie*, múmia, expressão usada e tematizada por Artaud em outros textos como por exemplo **Invocation a La Momie**. Outros ainda considerariam o termo equivale a bobo, idiota, trouxe em gíria de Marselha, sendo que Artaud era marselhês e usava essa gíria nos seus escritos.

do ator em cena, entrega física e espiritual, para então estabelecer o momento da gênese criativa das ações escapando às semantizações provenientes da palavra articulada. Essa espécie de linguagem inaugural, pantomímica, exige precisão matemática, tal qual a dos dançarinos balineses, e por isso a exigência artaudiana de treinar os atores como “atletas do coração” (id., p.162). Por meio de um verdadeiro atletismo afetivo Artaud pretende estabelecer bases orgânicas para as emoções, uma espécie de “musculatura afetiva que corresponda a localizações físicas dos sentimentos” (id., *ibid.*). Não será demais lembrar novamente que o que está em jogo é muito mais do que simplesmente fundar o primado da espacialidade física pra cena do teatro ritual, pois se assim o fosse permaneceria a dicotomia entre palavra articulada (texto teatral) e gesto, na sua dimensão física e metafísica, sensível e inteligível, natural e sobrenatural. O que se apresenta é exatamente a superação de qualquer dicotomia entre esses pares. A “pantomima não pervertida”, portanto, se expressa de modo eficaz quando o gesto elaborado é a materialização da ideia²⁹, quando se colocou em cheque “todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações” (id., p.58), quando então fora superada a mediação lógica dos significados presentes nos objetos e nos elementos plásticos da cena. “Em suma, o teatro deve tornar-se uma espécie de demonstração experimental da identidade profunda entre o concreto e o abstrato” (id., p.139).

A fórmula dos ritos apresentada por Terrin (x vale y no contexto ct), mais uma vez se mostra elucidativa quanto à natureza desta espécie de pantomima, considerada por Artaud “não pervertida”. Podemos inferir por ela (x vale y no contexto ct) que não perverter a pantomima significa igualar o valor do gesto ao da ideia, deste que ambos (gesto e ideia) sejam gestados no contexto da poesia espacial, isto é, utilizando-se de todos os meios expressivos para formatação da espacialidade física da cena. Propomos então, a seguinte formulação para o Duplo artaudiano: pnp vale i no contexto pe, onde temos pnp= pantomima não pervertida, i= ideia, e pe= poesia no espaço.

O ofício por excelência do “atleta do coração”, nesse sentido, será o de encontrar o gesto adormecido em cada palavra, em cada conceito, em cada ideia, em cada sentimento, em cada pensamento e materializá-lo de modo objetivo, na organicidade de seus movimentos e de seus atos sem a utilização de subterfúgios ou convencionalismos estéticos, de modo que a ação teatral deixa de ser representação e ganha o *status* de vivência; mas não a vivência de atos rotineiros repletos de sentimentos fugazes, pois esses estariam alinhados com o processo

²⁹ Dizemos “ideia” como poderíamos ter dito conceito, pensamento, abstração, inteligível. Todas essas nomenclaturas aqui devem estabelecer íntima relação com a dimensão espiritual e metafísica tal qual compreende Artaud.

de ritualismo de nossa sociedade contemporânea, e como bem já demonstramos não se trata de ritualismo no teatro e sim de teatro ritual. A vivência postulada no palco do teatro ritual é de natureza cruel, ou seja, remete àquelas forças e princípios adormecidos na humanidade, o Duplo cruel da vida, ou vida tomada naquilo que ela tem de mais implacável e aterrador, “o reservatório de energias que constituem os mitos que não são encarnados pelos homens, são encarnados pelo teatro” (2006, p.127). E se a fenomenologia dos ritos, como vimos anteriormente citada por Terrin, é composta por uma ação (*drómenon*) sagrada e repetitiva que pretende realizar e atualizar o mito (*legómenon*), no teatro ritual de Artaud, cuja fórmula agora expressamos por (pn̄p vale i no contexto pe), a atualização do mito por meio da “pantomima não pervertida” vai ao encontro das forças propulsoras e instintivas da humanidade com o intuito justamente de oferecer um projeto de reconstrução espiritual para o Homem.

As proposições artaudianas do teatro ritual, portanto, encontram sua natureza equacionada na exigência de fusão entre arte e vida. Teatro nesse sentido é vida, mas vida, como bem afirmou Derrida, tomada e compreendida naquilo que ela tem de irrepresentável, não falsificável e inimitável, ou seja, na atualização dos seus Duplos. E dentre eles dois serão de fundamental importância para o pensamento de Artaud, quais sejam, a Crueldade e a Metafísica.

2.5.1 – O Duplo: Considerações sobre Crueldade e Metafísica.

O termo Crueldade exercerá tamanha importância no pensamento de Artaud que será ele quem intitulará o seu então empreendimento de 1932 A Sociedade Anônima do TEATRO DA CRUELDADE (op. cit., p.197). Constante em sua obra ao longo dos seus escritos sobre teatro, o uso do termo provocou, e ainda provoca interpretações marcadas pelo desejo gratuito de colocar em cena tortura e violência física³⁰. Apesar de considerar satisfatório e adequado às suas primeiras visões do teatro ritual, Artaud percebeu rapidamente que falar de um Teatro da

³⁰ Citamos como exemplo emblemático os trabalhos do artista austríaco Hermann Nitsch (1938) que na década de sessenta fundou o **Mysterien Orgien Theater** (Teatro de Orgias e Mistérios, tradução do autor). RoseLee Goldberg nos descreve uma de suas apresentações ritualísticas intitulada (*Aktion*) *46 th action* : “Uma encenação típica durava várias horas: começava com música muito alta – ‘o extase criado pelo barulho mais ensurdecador possível’ – seguido por Nitsch ordenando o início da cerimônia. Um cordeiro morto era trazido ao palco por assistente, e então dependurado de cabeça para baixo como se estivesse crucificado. Depois, o animal era estripado, entranhas e baldes de sangue eram lançados contra uma mulher ou um homem nu, enquanto o animal, já exaurido de sangue, era erguido acima de suas cabeças” (2006, p. 153-4). A crença de Nitsch era que esses atos sangrentos ritualizados liberassem as energias reprimidas, e purificassem os espectadores proporcionando cenas de estarrecido sofrimento.

Crueldade merecia esclarecimentos que evitassem exatamente a compreensão e o uso rasteiro e superficial que figurativamente o termo sugeria, como indica o extrato abaixo:

Com esta mania de rebaixar tudo o que hoje pertence a nós todos, "crueldade", quando pronunciei esta palavra, foi entendida por todo o mundo como sendo "sangue". Mas "teatro da crueldade" quer dizer teatro difícil e cruel antes de mais nada para mim mesmo. E, no plano da representação, não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou, como certos imperadores assírios, enviando-nos pelo correio sacos de orelhas humanas, de narizes ou narinas bem cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós.. (id., p.103, ênfases originais)

Assim depois de lançar o Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade em 1932, retornou ao tema diversas vezes³¹, na tentativa de esclarecer os mal entendidos, principalmente àqueles que o associavam a um teatro de horror e sangue gratuito, e apontar a essência metafísica que empregara na sua formulação, essência essa, segundo ele, que aponta para uma crueldade muito mais terrível e necessária:

um sentimento desprendido e puro, um verdadeiro movimento do espírito, que seria calcado sobre o gesto da própria vida; e na idéia de que a vida, metafisicamente falando e pelo fato de admitir a extensão, a espessura, o adensamento e a matéria, admite, por consequência direta, o mal e tudo o que é inerente ao mal, ao espaço, à extensão e à matéria. [...] Portanto eu disse "crueldade" como poderia ter dito "vida" ou como teria dito "necessidade", porque quero indicar, sobretudo que para mim o teatro é ato e emanção perpétua, que nele nada existe de imóvel, que o identifico com um ato verdadeiro, portanto vivo, portanto mágico. (id., p.145)

Observemos que a essência da Crueldade de que nos fala Artaud repousa na ideia de que a vida fora corrompida por um mal primordial: a extensão e concretude dos corpos. Apreender a vida por esse prisma, segundo Cassiano Quilici (2004, p.73) é já colocá-la sob uma perspectiva metafísica. E se o mal primordial refere-se a espacialidade da matéria, ele assim o é pois será nela (concretude da matéria) que se encontra a imposição de limites, condições, valorações e restrições a liberdade humana. Desse modo, quando em outras passagens Artaud nos fala de Crueldade como “apetite de vida” (op. cit., p.133) encontra-se nessa ideia um desejo voraz de alargamento desses limites impostos pelos valores históricos e existencialmente construídos. Mas exatamente essa apetência pela vida fora perdida, encontra-se adormecida na humanidade, fruto de uma sensibilidade que ao longo da história viu-se destituída de seus elementos sagrados, ou seja, daquela pureza primordial do espírito.

³¹ Quem se interessar pelas outras referências omitidas aqui pode consultar sobre a questão no texto **d’o teatro e seu duplo: “É preciso acabar com as obras primas”**, as três **“Cartas sobre a Crueldade”** e a primeira das **“Cartas sobre a Linguagem”**.

A crueldade é, portanto, segundo Alain Virmaux (2009, p.44), a expressão de um conflito primordial e incessante que dilacera o homem e o mundo. A Crueldade como Necessidade repousa exatamente na natureza deste conflito, pois é através dele que se poderão restituir à humanidade suas forças vitais. “Crueldade”, “Necessidade” e “Vida” se apresentam, portanto, como pares indissociáveis (Crueldade/Necessidade, Crueldade/Vida, Vida/Necessidade) os Duplos nos quais o teatro ritual de Artaud se vê irremediavelmente ligado.

Teatro da Crueldade, Teatro da Vida, Teatro da Necessidade, enfim, qualquer uma dessas nomenclaturas que venha a ser adotadas deve considerar que se trata sempre em última instância, de um projeto de reconstrução do homem. Daí porque talvez Artaud tenha preferido usar o termo crueldade para definir seu teatro, implicando nele a ideia de um tratamento necessariamente cruel e agressivo, uma espécie de violência contra a sensibilidade humana que segundo Artaud (op. cit., p.126), encontra-se em estado de degenerescência. Tratamento cruel cuja ação terapêutica, portanto, visa despertar nervos, músculos, vísceras e coração, um verdadeiro tratamento de choque emocional contra o entorpecimento da humanidade. [cf. ARTAUD, 1984, p.40]

Vê-se, portanto, que não se trata definitivamente de uma crueldade física e nem mesmo de uma crueldade moral, mas sim de uma crueldade ligada diretamente à dimensão existencial da humanidade. E, nesse sentido, que ela também está diretamente ligada a outro termo caro ao teatro ritual de Artaud, qual seja, Metafísica. O próprio Artaud lamenta o uso do termo quando se refere as ideias contidas na pintura **As filhas de Lot**, que segundo ele seriam quase todas metafísicas (id., p.49), e exatamente por esse motivo exerceriam uma eficácia concreta sob a percepção de quem a contempla. Não despropositadamente quando utiliza o termo pela primeira vez no seu escrito de 1931 (**A Encenação e a Metafísica**), o remete imediatamente a uma eficácia física, material, concreta. Menos de um ano depois quando lança o Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade será ainda mais enfático no uso particular que pretende empreender ao termo afirmando ser “através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos” (id., p.126).

Nota-se, portanto, o uso do termo como categoria nativa de seus escritos, batizada por ele como “metafísica em atividade” (id., p.60). Contrariando o entendimento legado pela tradição da Filosofia Grega, fundamentalmente com Platão (428-348 a.C.), e posteriormente reafirmado com o racionalismo cartesiano do filósofo francês René Descartes (1596-1650), que convencionou estabelecer para a Metafísica o estatuto do pensamento abstrato, isto é, aquele fundado no conhecimento racional e apriorístico, que não se baseia nos dados

conhecidos diretamente pela experiência sensível, mas tão somente nos puros conceitos formulados pelo intelecto, Artaud redimensiona o uso do termo, pois considera que essa acepção guarda simplesmente uma ideia morta [cf. ARTAUD, 1984, p.59]. Assim a “metafísica em atividade”, requerida por Artaud toma uma perspectiva completamente avessa ao entendimento legado pela tradição, pois por meio dela é que estabelece na cena do teatro ritual uma espécie de intelecção intensa enraizada no corpo.

Trata-se, portanto, para o teatro, de criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana. Mas nada disso adiantará se não houver por trás desse esforço uma espécie de tentação metafísica real, um apelo a certas idéias incomuns, cujo destino é exatamente o de não poderem ser limitadas, nem mesmo formalmente esboçadas. Essas idéias, que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, e que são todas de ordem cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio do qual o teatro se desacostumou totalmente. [...] Rompe enfim a sujeição intelectual à linguagem, dando o sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda, que se oculta sob os gestos e sob os signos elevados à dignidade de exorcismos particulares. (id., p.115)

Por essa nova acepção a “metafísica em atividade” reenvia-nos a postulação pnp vale i no contexto pe, pois se pnp (pantomima não pervertida) deve remeter imediatamente a atitudes do espírito por meio da imanência gestual elaborada em cena, cabendo ao contexto dado por pe (poesia no espaço) o intercurso favorável para que se processe essa espécie de alquimia teatral, toda operação mágica do teatro ritual assenta seus fundamentos teóricos, e por que não dizer filosóficos, exatamente no entendimento de um novo modo de pensar a metafísica, e neste sentido, a “metafísica em atividade” apresenta-se como a filosofia primeira³² do pensamento artaudiano. Artaud considera que a metafísica se transforma num

³² O termo metafísica tem longa tradição na História da Filosofia. Segundo Gérard Dorozoi: “Inicialmente o termo vem do título (*meta ta phusika*) dado por Andronicos de Rodes (século I a.C.) à obra de Aristóteles que vem após a *Física* – hoje intitulada *Metafísica* (essa grafia só aparece na Idade Média, e o prefixo *meta* muda então de sentido para designar igualmente o que está *além* da física). Trata-se nesse contexto da ciência do ser enquanto ser, ou seja, da filosofia primeira como conhecimento das coisas divinas, assim como dos princípios das ciências e da ação. Sinônimo de ontologia, ou mais exatamente de ontoteologia – se levarmos em consideração o que o cristianismo vai rapidamente privilegiar na filosofia grega. Na **Idade Média** (e em particular em São Tomás), a “conciliação” escolástica da Bíblia e de Aristóteles torna a metafísica a parte da filosofia que **ultrapassa o real empírico** para alcançar o conhecimento das **realidades divinas transcendentais**, mas só pelo caminho da razão e independente da revelação [...]. Compreendida dessa maneira, a metafísica continua sendo em **Descartes** o conhecimento de Deus e da alma “por razão natural”. Ambiciona alcançar o absoluto [...]. Para Kant, a metafísica torna-se, no contexto da filosofia crítica, o inventário dos conhecimentos que dependem apenas da razão – independentemente da experiência – e de suas condições de exercício. Parece então que a razão não pode conhecer as coisas em si (númenos), mas que as últimas são do domínio de uma **fé racional** que afirmará os postulados da razão prática concernentes a Deus, à alma e à liberdade. [...] O pensamento marxista considera de bom grado o termo num sentido pejorativo (sinônimo de existência imutável e intemporal) por oposição à dialética; trata-se então de uma variante da ideologia. [...] No existencialismo, busca do sentimento global da existência humana, mas sem que possa nele haver elaboração de um sistema fechado, na medida em que só tem sentido em relação à liberdade: a metafísica encontra então sua realização na ação ou na moral. [...] Levando em conta a vontade de Nietzsche de “derrubar o platonismo” (que inaugurou a ontologia), **Heidegger** pronuncia o final da

mostro [cf. ARTAUD, 1984, p.16-7] quando apenas extraí pensamentos dos nossos atos, quando ao invés deveria identificar nossos atos com os pensamentos. Este mostro agora se vê obrigado a combater inimigo cujas armas nos faz identificar os atos com nossos pensamentos: os “dançarinos metafísicos”. São eles que destemidamente devem colocar em cena toda Crueldade, toda Necessidade, enfim todo turbilhão de vida cósmica, e como verdadeiros atletas afetivos ensinar a todos uma “dança às avessas” (1986, p.162) capaz de neutralizar os efeitos do entorpecimento humano.

2.6 – Teatro como liminóide³³: Considerações Finais.

Neste capítulo, partimos das considerações de Aldo Terrin acerca da natureza e fenomenologia dos ritos para então dimensionarmos o projeto do teatro ritual de Artaud no âmbito dos ritos religiosos e sagrados. Por esse prisma vimos que antes de tudo o rito é composto por uma *drómenon* (ação) e de um *legómenon* (palavra/mito). O rito é, nesse sentido, uma ação que visa atualizar o mito na sua dimensão sagrada. Não se trata, portanto, de qualquer ação, e nem pode ser realizada de qualquer forma e em qualquer lugar, pois toda generalização banaliza e esvazia a experiência vivida (ritualismo). A ação ritual, por assim dizer, exige critérios para sua realização, critérios que determinam o espaço e o tempo próprio para uma vivência de natureza sagrada. Conforme nos demonstrou Turner (1974, passim), nas sociedades agrárias ou tribais o fluxo ordinário da vida de toda a comunidade era interrompido para se processar os ritos necessários para cada ocasião específica (resolução de conflitos, ritos de passagem, etc.). Nesses momentos instala-se um espaço e um tempo outro, de caráter simbólico, que suspende a duração ordinária da vida possibilitando a todos, segundo Terrin (2004, p.174), um adentrar num outro mundo, num outro contexto, criando um outro mundo possível, o mundo idealizado e imaginado onde entramos em contato com os princípios e entes sobrenaturais, místicos e/ou transcendentais. É a suspensão da vida, para se renovar a vida, um curioso intervalo que abre fendas no espaço ordinário da vida e interrompe o transcurso do tempo com a instalação de um outro tempo, o tempo mágico dos ritos, onde se redimensiona e se amplia a experiência vivida colocando-a em relevo. Trata-se de ritos

metafísica ocidental ao mesmo tempo que seu **fracasso**: tendo renunciado a constituir a ontologia, ela teria extraviado-se num simples discurso sobre o ente ao invés de consagrar-se ao ser. Daí a necessidade para relançar o pensamento de recolocar a questão(“o que é o ser:”) – sem a qual seria aberta a era do niilismo.” (1993, p. 323-4)

³³ O termo *liminóide*, é inventado por Victor Turner em **Liminal to liminoid, in Play, Flow, Ritual: An Essay in Comparative Symbolology** (1982). Nele encontramos o termo limem acrescida a terminação oid, derivada do grego *eidos* que designa “forma” e sinaliza “semelhança”. *Liminóide*, portanto, é semelhante sem ser idêntico ao liminar.

liminais cuja natureza intrínseca, [cf. Schechner (2006, p.128)], propicia a transformação das pessoas, uma mudança irreversível na identidade e na estrutura social da comunidade.

Considerando que para Artaud o que está em jogo por meio do teatro ritual é um projeto de reconstrução espiritual do homem, poderíamos indagar até que ponto suas proposições adéquam-se ao estatuto dos ritos liminais, posto que seu pensamento foi gestado e intenta ser aplicado não numa sociedade agrária ou tribal, mas sim numa sociedade que já vive sob os efeitos da industrialização, e que por conta disso empreende uma dinâmica de vida muito mais veloz ao Homem, tornando o nível das relações sociais muito mais complexo e fragmentado?

Observa-se que Artaud no programa do Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade (1984, p.123) dedica atenção a questão dos espaços onde se poderiam ocorrer as apresentações, e de modo claro anuncia o abandono do uso das salas de espetáculo convencionais, preferindo ambientes que sugiram a arquitetura de templos budistas ou igrejas. É uma opção clara por espaços que possam invocar a atmosfera sagrada, própria dos ritos religiosos. No entanto, esse esforço que nem mesmo ele conseguirá colocar em prática³⁴, se mostra insuficiente, posto que é a sociedade como um todo que se reconfigura, a partir do descentramento e fragmentação da atividade dos gêneros de ação simbólica, ou seja, o que outrora compunham o que Turner (2005, p.59) considerou o pólo sensorial dos ritos (canto, dança, gritos, gestos, palavras, indumentárias, incensos, objetos, etc.), ganham autonomia da esfera do rito vindo a transformar-se em gêneros de entretenimento vinculados agora a esfera do mercado capitalista, exatamente uma das coisas que tanto afligia Artaud, relegar o teatro a simples gênero de diversão e entretenimento. Talvez a ambição de Artaud de produzir um teatro capaz de reconstruir existencial e espiritualmente a humanidade, forjando um novo homem restituído na integridade de suas forças cósmicas vitais seja o principal entrave para quem deseje atualizar suas proposições, pois a possibilidade de pensar e usar o teatro ritual como grande terapia para curar a humanidade de todos os seus males já se mostrava completamente inoperante em sua época na medida em que ele fora concebido como um rito liminal. É evidente que uma das intenções, senão a mais importante, de Artaud era desenvolver justamente o teatro ritual como arma de luta e resistência contra o avanço da fragmentação dos gêneros de ação simbólica, dispersos agora em linguagens artísticas cada vez mais específicas e autônomas dedicadas a uma profissionalização exigida pelo mercado.

³⁴ Lembremos que sua tragédia *Os Cenci*, por falta de outras opções viáveis economicamente teve que ser realizada no *foyer* do Teatro Folies-Wagram, em 1935.

No entanto, postular o teatro ritual como rito liminal numa sociedade industrial é recair numa incongruência de ordem conjuntural, o mesmo se aplicando a quem pretenda atualizar as proposições artaudianas na conjuntura de nossa sociedade contemporânea pós-industrial. Desse modo, o projeto ambicioso de Artaud se vê frustrado diante da impossibilidade de se instaurar no teatro a fase liminal do rito, justamente a fase onde se possibilita a suspensão da vida para se renovar a vida, momento no qual se processa a transformação irreversível das identidades e das estruturas sociais.

Por outro lado sem a ambição aparentemente megalomaniaca de renovar a humanidade através do Teatro da Crueldade talvez hoje ninguém se lembraria do nome e dos pensamentos desse visionário do teatro. Se Artaud errou nas proporções e no alcance de seu projeto de um teatro ritual, isso não significa que tenha errado no diagnóstico quanto ao teatro e quanto a humanidade. Suas contestações quanto ao primeiro [cf. Virmaux, 2009, p.37], o denunciam como atividade meramente de entretenimento, fundada no mimetismo e na psicologia da intriga, cuja encenação ilusionista tinha por fundamento o texto teatral; quanto a segunda denuncia ela recai contra uma “cultura que nunca coincidiu com a vida e que é feita para dirigir a vida” (ARTAUD, 1984, p.15).

Consideramos o diagnóstico acertado em ambos os casos, e no entanto, evitando incorrer na mesma incongruência e desproporção do projeto de Artaud, reconsideraremos suas proposições tomando-as não mais no âmbito dos ritos liminais, mas como fenômenos liminóides. O termo formulado por Turner como análogo da experiência proporcionada nos ritos liminais, evocaria as fontes do poder liminar. Sendo semelhante sem confundir-se inteiramente com os ritos liminais, os fenômenos liminóides seriam próprios das sociedades industrializadas e pós-industrializadas, e evidenciariam duas características fundamentais: ocorrem às margens dos processos centrais de produção social, o que lhes confere um caráter de menor seriedade se comparado as atividades liminais; a segunda característica é como um desdobramento da primeira: por ser menos sérios os fenômenos liminóides podem ser mais criativos e até mais subversivos. E se outrora, [cf. Schechner, 2006, p.128], os ritos liminais proporcionavam a transformação permanente na identidade das pessoas, os fenômenos liminóides proporcionam uma mudança temporária, passageira, transitória que permite aos presentes uma vivência lúdica de outros papéis sociais. A iniciação ocorrida nos ritos liminais, onde se entrava por uma porta e se sai por outra completamente transformado, é substituída por uma experiência passageira onde os laços de comunidade serão instantaneamente

dissolvidos no término da atividade. O participante de uma experiência liminóide, desse modo, entra e sai pela mesma porta.

Por se encontrarem as margens dos processos centrais de produção social, Turner considera ainda que os fenômenos liminóides surgem frequentemente como manifestações de crítica social onde o caráter revolucionário de transformação da realidade local, ou mesmo universal, emana com força avassaladora.

Pensar o teatro ritual como fenômeno liminóide significa, portanto, concebê-lo com esse potencial de subversão, com força criativa e crítica contra uma sociedade que ainda se mantém entorpecida por valores que apenas dirigem a vida (a grande massa não vive, apenas sobrevive); é pensá-lo como resistência a cultura nefasto de mercado que apenas visa ao lucro, e nesse sentido, é também negar o teatro submetido a indústria do entretenimento. Sabemos que a natureza desse teatro como liminóide não poderá mais, como intentava Artaud, transformar e renovar existencial e espiritualmente o Homem, mas também sabemos do potencial desse teatro em provocar ruídos, ruídos que multiplicados e disseminados pelo mundo podem fazer ruir o sistema. E se o sistema não ruir, ainda sim os ruídos solitários desse teatro darão vazão novamente aos gritos daquele que um dia apenas reivindicou dar a humanidade o espelho capaz de mostrar sua fase cruel.

**Capítulo III –
Reconsiderações do Teatro Ritual de Artaud aplicadas à poética
de cena: Quando a música terminar...**



Fig. 4: Cena do espetáculo **Quando a música terminar...**: início da dança do fogo. (Foto espetáculo – Ana Flor: novembro/2007)

3.1 – Diga de onde você vem para compartilhar o seu segredo.

Antes de apresentarmos as reconsiderações das proposições artaudianas desenvolvidas no resultado poético **Quando a música terminar...**, realizado no ano de 2007, iniciaremos revelando as motivações pessoais que desencadearam em nós uma visão teatral consonante com a perspectiva do criador do Teatro da Crueldade. Trata-se, portanto, de iniciarmos com uma breve narrativa na qual serão apresentados os momentos decisivos de nossa trajetória de vida que culminaram justamente no ano de realização do resultado cênico em questão. Por seu caráter pessoal, a narrativa adotará a primeira pessoa do singular evitando assim um distanciamento acadêmico desnecessário visto que se deseja exatamente afirmar a fala de quem vivenciou os acontecimentos.

3.1.1 – Compartilhando segredos.

Em 1985 eu era apenas mais um dividindo o palco com outras centenas de crianças, naquela que considero ser minha primeira experiência com o teatro. O palco na verdade era uma avenida do bairro do Jurunas, e o evento o desfile escolar da semana da pátria. A platéia se espalhava nas laterais da avenida-palco formando um imenso corredor humano, caloroso e receptivo; não havia coxias e nem aparatos técnicos, mas também não importava, pois na minha mente de criança de nove anos de idade o mais importante eram os aplausos, os sorrisos e acenos vindos do público, gestos de afetividade que expressavam o reconhecimento e o sucesso; mas acima de tudo, a certeza de que estava sendo observado. Tinha a sensação de que todos os olhares me procuravam e à medida que transcorria o desfile me sentia mais importante, mais poderoso, possuído por uma força divina que me proporcionava fascinação e prazer capaz de arrepiar o corpo inteiro, e deixar a mente estupefata.

Apesar dessa recordação feliz, o Jurunas me proporcionou poucos momentos de alegria e satisfação. Lugar onde nasci e me criei, o bairro é considerado ainda hoje como um dos mais perigosos e violentos de Belém, capital do estado do Pará. Nesse bairro, morando na época numa vila que abrigava uma das bocas de fumo mais perigosas da cidade, a famosa Vila Santo Antônio, fui agraciado desde cedo com cenas de sangue gratuito, acertos de contas definitivos, penúria e miséria na qual eu próprio fazia parte. Assaltos, brigas de gangues, tráfico de drogas e toda sorte de crimes e violência faziam parte da rotina dos moradores; e se hoje as crianças brincam citando o nome do BOPE (Batalhão de Operações Policiais Especiais/RJ) e do capitão Nascimento, na minha infância era a PATAM (Patrulhamento

Tático e Metropolitano de Belém)³⁵ a protagonista das brincadeiras de polícia e ladrão. Na verdade antagonista, pois meus vizinhos da mesma idade invariavelmente brincavam de matar os policias, atitude até certo ponto compreensível dada a má fama que o patrulhamento possuía: agentes truculentos, colecionadores de casos de torturas e execuções sumárias pela periferia da cidade. Infelizmente não se tratava apenas de má fama. A ação truculenta era confirmada todas as vezes que o Patrulhamento visitava a vila: gritos, palavrões e tiros eram sempre o cartão de visitas; na vila Santo Antônio eles sempre entravam para humilhar e espancar alguém.

Como outras tantas de Belém, a vila não possuía saneamento básico e fora povoada às margens de vários braços de igarapés que desaguavam na baía do Guajará. Minha casa, como a da grande maioria era madeira, e como uma palafita, foi erguida em cima do que havia sobrado de um desses igarapés. Foram necessários aproximadamente dez anos e cerca de uma dezena de carradas de aterro para nos livrarmos da água fétida que invadia a casa nos períodos chuvosos. O bom de morar ali é que também havia as brigas entre mulheres, o que inevitavelmente fazia uma das partes envolvidas proporcionarem um topless a fórceps.

E se para muitos o Jurunas é motivo de orgulho por sediar uma das escolas de samba mais antigas do Brasil, o **Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná**, fundado em 1934, esse orgulho em nada me afeta, pois desde criança forçado a participar dos bailinhos infantis na sede da agremiação usando sempre uma fantasia de pirata, alimento uma relação de raiva com o carnaval. Nunca vi graça naquele bando de criança suada, pulando e gritando como desesperados no meio do salão, ao som ensurdecido da bateria da escola.

Mas ao contrário do que se possa imaginar não desenvolvi apreço pelo lado literalmente cruel da vida: tenho aversão a cortes, feridas, fraturas expostas ou qualquer tipo de cena que remeta a sangue ou ainda a tortura física. O que me marcará desde cedo não constitui o aspecto exterior da realidade vivenciado naquele bairro periférico, e sim o lado vil dos sentimentos humanos, a pobreza e a miséria econômica refletindo na baixa qualidade de vida e na degradação dos valores humanos. Apreender essa realidade me permitiu o exercício do discernimento, a superação das dificuldades e o desejo de construir perspectivas de vida verdadeiramente dignas, não somente em relação à minha pessoa, mas no tocante a realidade social.

³⁵ O patrulhamento foi extinto no ano de 1992 por desvio de condutas éticas e após denuncia de inúmeros casos de torturas e execuções sumárias pela periferia de Belém.

Minha trajetória no teatro sempre esteve voltada, de um modo ou de outro, a problematizar e discutir essa realidade que considero opressora e desumana. E, então, depois do deslumbre e fascínio com o desfile escolar de 1985 enveredei pelos palcos improvisados do Jurunas, em princípio na Paróquia de Santa Terezinha, onde militei durante seis anos em diversos grupos e pastorais. Ali o principal palco era o presbitério da igreja. Mas meu espírito questionador deseja argumentar sobre assuntos nos quais o espaço sagrado da igreja jamais permitiria. A solução imediata foram os centros comunitários e o salão paroquial. A repercussão dessa atividade teatral, com o tempo, me trouxe desafio e problemas, pois minhas visões não estavam muito alinhadas com o comodismo e a caridade cristã. A gota d'água para que eu fosse convidado a me retirar das atividades teatrais e pastorais fora um encontro de jovens realizado no salão paroquial cujo tema versava sobre “Sexo seguro, e Aids”. A distribuição de preservativos no final do encontro foi considerada um verdadeiro ato de heresia.

Expatriado do seio da igreja fui encontrar abrigo, por ironia do destino, justamente na sede da escola de samba que me havia proporcionado aqueles torturantes bailes de infância. Ao lado de outros colegas da igreja fundamos a **Cia de Teatro Tenetehara**³⁶ em 1996, e foi quando de fato comecei a tentar compreender a linguagem teatral, suas engrenagens e seus mecanismos de trabalho. Com esta Cia de teatro foram quatro montagens teatrais³⁷ onde pude exercitar os conhecimentos que estava adquirindo, fruto de minhas próprias pesquisas e de meus estudos acadêmicos no curso de Filosofia na UFPa iniciado no mesmo ano. Nossa militância no bairro continuava, pois tínhamos por meta levar o teatro para as comunidades carentes. Nossas apresentações, por isto, ou aconteciam na sede do **Rancho...**, ou nos centros comunitários. Mas logo a Velha Guarda, que nunca foi muito afeita à ideia de se ter um grupo de teatro na agremiação, nos mostrou a porta da rua alegando que mantínhamos conduta indecente e indecorosa durante nossos ensaios³⁸. O único apoio que tínhamos de fato era o do então presidente da agremiação, o senhor Guilherme Tadeu, que mesmo tentando nos defender explicando a natureza do nosso trabalho, não conseguiu evitar nossa saída.

³⁶ Escolhemos um nome indígena pelo fato de o bairro possuir diversas ruas com nomenclatura da mesma origem, além de o nome do próprio bairro remeter a uma tribo. O nome escolhido remete ao seguimento de uma tribo dos Tembê responsável pela organização de seus ritos. Eles se autodenominavam Tenetehara, ou seja, heróis culturais.

³⁷ **O boi e O burro no auto de natal** (1996/1997), livre adaptação do texto de Maria Clara Machado; **Fábulas Fabulosas** (1998/1999), livre adaptação do texto de Millôr Fernandes; **O sapo Tarô-Bequê** (1997/1998), livre adaptação do texto de Marcio Souza; e **O circo em Família** (2001/2002) criação coletiva da **Cia**.

³⁸ Isso se deu após sermos “flagrados” realizando exercícios de relaxamento com as luzes apagadas e deitados uns sobre os outros no camarim da agremiação.

A militância no Tenetehara coincidiu o período da minha graduação em Filosofia (1996-2000) e isso me possibilitou investigar e experimentar a linguagem teatral, aliando assim duas áreas de conhecimentos, ou seja, Filosofia e Artes Cênicas, e desde então procurei estabelecer um diálogo produtivo entre elas. O teatro épico do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898 – 1956) assumia o cerne de minhas reflexões artísticas e filosóficas³⁹ e me oferecia elementos para elaboração de uma reflexão crítica e social sobre aquela realidade que vivíamos no Jurunas.

Outro o fato determinante para meu amadurecimento na linguagem teatral foi o curso livre de Formação de Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPa – Etdufpa, cursado nos anos de 1999 e 2000. Esse curso me possibilitou, não somente aprofundar e adquirir conhecimentos técnicos sobre o fazer teatral, ele me colocou em contato pela primeira vez com os escritos de Artaud, **O Teatro e seu Duplo**, por ocasião da disciplina História do Teatro, ministrada pela professora Larissa Latif. A empatia com o texto foi imediata, resultado num trabalho de experimentação de cena no final da disciplina.

No entanto, a experiência de maior relevância vivenciada no curso, e que me fez estabelecer relação com os escritos de Artaud, se deu com a montagem do espetáculo **Macunaíma em: O fim do que não tem fim**⁴⁰, resultado da disciplina Prática de Montagem I, ministrada pelas professoras Wlad Lima e Karine Jansen. Foram quatro meses de um intenso processo de criação envolvendo pesquisa de maquiagem e figurino, e principalmente, com uma investigação corporal muito exigente conduzida pela professora Karine. A professora Wlad, por sua vez conduziu o processo de criação do roteiro nos instigando a criar nossa própria poética em cena; eu ficava intrigado e ao mesmo tempo preocupado, pois havia lido o livro (**Macunaíma**) e não conseguia imaginar por que vias aquela literatura densa e encantadora seria transformada em teatro. Hoje consigo observar que o olhar da professora Wlad estava exatamente localizado no que havia de essencial na obra, cabendo a nós atores construirmos, ou melhor, compormos nossa poética de cena a partir de nossa própria história de vida. O roteiro final da montagem em linhas gerais ficou assim constituído: Macunaíma nasce na tribo dos índios Tapanhumas, passa um longo período de infância sem falar e

³⁹ Minha monografia de Conclusão do Curso de Filosofia no ano de 2000 refletiu sobre **O confronto entre a Poética de Aristóteles e as idéias estéticas de Bertolt Brecht**. Posteriormente em 2004 aprofundei a investigação discutindo em minha especialização **O gesto como linguagem em Brecht**.

⁴⁰ Uma livre adaptação da obra de Mario de Andrade (1893- 1945) **Macunaíma**. O roteiro da montagem promoveu um recorte na obra de Mario de Andrade privilegiando o período em que o personagem ainda se encontra em terras amazônicas. Dois atores desempenharam o papel de Macunaíma: um na sua fase de infância e eu na sua fase adulta.

aprontando muitas peraltices; após a morte da mãe, ele e os irmãos (Manaapé e Jiguê), partem em busca de aventuras. Macunaíma encontra Ci, Mãe do Mato, rainha das Icamiabas⁴¹, faz dela sua mulher e torna-se Imperador do Mato-Virgem. Ci dá à luz um filho, mas ele morre e ela de tristeza comete suicídio, (Ci se transforma na estrela beta do Centauro). Logo em seguida, Macunaíma perde o muiraquitã que ela lhe dera, e resolve seguir até São Paulo para reaver o seu amuleto. No entanto, não havia um texto pronto e acabado, e esse roteiro fora o resultado do processo de criação cabendo ao encenador, nesse caso a professora Wlad, apontar os elementos altamente significativos já localizados na obra.

Numa das proposições da professora Wlad, eu que representava o personagem Macunaíma em sua fase adulta, fiquei incumbido de realizar a cena na qual meu personagem recita uma poesia declamando seu amor a personagem Ci, e tentando convencê-la a ficar ao seu lado após a morte do filho. Passei o final de semana inteiro lendo tudo que podia de Fernando Pessoa, na tentativa de encontrar a veia poética necessária para realizar a cena. E na minha primeira tentativa, a professora Wlad teve a certeza de que realmente não conseguiria fazê-lo: recitei a poesia parecendo um menino dengoso e chorão. Realmente não me sentia bem fazendo aquilo, e nem mesmo acreditava que aquilo estivesse bom, apesar do esforço para convencer, o máximo que consegui fora, no pior sentindo da palavra, representar emoções. Imediatamente a cena foi cortada. Fiquei decepcionado por não corresponder. Esse fato me levou a descobrir e experimentar um novo tipo de poesia que abstraísse da palavra articulada, uma poesia física e espacial, e então, experimentei pela primeira vez a força criadora de uma “pantomima não pervertida”. No dia seguinte retornei aos ensaios com uma nova proposição para cena: rememorando em meu íntimo a saga trágica do herói sem nenhum caráter que havia sonhado, previsto e provocado a morte da própria mãe, testemunhado a morte do filho pras forças da natureza e agora se via prestes a testemunhar o suicídio da mulher amada, Ci, deixei irromper em cena pela primeira vez no meu corpo os gritos anunciando a poesia na carne: ajoelhado no centro do palco, desferi violentos golpes contra o próprio peito, acompanhado de um choro compulsivo, misto de gritos de desespero e angústia que rasgavam o teatro sem pedir licença. Automutilação, despedaçamento da carne, despedaçamento do ser. A violência dos golpes no peito era real; esta era a poesia que eu sabia fazer, que eu gostava e gosto de fazer. Lembro-me dos olhos impressionados da professora Wlad, como também de todo elenco, e, depois durante a temporada, dos espectadores. Foi uma descoberta fundamental de mim mesmo, e isso era o que

⁴¹ Segundo o folclore brasileiro as *Icamiabas* teriam formado uma tribo de mulheres guerreiras que não aceitavam a presença masculina, compunham, portanto uma sociedade rigorosamente matriarcal.

impressionava. O grito do personagem era o meu próprio grito de angústia e insatisfação com a realidade miserável que sempre me cercou.

Apesar de todo fascínio que o teatro de Brecht exerce em mim até hoje, a poética da carne e do corpo, descoberta em **Macunaíma**, passou a ocupar espaço cada vez maior em minha prática teatral. O primeiro refúgio para retomada desta poética aconteceu quando fui convidado a participar do trabalho investigativo da Cia Atores Contemporâneos⁴² dirigida pelo professor Miguel Santa Brígida. Cia já bastante reconhecida na cidade pela pesquisa do Teatro do Movimento, cuja linguagem faz a palavra articulada ceder lugar à expressividade do corpo, rompendo as fronteiras entre teatro e dança e realizando um teatro não-verbal que recorre intensamente ao corpo como elemento orgânico, vigoroso e pleno de sentimentos, construindo narrativas intensas fundamentadas nos conceitos de Rudolf Laban (1879 – 1958) de tempo, espaço, fluxo e direção dos movimentos⁴³.

Foram cinco anos (2001 – 2005) de investigação junto aos Atores Contemporâneos, onde tive oportunidade de refletir e entender os elementos que sistematizam uma poética do corpo em movimento. Em que pese não termos trabalhando especificamente as proposições de Artaud, o contato com a pesquisa do professor Miguel, durante esse período possibilitou descobrir no meu próprio corpo um instrumento poderosíssimo de composição poética. Toda intensidade e fúria daquela poética da carne, descoberta em **Macunaíma**, foi sendo paulatinamente trabalhada e aprimorada e sem perceber, estava construindo um itinerário próprio de trabalho com meu corpo.

A oportunidade para experimentação e realização de uma poética que levasse a cena o teatro ritual preconizado por Artaud, só viria a ocorrer, no entanto, no ano de 2007, quando então, trabalhando como professor substituto da Escola de Teatro e Dança da UFPA, desenvolvi a linha de pesquisa intitulada **Filosofia e Arte Trágica: Nietzsche, Artaud e Morrison**⁴⁴. Os estilhaços do espelho ritual encontravam naquele momento a oportunidade de instaurar uma atividade liminóide, e como num filme autobiográfico, vi minha vida ser

⁴² Fundada em 1991 pelo professor e encenador paraense Miguel Santa Brígida. Participei de três espetáculos com a Cia: **Celebração** (2003), **Violetango** (2002, 2003, 2004) e **Valsa de Sangue** (2004 – 2005).

⁴³ Ver LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

⁴⁴ Linha de pesquisa vinculada à pesquisa matricial **As artes marciais asiáticas e o treinamento do ator** do grupo GITA/CNPQ (Grupo de Investigação para o Treinamento Psicofísico do Atuar) sob orientação do professor Cesário Augusto, aprovado pela Portaria nº 005/07 – ICA/UFPA. Pesquisa teórica e prática tendo como pressupostos referenciais o pensamento do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1854-1900), as proposições do teatro ritual de Artaud, e a poesia e música de Jim Morrison (1944 - 1971), poeta e vocalista da banda The Doors.

inquirida pelos cânones da crueldade artaudiana, e enquanto houvesse música, haveria dança; haveria aquela dança as avessas.

3.2 – Quando a música terminar...: dados preliminares.

A formação inicial do grupo que desenvolveu a pesquisa contou com a participação de um poeta e músico, uma estudante de teatro e uma iluminadora: Renato Torres, Dayane Jenings e Sônia Lopes, respectivamente, e nenhum deles com vínculos institucionais com a ETDUFPA. De direito não éramos um grupo: não possuíamos personalidade jurídica, não estávamos cadastrados a nenhuma entidade de classe, a menos de um mês da apresentação do espetáculo não possuíamos sequer um nome que nos intitulasse, e para a instituição a qual a linha de pesquisa estava vinculada éramos considerados simplesmente como “comunidade”, exceto minha pessoa que na ocasião era funcionário, porém, contratado como substituto. Assim, a pesquisa de alguma forma transitava pelo espaço da liminaridade e atraía olhares desconfiados.

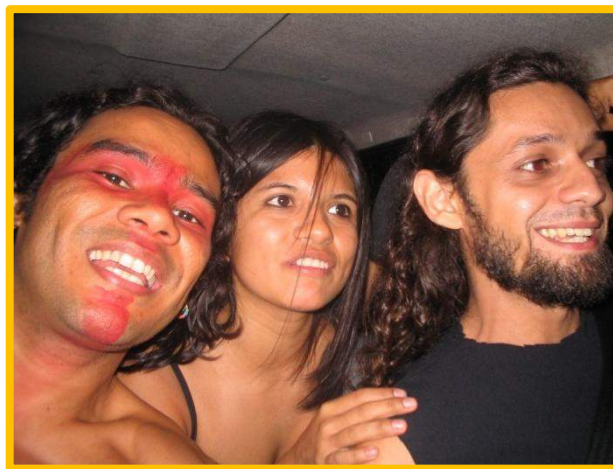


Fig. 5: Da esquerda para direita Renato, Dayane e Edson, protagonistas da pesquisa de 2007 e do espetáculo.
(foto arquivo pessoal – 2007)

Isso também de alguma forma estabeleceu entre nós uma cumplicidade para além do compromisso com o trabalho acadêmico; esse na verdade nunca se impôs de modo imperativo: não preenchíamos formulários, questionários ou planilhas, nada de resenhas críticas, resumos ou produção de artigos científicos o que não significava inexistência de procedimentos metodológicos, pois durante os nove meses de duração da pesquisa procedemos a leituras e reflexão de textos filosóficos e poéticos, além da investigação da linguagem de cena por meio de exercícios psicofísicos diversos. Esses procedimentos, no

entanto, eram conduzidos por nosso desejo de partilhar experiências e expectativas de vida sempre pautadas por discussões cujo parâmetro era nossos próprios ideais e convicções. O que nos unia, portanto, além da amizade já existente, era o desejo de partilhar de uma espécie de experiência capaz de promover uma fratura na vida cotidiana interrompendo o seu fluxo ordinário justamente com o intuito de questioná-la e de colocar a prova seus valores e verdades, pois esse, desde o início nos pareceu ser o mínimo para quem se proponha ter como horizonte teórico Friedrich Nietzsche, Antonin Artaud e Jim Morrison.

Como objetivar numa poética de cena, no entanto, as proposições do teatro ritual de Artaud? O principal obstáculo, para quem deseja responder essa questão, segundo o encenador polonês Jerzy Grotowski, consiste na superação de um paradoxo: “O paradoxo de Artaud está no fato de ser impossível executar suas proposições. Isto significa que ele estava errado? Seguramente não. Mas Artaud não deixou nenhuma técnica concreta, não indicou nenhum método. Deixou visões, metáforas” (1971, p. 69). Assim, na ausência de uma técnica sistematizada, por parte de Artaud, elaboramos nossos próprios exercícios e procedimentos com o intuito de seguirmos as pistas e indícios deixados por ele.

Adotamos como pressuposto de nossos exercícios a via que nos levasse a exaustão física com o intuito de precipitar fluxos intensos de energia, que por sua intensidade enfraquecessem nossos automatismos orgânicos e culturais, e nos possibilitassem outra forma de percepção. Colocamo-nos, desse modo, o desafio de criar destruindo, ou seja, construir um corpo destruindo nossos automatismos, pois se assim como Artaud reivindicávamos forças vivas para o teatro, essas forças deveriam estar, de algum modo, ativas em nosso próprio corpo. Era necessário submeter à própria pele ao teste da Crueldade, destruindo nossos próprios ídolos, triturando nossos próprios corpos, encarando nossos medos e fraquezas. A pergunta que nos movia era simples: o que viria depois do cansaço físico? Nosso desejo e, também nossa hipótese, era de ensinar nossos corpos a dança *avessa artaudiana*, aquela cuja natureza remeteria a Crueldade que desestabiliza conceitos e envolvendo a sensibilidade humana em novos estágios perceptivos. “Fizeram o corpo humano comer, fizeram o corpo humano beber, para evitar de fazê-lo dançar” (ARTAUD, 1948 apud Virmaux, 2009, p. 329). Dança metafísica⁴⁵ que deve ultrapassar as fronteiras dos valores estabelecidos, impondo-se

⁴⁵ O termo metafísica segue o mesmo sentido apresentado nas considerações estabelecidas no capítulo II (p. 69, 70-1-2), ou seja, aquele em que Artaud insiste em afirmar como “metafísica em atividade”.

mesmo na perspectiva do ambicioso projeto nietzschiano de “transvaloração de todos os valores”⁴⁶.

Pela exaustão física, portanto, buscávamos ensinar nossos corpos a flutuar por sobre o amontoado de valores que aprisionam a vida, e assim dançando como “metafísicos da desordem” atravessar as portas que impedem nossos instintos vitais do inevitável reencontro entre o apolíneo e o dionisíaco. Dança que atravessa portas, música que atravessa portas: Jim Morrison e a musicalidade dionisíaca da banda **The Doors**⁴⁷ provocando em nossos corpos uma circulação intensa de impulsos primitivos e adormecidos, a partir dos estímulos melódicos e rítmicos de uma música ritualística e xamânica. Toda vitalidade da música dos **Doors** entoada pela voz de Morrison passava a nos acompanhar no processo criativo da pesquisa e nos laboratórios de criação coletiva das cenas.

Na companhia constante das músicas dos **Doors**, intuitivamente desenvolvemos procedimentos durante o processo de criação e montagem final da pesquisa consistindo nas seguintes etapas, centradas fundamentalmente no trabalho do foco e atenção⁴⁸: 1 – Preparação inicial: momento do alongamento e aquecimento em silêncio onde se procura desvencilhar os problemas e preocupações cotidianos; uso do foco específico, isto é, foco fixado em um único ponto do espaço; atenção na respiração sustentada pelo centro do corpo localizado na região

⁴⁶ Segundo Roberto Machado “[...] toda filosofia de Nietzsche é uma filosofia do valor no sentido de uma crítica radical dos valores dominantes da sociedade moderna e uma proposta de transformação do próprio princípio de avaliação de onde derivam os valores. [...] – não existe o valor em si, todo valor é criado [...] Criticando a oposição de valores que esta na origem da metafísica, da moral, da ciência e propondo a arte trágica, dionisíaca, como única força capaz de se opor ao niilismo, à negação da vida, uma das grandes criações da filosofia de Nietzsche é a exigência de uma perspectiva para além de bem e mal e de verdade e erro” (1999, p.12-13). Nas obras de Nietzsche ver **Humano Demasiado Humano, Além do bem e do mal, Vontade de potência, O nascimento da tragédia e Crepúsculo dos ídolos**.

⁴⁷ Banda de rock norte americana formada em 1965, cuja as influencias musicais perpassam o blues, o jazz e o flamenco. A banda tinha nos vocais o poeta e cineasta Jim Morrison, Ray Manzarek nos teclados, Robby Kriger na guitarra e John Densmore na bateria. Sobre a trajetória da banda ver vídeo documentário de Tom Dicillo, **When you’re strange**, Paris Filmes (2009). Sobre trajetória de Jim Morrison ver biografia realizada por Jerry Hopkins e Daniel Sugerman, **Daqui ninguém sai vivo**, Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

⁴⁸ Utilizamos o entendimento de foco e atenção de Richard Nichols no qual implica um equilíbrio psicofísico centrado no desenvolvimento de ações que primem pela intensificação do momento presente denominado por ele de “aqui e agora”. Segundo Nichols “o ator deve focar-se em si antes que possa receber a devida atenção dos outros. Charles McGaw coloca esta observação de outra maneira: atenção no palco exige atenção do espectador (1966:50). O problema para o ator é este: nenhum aspecto de seu artesanato é tão essencial, ainda que tão evasivo, esquivo e difícil de se desenvolver, do que o foco (alguns preferem o termo "concentração" ou "centramento"). [...] O foco é essencial porque ele permanece, a despeito das mudanças estilísticas no teatro, como a fundação do trabalho do ator. Sem o foco, a arte conscientemente elaborada e integrada a um processo seletivo é deixada ao bel prazer da inspiração acidental. O foco é, por outro lado, evasivo, porque nossa mente vagueia sem ser advertida e porque o círculo de atenção provido pelo foco também varia de momento a momento. É difícil dominar a dispersão da mente e treinar, justamente porque nossa sociedade eletrônica exige muito pouco de nossa atenção [...]. (apud Zarrili, 1993, p.19-20)

abdominal⁴⁹, e atenção ao espaço apreendendo tudo o que se passa ao redor sem estabelecer relação com o outro; foco específico e atenção empreendidos na execução minuciosa de cada movimento. 2 – Sacralização do espaço: trabalho com silêncio interno e individualização; mantendo foco específico e atenção procura-se a harmonização com as músicas, os objetos cênicos e com o ambiente sacralizado. 3 – Explorando o espaço: deslocamentos com movimentação não cotidiana, explorando física e energeticamente o espaço mantendo foco e atenção na execução dos movimentos; ainda não há relação com o outro. 4 – Momento do jogo: descoberta das relações que se dão neste estágio a partir dos estímulos musicais e do contato físico e energético com o outro; momento da intensificação e excitações dos sentidos submetidos aos estímulos externos e internos; a troca com o outro se dá no nível das ações não cotidianas; o foco e a atenção devem ser mantidos, porém, colocados em função das relações estabelecidas pelo jogo. 5 – Finalização do trabalho: gradativamente o jogo com o outro vai sendo encerrado, o foco e a atenção se voltam novamente para a individualidade; retorno a um estágio de percepção cotidiano.

Esses procedimentos, por sua recorrência, aos poucos estruturaram nosso processo de criação e foram reproduzidos também no roteiro do espetáculo. A sistematização desses procedimentos nos permitiu restabelecer o “apetite de vida”, reivindicado por Artaud, sem confundi-lo com um estado de possessão delirante e histriônico. Buscávamos pelo equilíbrio entre o impulso dionisíaco e o apolíneo evitando assim que nossos instintos mais cruéis e violentos, sem o seu contraponto, instaurassem uma dimensão caótica e autodestrutiva⁵⁰. Assim, se desejávamos obter um resultado poético equacionado com a minúcia matemática observada por Artaud no teatro balinês, era necessário encontrarmos um ponto mediano que permitisse o trânsito entre a experiência do “corpo sem órgãos” e sua “representação irrepresentável” em cena, “uma mediação entre o espaço de dentro e o espaço de fora, uma ‘pele’ que regule as trocas entre os dois ambientes” (QUILICI, 2004, p.201).

⁴⁹ Segundo Phillip Zarrili, “em muitos sistemas asiáticos o praticante posiciona seu centro na região abdominal. Acredita-se ser esta área, logo abaixo do umbigo, a fonte da respiração e, portanto, a origem da força vital e energia a ser aplicada no movimento. (id., p.16)

⁵⁰ No primeiro parágrafo **d’o nascimento da tragédia** Nietzsche (1992, p. 27) nos afirma que é do equilíbrio de “ambos os impulsos”, os quais, por mais opostos que sejam, e mesmo caminhando em permanente discórdia, deflagram uma duplicidade inerente ao contínuo desenvolvimento da arte.

3.3 – Quando a música terminar...: a encenação.

A frequente⁵¹ vivência e realização desses procedimentos levou-nos inevitavelmente ao “ritualizar”⁵², ou seja, a repetição dos procedimentos de modo sistemático levou-nos a criar nossos próprios ritos, e conseqüentemente a formalização de movimentos e comportamentos, e a partir desses estruturamos a encenação do espetáculo.

Primeiramente chegamos a compreensão de que haviam três instâncias distintas, correspondentes cada uma delas, aos nossos comportamentos ritualizados, e que remetiam a princípios arquetípicos da natureza específicos: Dayane, a terra, Renato, o ar, e eu, o fogo. A descoberta desses princípios observando, discutindo e problematizando a atuação individualizada de cada um, levou-nos aos elementos remissivos de nossos ritos, ou seja, os mitos (*legómenon*) subjacentes nas ações (*drómenon*) realizadas nos laboratórios de criação de cenas. A encenação do espetáculo estruturou-se a partir de então, na composição desse jogo simbólico-místico (TERRIN, 2004, p.28) entre estas ações e estes mitos. Era o momento de atualizar em cena nossa formulação de que pnp vale i no contexto pe⁵³.

Iniciamos determinando qual seria o simbolismo que assumiríamos em cena, pois seria a partir desse simbolismo que se assentaria o contexto pe. Elegemos o simbolismo do xamanismo⁵⁴ universal, tomando como critério de escolha a forte influência sofrida por Artaud durante sua visita a terra dos índios Tarahumaras, localizada nas montanhas mexicanas, realizada em 1936, e ao próprio caráter xamânico das poesias e canções de Jim. O interesse de Artaud, de Jim e, também o nosso pelo xamanismo, se localiza no fato do xamã ser considerado, segundo Mircea Eliade, o especialista de um transe consciente, isto é, de um transe que permite atingir novos estágios de percepção mantendo um controle sobre si mesmo, fato este que “o distingue de um ‘possesso’, [...] consegue comunicar-se com os mortos, com os ‘demônios’ e com os ‘espíritos da natureza’ sem por isso transformar-se em um instrumento deles” (2002, p.18, ênfases originais).

Pelo simbolismo do xamanismo o contexto pe estabeleceu-se do seguinte modo: associamos os arquétipos fogo e ar a especialidade mágica específica dentro do simbolismo

⁵¹ Durante os nove meses de realização da pesquisa os encontros ocorriam pelo menos duas vezes por semana, quatro horas por dia.

⁵² Ver capítulo II, p. 47.

⁵³ Como anteriormente demonstrado no capítulo II (p. 66), pnp= pantomima não pervertida, i=ideia, pe= poesia no espaço.

⁵⁴ Segundo Mircea Eliade, “[...] uma primeira definição desse fenômeno complexo, e possivelmente a menos arriscada, será: o xamanismo = técnica do êxtase” (2002, p. 16) .

dos ritos xamânicos, isto é, “o ‘domínio do fogo’ e o vôo mágico” (id., p.17). Referendados nesses, criamos nossos próprios ritos em conformidade com o valor simbólico atribuído a cada um deles os quais, segundo Eliade, seriam os seguintes: o “vôo mágico” dominado pelos xamãs siberianos, esquimós e norte-americanos “significa unicamente entendimento, compreensão de coisas secretas ou de verdades metafísicas” (id., p.519); por sua vez o “domínio do fogo” é enquadrado como um dos prodígios do xamã: considerados como “mestres do fogo” exibem essa condição fazendo a manipulação do fogo caminhando por sobre brasas, por exemplo, ou incorporando “[...] o espírito do fogo a ponto de soltar chamas pela boca, pelo nariz e pelo corpo todo durante as sessões”⁵⁵ (id., p. 515). Além de possuir o poder da purificação e renovação o fogo é tido por Eliade como elemento ambivalente, pois “sua origem pode ser tanto divina quanto demoníaca, porque, segundo certas crenças arcaicas, o fogo tem origem nos órgãos genitais das feiticeiras e das bruxas.” (apud CHEVALIER, 2007, p.442), e nesse sentido, o poder de dominá-lo torna-se ainda mais relevante para o xamã.

Quanto ao elemento Terra desenvolvido, por esta ocasião da pesquisa, pela única mulher atuando em cena, o associamos ao arquétipo universal da fertilidade, a Terra *Mater*, apresentado nos seguintes termos de Eliade:

A mulher relaciona-se, pois, misticamente com a Terra; o dar a luz é uma variante em escala humana, da fertilidade telúrica. Todas as experiências religiosas relacionadas com a fertilidade e o nascimento tem uma estrutura cósmica. A sacralidade da mulher depende da santidade da Terra. A fecundidade feminina tem um Modelo cósmico: o da Terra *Mater*, da Mãe Universal. (1992, p.71-72)

O contexto pe estruturou-se, portanto, a partir dessa tríade arquetípica (Fogo, Ar e Terra) e a partir dela também elaboramos o roteiro da encenação, expressos a seguir em linhas gerais: as contrações angustiantes da “Mãe-Terra” irrompem o primeiro grito de dor da existência humana: a dor do parto. Dela nascem os filhos gêmeos, o “Xamã do Ar” e o “Xamã do Fogo”, que perseguindo o apetite de vida artaudiano, vão à busca do alargamento de suas consciências, através da realização dos ritos do “Vôo Mágico” e do “Domínio do Fogo”. Compondo o roteiro da encenação um coro formado por quatro atrizes⁵⁶ identificadas como os

⁵⁵ Acerca deste prodígio específico dos xamãs Eliade ainda nos afirma que “[...] a exibição dos poderes mágicos em certos momentos da sessão é resultante da necessidade em que se encontra o xamã de comprovar a autenticidade do “estado segundo” obtido pelo êxtase [...] é obrigado a comprovar a nova condição sobre-humana a qual acaba de ter acesso.” (id., p.517)

⁵⁶ Nos dois últimos meses da pesquisa convidamos cinco jovens atores, estudantes do Curso Técnico de Formação da ETDUFPA, para compor o elenco do espetáculo. O objetivo era constituirmos um coro de vozes para os cantos ritualísticos da encenação.

espíritos protetores dos Xamãs, conhecidos entre os Goldes como Áyamins⁵⁷. Também citados por Eliade como “esposas celestes” os “Áyamins”, no plano da encenação incentivavam, seduziam e protegiam os “xamãs”, durante a realização dos ritos. E usando de uma licença poética completamos a encenação com a participação de um guardião do espaço ritual auxiliando na utilização dos objetos utilizados em cena.

O nome do espetáculo completa a ideia fundamental presente na encenação. **Quando a musica terminar...** é a tradução de uma das canções dos **Doors** entoada no espetáculo **When the Music's Over**. Essa canção era o exemplo clássico de música e performance ritualística dos Doors, “[...] realizada num estilo altamente dramático que obrigava a que a banda fosse vista tanto em termos teatrais como em termos musicais” (SUGERMAN, 1988, p.86). Essa canção de aproximadamente doze minutos, traz Jim Morrison, leitor voraz de Nietzsche, recitando improvisadamente suas poesias aludido a justificação estética do mundo: “A música é sua amiga íntima, dance no fogo se ela ti convidar, a música é a sua única amiga. Até o fim” (id., ibid., p.90). Fazendo alusão a ideia da “metafísica de artista” do jovem Nietzsche, “A vida só é possível pelas miragens artísticas” (apud MACHADO, 1999, p.18), essa canção como título do espetáculo consiste em lembrar a condição artística adormecida ou esquecida na humanidade. Quando a musica termina, termina também a alegria de viver, a fonte da potencia existencial humana. Sem arte, portanto sem música, a humanidade fica submetida a degradação doentia dos valores que dirigem a vida, ao invés de potencializá-la afirmando seus instintos estéticos criadores (o apolíneo e o dionisíaco)⁵⁸. Os ritos que constituem **Quando a musica terminar...** visam restabelecer esta condição perdida.

3.4 – Quando a música terminar...: a composição do espaço.

A escolha do espaço das apresentações seguiu primeiramente os critérios objetivos nos quais a pesquisa estava submetida, ou seja, a disponibilidade do uso das salas na ETDUFPA⁵⁹. Dispunhamos de uma sala de ensaios chamada “Sala de Corpo”⁶⁰; Em segundo lugar consideramos as observações de Artaud (1984, p.122-123) quanto a composição do

⁵⁷ Segundo Eliade, os Áyamins são responsáveis pela escolha do Xamã, e os “goldes explicariam as relações entre o xamã e seu *áyamin* por um complexo emocional sexual” (2002, p. 90, ênfases originais).

⁵⁸ Acerca desses instintos estéticos criadores ver anexo II, exercícios poéticos do processo de criação do espetáculo e suas subseqüentes notas de roda pé, nas páginas 158, 159 e 160.

⁵⁹ Na ocasião a ETDUFPA ainda não possuía em suas dependências um teatro universitário. O Teatro Universitário Claudio Barradas só foi inaugurado em julho de 2009.

⁶⁰ A sala era, e continua assim chamada por possuir equipamentos de escalada vertical nas paredes e trapezios destinados as aulas praticas da instituição.

espaço cênico, ou seja, estabelecer um espaço de atuação envolvente entre atores e espectadores. Nesse sentido, quanto ao espaço propriamente físico, formamos uma semiarena com doze esteiras de palha dispostas no chão definindo o local de assento dos espectadores e demarcando a área de atuação; entre as esteiras havia sempre um pequeno espaço de atuação dos Áyamins bem próximo ao espectador; em cada esteira cinco copos e uma garrafa com água ardente; um praticável localizava-se diante da porta de entrada contendo todos os objetos que seriam utilizados no espetáculo (dois alguidares de barro, um alguidar de vidro com água, duas tochas apagadas, velas brancas, duas maracas e três tigelas de barro contendo maquiagem na cor vermelha), este seria uma espécie de altar reservado aos cuidados do Gurdião (o auxiliar de cena que fazia toda a contra-regragem ritualística do espetáculo). A sala contava ainda com grampos de ferro presos a parede de fundo permitindo-nos explorar o uso vertical do espaço.



Fig. 6: Áyamins conduzindo os espectadores para seus assentos nas esteiras. (Foto espetáculo – Ana Flor: novembro/2007)

Mas para adentrar no espaço da encenação construímos um itinerário que conduziria o espectador até o local determinado para sua acomodação: os espectadores são recebidos do lado de fora da sala de apresentação; inicialmente somente os homens tem permissão para entrar e são conduzidos pelos Áyamins até seus lugares (vide fig. 6 acima). Estabelecemos desse modo, uma passagem material, que nos termos de Van Gennep, refere-se a uma “interdição propriamente mágico-religiosa [...] expressa por meio de marcos” (1978, p.35), e nesse caso o marco se estabelece a partir da figura do Guardiã colocado de modo imponente na porta de entrada impedindo a qualquer figura feminina adentrar até que todos os homens tenham tomado seus lugares. A interdição imposta alude ao desejo sexual dos Áyamins diante da possibilidade do encontro com futuros iniciantes ao posto de xamãs, e assim a relação que eles estabelecem com os homens é de acolhimento e sedução, ao passo que com as mulheres mantém frieza e desprezo.

Esses procedimentos iniciais estabelecem ordem, interdição e distinguem a sala de ensaio (espaço cotidiano a que ela esta destinada) do espaço construído para compartilhar daquele vivencia de natureza ritual. Procedemos desse modo, pela via da experiência do homem religioso que, segundo Eliade (1992, passim), não pensa o espaço de modo homogêneo, mas sim dividido em instancias sagradas e profanas, divisão ou rotura estabelecia pelas *hierofanias*⁶¹, ou seja, pelos atos de manifestação do sagrado. A ordem e interdição estabelecida na entrada do espetáculo, portanto, aponta uma delimitação do espaço sagrado e do espaço profano, anuncia que a sala deixou de ser um espaço cotidiano e abriga agora uma espécie de *hierofania*, exigindo de todos que adentrarem no espaço recém sacralizado um comportamento também diferenciado do cotidiano. Em última instância é o estabelecimento de uma zona liminar que corresponderia à primeira fase do “drama social” de Turner, isto é, “a ruptura de relações sociais formais” (2008, p.33), zona anti-estrutural onde despojado das mascaras ditadas pelas normas e convenções sociais as pessoas podem ver-se frente a frente sem mediações, enfim, uma tentativa de instaurarmos uma experiência de *communitas*⁶².

3.5 – Quando a música terminar...: o uso de textos.

Uma das preocupações proeminentes da pesquisa sempre esteve voltada a questão do uso dos textos em cena. Como desenvolver a dimensão “metafísica da palavra” de que nos fala Artaud (1984, p.115)? Como desenvolver a linguagem dos sons, gritos, luzes e onomatopeias sem incorrer numa sinfonia caótica, desvairada e sem nenhum sentido? E ao mesmo tempo como evitar que a linguagem articulada priorize o sentido racional gerando uma estagnação psicológica em cena?

Todas essas questões foram amadurecidas na pesquisa e a cada novo exercicio proposto em cena ganhava notoriedade a desproporção entre o texto articulado e a composição corporal trabalhada a partir do principio da exatidão física: o texto articulado de modo convencional afrouxava a tensa corporal sustentada pelo foco atenção e dominio minunioso dos movimetnos; como se estivessem em dimensões paralelas o texto concorria para o enfraquecimento do gestual; pnp não correspondia a i, pelo contrário havia uma perversão do gestual fazendo-o prisioneiro do sentido do texto articulado, e portanto, uma mera ilustração das palavras recitadas.

⁶¹ Termo proposto por Eliade (1992) para identificar as diversas manifestações do sagrado.

⁶² Segundo Turner “A ‘communitas’ é um relacionamento não-estruturado que muitas vezes se desenvolve entre liminares. É um relacionamento entre indivíduos concretos, históricos, idiossincráticos. Esses indivíduos não estão segmentados em funções e ‘status’ mas encaram-se como seres humanos totais.” (1974, p. 05)

Resolvemos essa questão propondo inverter a ordem ortográfica de todos os textos presentes na encenação. Seguindo a metáfora do ritual como espelhão mágico, recorrente nos escritos de Turner, espelhamos cada palavra e obtivemos a chave para libertar o gestual da palavra (exemplo do texto utilizado na cena do rito do fogo):

Se desejam aprender

O caminho do xamã

O fogo ensina

O fogo nosso avô

Devem escutar porque

O fogo fala

O fogo ensina

A chama arde.

Majesed rednerpa

O ohnimac amax

Ogof anisne

Ogof osson ova

Meved ratucse euqrop

Ogof alaf

Ogof anisne

A amahc edra.

Por essa via desenvolvemos a pnp fazendo-a preencher o espaço com uma gestualidade remetendo a uma linguagem cifrada, explorando a sonoridade polifônica das palavras, seus tons, melodias, harmonias e desarmonias; linguagem secreta e encantatoria que furtava dos espectadores o sentido semântico e psychologizante dos termos redimensinando-os para o âmbito dos neologismos primitivos e onomatopaicos; gritos, gestos e cantos passaram a predominar.

No entanto, não eliminamos por completo o uso dos textos articulados convencionalmente. Duas cartas de Artaud ao amigo Sr. Henri Parisot⁶³, lidas em *off*, respectivamente, no início e no fim da encenação por uma atriz convidada⁶⁴, compunham a dramaturgia convencional da encenação. A opção pela leitura das cartas em *off* deveu-se a três motivos: primeiramente fazer com que a fala do próprio Artaud pudesse ser ouvida, dando a impressão de uma fala atemporal; em segundo lugar pelo fato das cartas relatarem as impressões de Artaud quando de sua viagem à terra dos índios mexicanos, pretendíamos de alguma forma *linkar* os ritos dos índios mexicanos com o ambiente ritual construído na encenação; e por fim o conteúdo das cartas em aberta oposição de idéias⁶⁵, apresenta

⁶³ Segundo Esslin (1978, p.55), Henri Parisot era o jovem amigo de Artaud que tentava retomar o projeto do livro que versaria sobre a visita a terra dos índios mexicanos.

⁶⁴ Astréa Lucena, atriz reconhecida na cena teatral paraense e que já participou de grupos como o **Cena Aberta** de Luiz Otavio Barata. Convidada especialmente para desempenhar este papel, Astrea também participou pontualmente da pesquisa ministrando exercícios de *Kundalini*.

⁶⁵ A carta lida no início do espetáculo é datada em 10 de dezembro de 1943. Nela Artaud se apresenta convertido ao cristianismo, sendo os ritos Tarahumaras apenas uma variante dos ritos cristãos. Na carta lida

denúncias contra as instituições psiquiátricas e deixam transparecer um pouco da personalidade ambivalente e ambígua de Artaud.

3.6 – Quando a música terminar...: canções e músicas.

Uma vez descoberto uma forma particular de trabalhar com os textos as canções entoadas durante o espetáculo receberam a mesma atenção. Contudo, utilizamos estratégia diferente: ao invés de inverter a ordem ortográfica, como havíamos feito com os textos, entoamos as canções solfejando apenas os fonemas /a/ e /Ra/. Duas canções da banda **The Doors** foram utilizadas: **When the music’ over**⁶⁶ era a primeira e a última canção entoada, combinando os fonemas /a/ e /Ra/ solfejando a capella; e **My Wild love**⁶⁷ também entoada combinando os fonemas /a/ e /Ra/, porém, com o acompanhamento percussivo de duas maracas.

O recurso mecânico também foi utilizado, porém, não como propõe Artaud (1984, p.122), ou seja, utilizando aparelhos que provocassem ruídos insuportáveis e lancinantes, mas sim reproduzindo mecanicamente três canções selecionadas do repertório do grupo instrumental mineiro **O Uakti**⁶⁸. Conhecidos, dentro e fora do Brasil, por utilizar instrumentos musicais não convencionais, construídos pelo próprio grupo⁶⁹ a partir de materiais do

no final do espetáculo datada em 7 de setembro de 1945, Artaud desmente as ideias contidas na carta anterior afirmando só ter escritos tamanhas imbecilidades por ter sido submetido a uma espécie de feitiço pavoroso a base de hóstias e orações cristãs; negando sua conversão ao cristianismo afirma que Jesus não passaria de um “vampiro de preguiça e imundice”. Negando assim uma conversão ao cristianismo a carta lida no final do espetáculo configurava a primeira, como uma pista falsa para o espectador. Ambas escritas quando de sua internação no hospital psiquiátrico de Rodez, elas encontram-se publicadas na edição portuguesa intitulada “Os Tarahumaras”, editora Relógio D’água. Ver os trechos lidos no espetáculo no anexo I (p. 155-6-7).

⁶⁶ Canção do álbum **Strange Days**, o segundo álbum dos Doors lançado originalmente em 1967. **When the music’ over** (Quando a música terminar) como todas as canções desse álbum creditam autoria a todos os membros da banda.

⁶⁷ A canção **My Wild love** (Meu amor selvagem) faz parte do terceiro álbum da banda **Waiting for the Sun** lançado originalmente em 1968.

⁶⁸ Grupo formado em 1978 e composto por Marco Antonio Guimarães, Artur André Ribeiro, Paulo Sergio e Décio Ramos. O nome Uakti Segundo Helza Camêu, estudiosa da música indígena brasileira “[...] deriva de uma lenda indígena dos índios **Tukano** do Alto Rio Negro. Uma lenda referente ao herói Uakti, desses índios, diz que ele violava e pervertia as mulheres, por isso foi capturado. Era um mostro de formas humanas, horrendo e tendo o corpo abertos em buracos. O vento, ao atravessar-lhe o corpo, produzia sons soturnos e lúgubres. Uakti foi morto e sepultado. No lugar em que enterraram, nasceram três palmeiras altas, que passaram a guardar o grande espírito de Uakti. Desde então, os instrumentos de Uakti são feitos do caule dessa palmeira. O timbre dos instrumentos corresponde aos sons tirados pelo vento ao passar pelo corpo esburacado de Uakti. E em razão do comportamento do Uakti em vida, as mulheres que ainda vissem ou ouvissem o som do instrumento ficariam imundas. Por isso, se uma coisa dessas acontece, a mulher teria ou terá fatalmente que ser sacrificada.” Fonte disponível na página oficial no grupo na Internet: <http://www.uakti.com.br>

⁶⁹ A variedade dos instrumentos confeccionados pelo grupo pode ser conferido na página oficial citada anterioremente. Dentre eles destaca-se: aerofones, instrumento no qual o som é produzido pela vibração do ar;

cotidiano como tubos de PVC, vidros, metais, pedras, borrachas, cabaças e até mesmo água, a sonoridade de suas canções de técnicas rítmicas altamente elaboradas contribuiu com a atmosfera primitiva, mágica e inebriante que queríamos emprestar ao espetáculo.

A atmosfera sonora do espetáculo contou desse modo, além dos cantos solfeados em /a/ e /Ra/, com a reprodução mecânica das canções **Abertura**, **Wind** (vento), **Thunder**⁷⁰ (trovão). Combinados esses dois recursos a atmosfera do espetáculo ganhou densidade e textura sonora, conferindo ao ambiente vibrações de caráter mágico ora harmoniosamente envolvente e ora desesperadamente inquietante.



Fig. 7: Em primeiro plano *Terra Mater* tocando e entoando o canto do voo mágico; em segundo plano *Áyamins* entoando o mesmo canto. (Foto ensaio: Ana Flor/outubro: 2007)

3.7 – Quando a música terminar...: os figurinos.

Movimento, praticidade e simplicidade foram os três elementos que conduziram o processo de criação dos figurinos. Quanto ao movimento o figurino observou o que os personagens necessitavam para executares as ações físicas em cena; quanto a praticidade observou-se como o figurino poderia se adequar as necessidades corporais das cenas; para equacionar os dois primeiros elementos (movimento e praticidade) a concepção optou pela simplicidade dos figurinos. Determinado esses elementos desenvolvemos o conceito de cada

idiofones instrumentos feitos de material naturalmente sonoro; cordofones instrumentos onde o som é produzido pela vibração das cordas; membranofones instrumentos nos quais o som é produzido pela vibração de uma membrana ou pele esticada.

⁷⁰ A primeira canção faz parte do álbum **Uakti 21** (1997) composto especialmente para um espetáculo do **Grupo Corpo** (grupo de dança contemporânea de Belo Horizonte), e as duas últimas do álbum **I ching** (1994).

figurino a partir do contexto simbólico da encenação. A seguir apresentamos, então, o conceito, a decupagem e os adereços de cada figurino, acompanhado dos respectivos desenhos.

3.7.1 – *Terra Mater*.

- Conceito: o figurino é uma faixa de tecido que uni o seio e o ventre; estabelece a união de dois elementos o nutrir (os seios) e o gerar (o ventre/útero).
- Decupagem: Faixa de tecido de sacaria tingido no tom cinza amarrada na altura dos seios por barbantes; a faixa se estende da frente até a costa passando por entre as pernas; bustiê e short de malha preta.
- Adereço: bracelete de arame recozido estendidos nos braços.

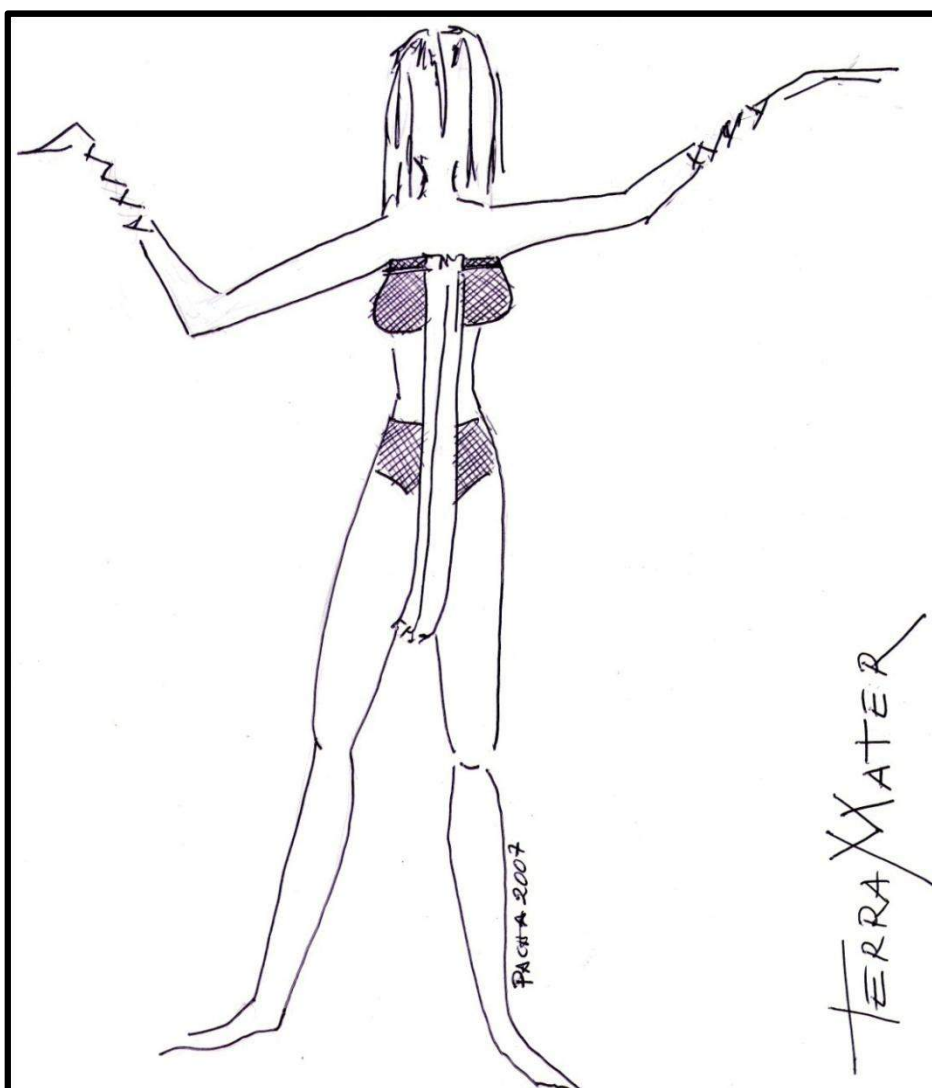


Fig. 8: Desenho do figurino de *Terra Mater*. Criação de Aníbal Pacha.

3.7.2 – Xamã do Ar.

- Conceito: calça com a boca fechada pra baixo, proporcionando a retirada desse personagem do chão. Saia utilizada no corpo do ator para mover o ar.
- Decupagem: calça e saia em pedaços de tecido pique tingido na cor cinza;
- Adereço: amarrações de barbantes nos punhos; peito nu; cabelos soltos.

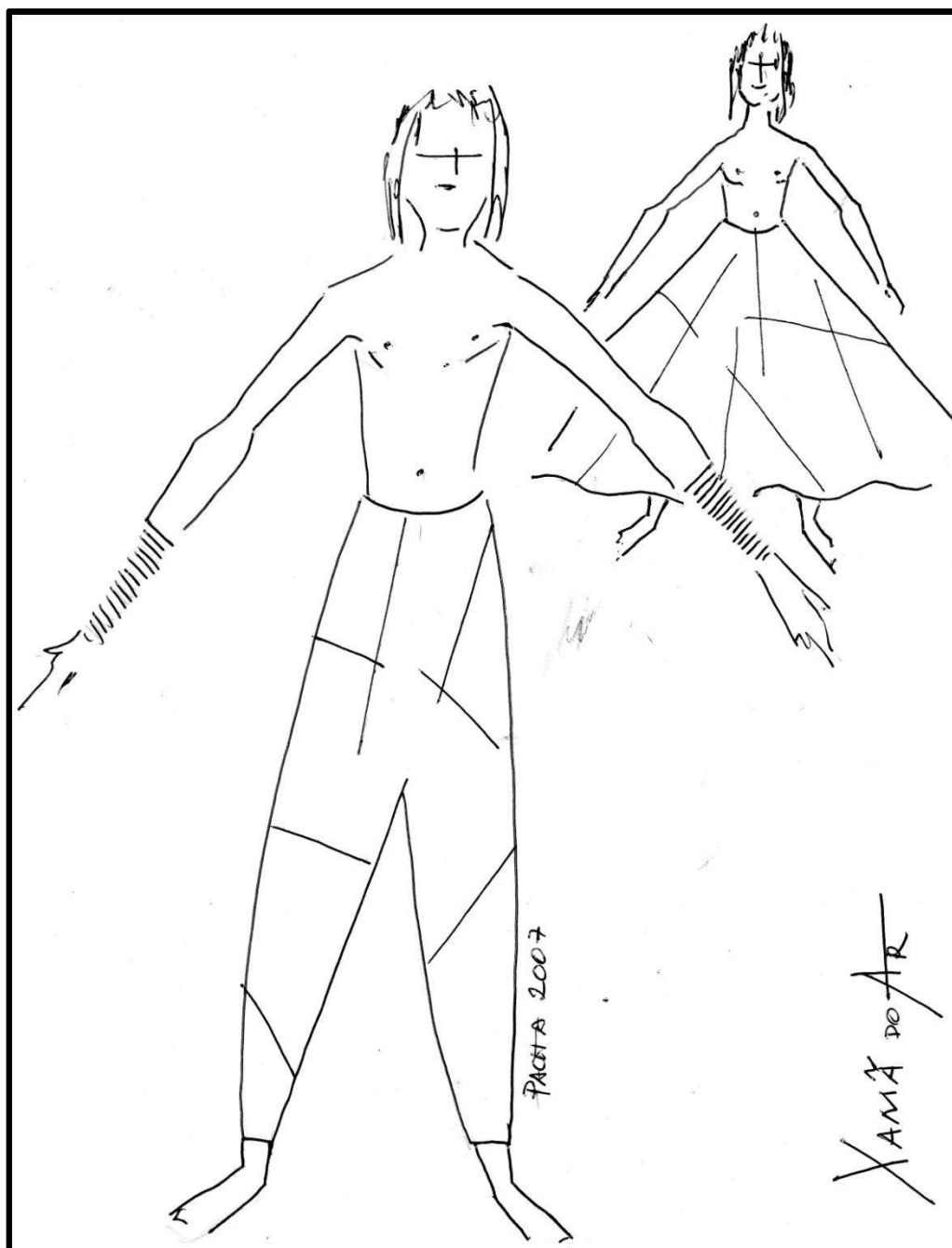


Fig. 9: Desenho do figurino do Xamã do Ar. Criação de Aníbal Pacha.

3.7.3 – Xamã do Fogo.

- Conceito: calça envelope boca larga para criar elo de ligação entre os elementos ar e terra.
- Decupagem: saia em pedaços de tecido pique, tingidos na cor cinza;
- Adereço: amarrações de arame recozido nos braços.

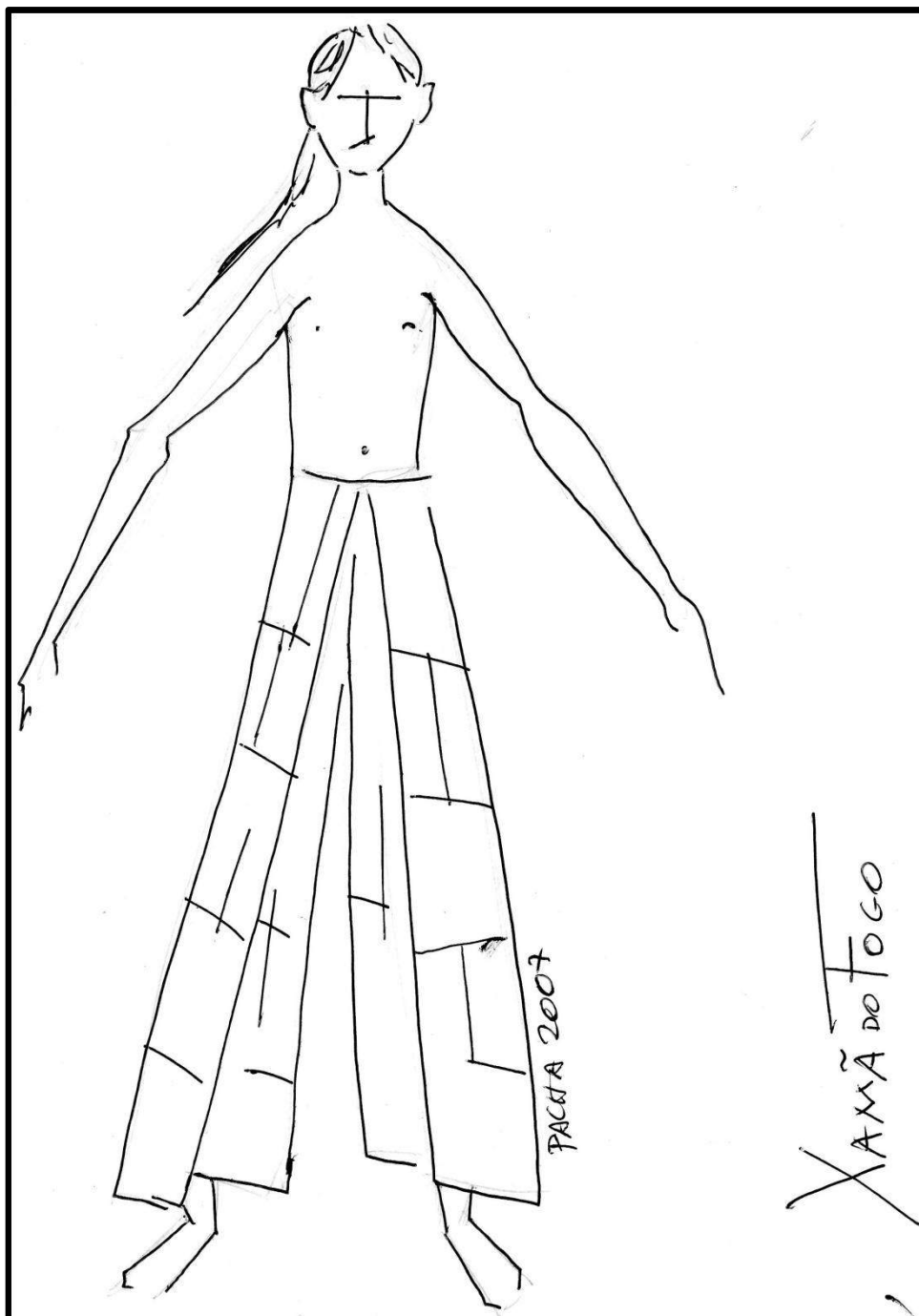


Fig. 10: Desenho do figurino do Xamã do Fogo. Criação de Aníbal Pacha.

3.7.4 – Guardião.

- Conceito: representação da força masculina, usa apenas calça branca lisa para valorizar o peito nu; enquanto elemento de força ele protege o altar e o espaço do rito.
- Decupagem: Calça branca lisa tipo pijama em tecido de sacaria.

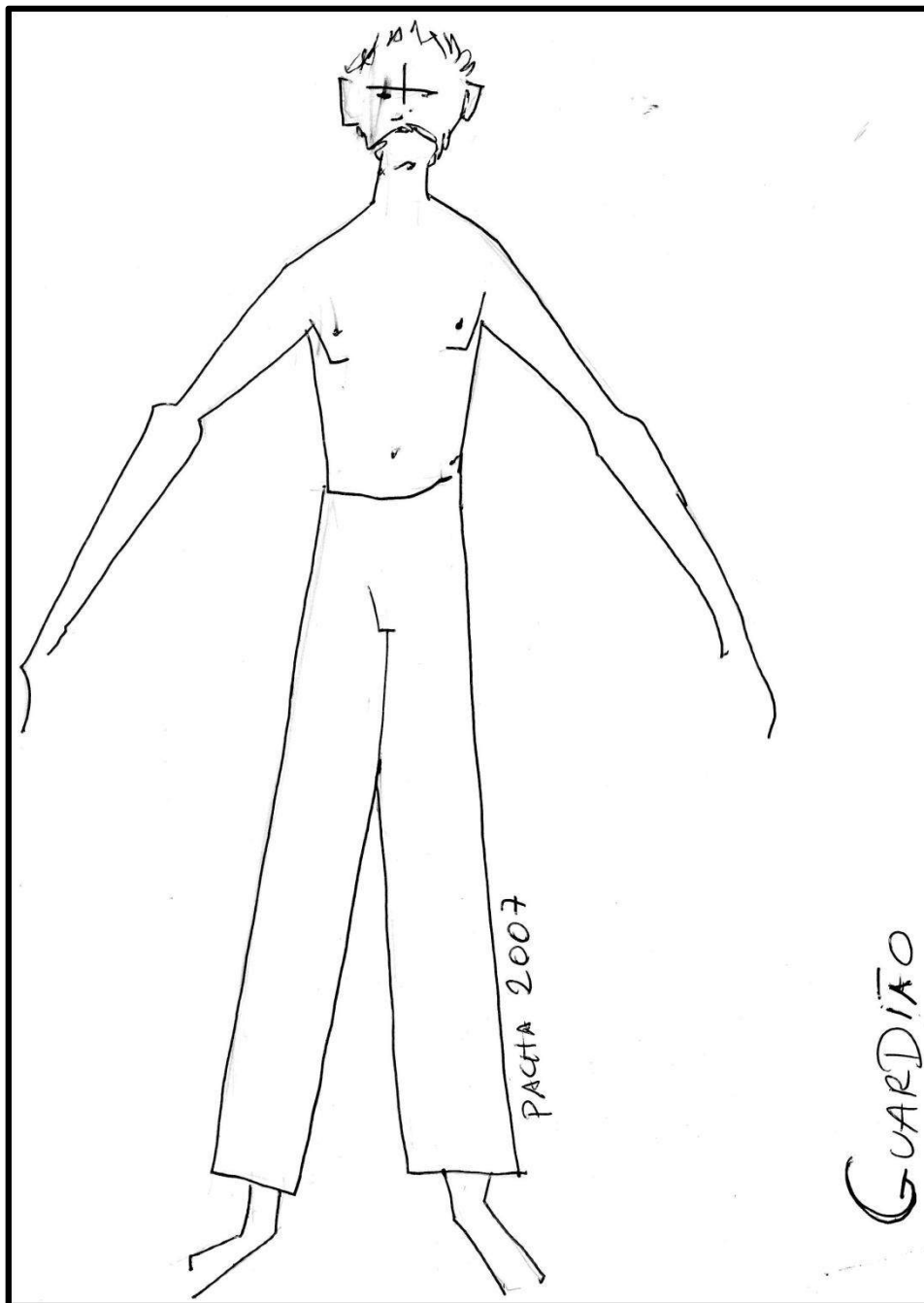


Fig. 11: Desenho do figurino do Guardiã. Criação de Aníbal Pacha.

3.7.5 – Áyamins.

- Conceito: bata com capuz e com decote profundo até o ventre; o capuz visa eliminar a personalidade individual para compor o coro. Calças compridas para dissimular o gênero. Bustiê cor da pele para dissimulação do gênero. Utilização de venda preta para os olhos para ressaltar a natureza de guia; bordado na bata estilo vaqueiro marajoara remetendo a uma releitura dos bordados árabes.
- Decupagem: bata, capuz e calça feitos de tecido de sacaria na cor branca; bordados na bata de punho de rede preto; bustiê de malha segunda pele; vendas em tecido de algodão na cor preta.

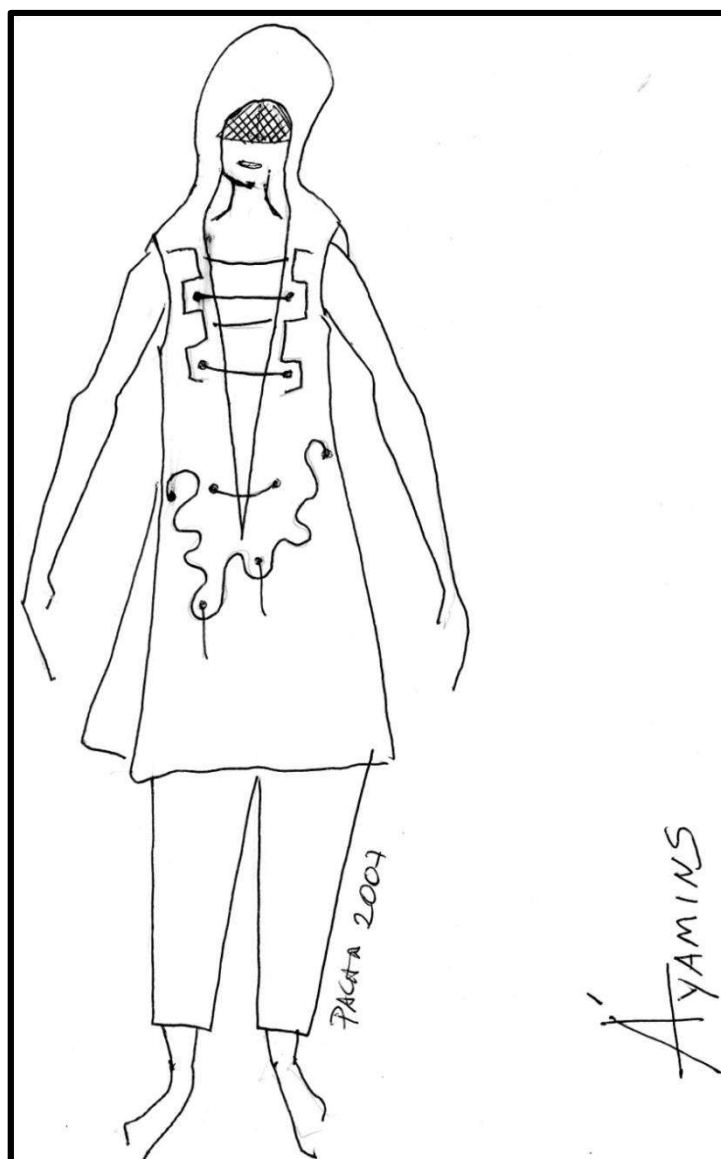


Fig. 12: Desenho do figurino dos Áyamins. Criação de Aníbal Pacha.

3.8 – Quando a musica terminar...: a iluminação.

A elaboração conceitual da iluminação do espetáculo foi construída em processo experimental durante os laboratórios de criação de cenas, e nesse sentido, concebida como parte integrante da espacialidade da cena. Nos primeiros exercícios propositivos a luz pulsava acompanhando o ritmo das músicas dos *Doors* reforçando seus contornos ritualísticos; a partir desse princípio, gradativamente durante o processo de criação, estabeleceu-se o jogo que firmaria o conceito empreendido pela iluminação: o desenvolvimento de fanopéias⁷¹, ou seja, a iluminação desenvolvida como poesia visual imagética. Desse modo, optamos por apresentar ao leitor o desenvolvimento do desse conceito (Fanopéia) assumido pela iluminação, compartilhado na descrição do roteiro das cenas do espetáculo no sub-capítulo imediatamente a esse. Acreditamos que essa opção oferecerá ao leitor subsídios contextuais para reconstituir o aspecto da iluminação como fanopéia. Seguem abaixo, à decupagem do equipamento e o plano de luz.

- Decupagem:

Quatro refletores Plano Convexo: projeção de sombras na parede.

Um retroprojektor: desenhos rupestres projetadas na parede.

Dois refletores Par: luz geral.

Três refletores Elipsoidais: luz de pino.

Três lâmpadas tubulares de luz negra.

Três refletores Fresnel

⁷¹ Atribui-se a elaboração do termo ao poeta norte-americano Ezra Pound (1885-1972). Segundo Pound, Fanopéia seria um dos três recursos retóricos para carregar de energia a linguagem poética, destinada a criação de imagens projetando o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual.

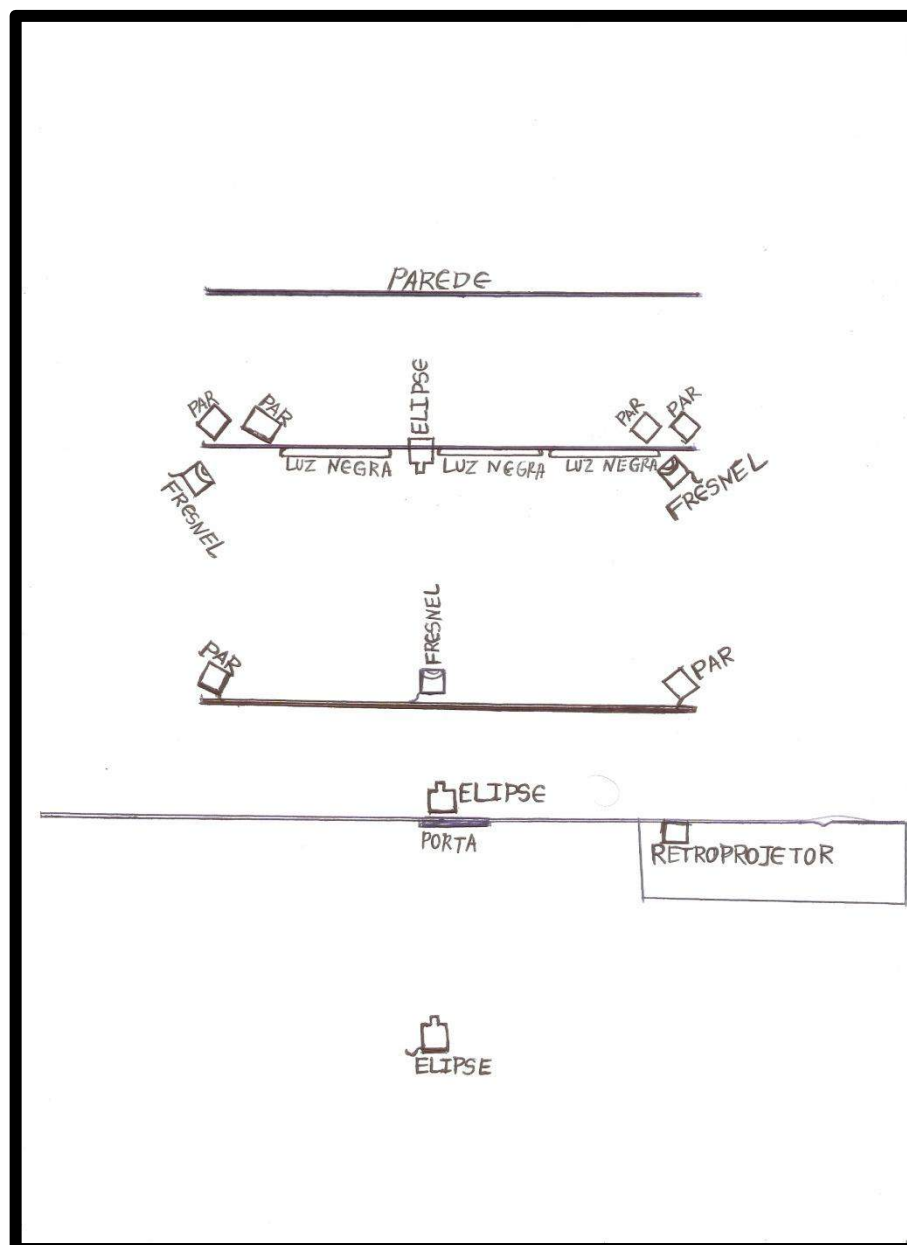


Fig. 13: Plano de luz vista superior. Criação de Sônia Lopes.

3.9 – Quando a música terminar...: atualizando pnp vale i no contexto pe.

Dispostos todos os elementos que constituíram a encenação do espetáculo percorreremos todos os seus atos na tentativa de demonstrar como a formulação pnp vale i no contexto pe foi desenvolvida em cena. Afirmamos tratar-se de uma tentativa de demonstração, pois como o ato teatral, por sua natureza efêmera, só pode ser apreendido na sua inteireza no momento mesmo de sua realização todos os esforços movidos aqui devem ser entendidos e dimensionados nos limites impostos pela própria linguagem cênica. Não é, portanto, um argumento que justifique a possível fragilidade da demonstração, mas sim uma advertência

para que o leitor compreenda que não faremos uma interpretação pormenorizada dos inúmeros signos presentes no espetáculo, pois se assim o fizéssemos estaríamos indo de encontro ao princípio que rege a fenomenologia dos ritos como já foi demonstrado no capítulo II. O esforço que solicitamos do leitor é o de se colocar na perspectiva de quem vivencia os ritos, ou seja, na perspectiva de um espectador do espetáculo. Para tanto, recorreremos ao uso das fotografias do mesmo acrescido das informações que julgamos pertinentes para compor o contexto das cenas, afora, evidentemente todas as informações já citadas anteriormente.

3.9.1 – Ritos Iniciais.

Os Áyamins vão receber os espectadores do lado de fora do espaço ritual. Permitem, inicialmente, somente a entrada dos homens estabelecendo com eles um jogo de sedução e envolvimento até conduzi-los para o interior do espaço; com as mulheres o jogo estabelecido é de enfrentamento, desprezo e satisfação a cada casal desfeito na entrada.



Fig. 14: Os Áyamins recepcionando os espectadores na porta de entrada do espetáculo. (Foto espetáculo – Ana Flor: novembro/2007)

A figura imponente do Guardiã postada na entrada garante que a prescrição seja estabelecida impedindo qualquer figura feminina de adentrar antes que lhes fosse permitido. No interior do espaço os três atores que atuarão como condutores dos ritos realizam a preparação de seus corpos: realizam exercícios de espreguiçamento e alongamento passando pelos planos baixo, médio e alto; à medida que passam de um plano a outro se intensifica gradativamente a respiração. Esse ato preparatório acompanha a entrada dos espectadores e assim que todos (homens e posteriormente as mulheres) tomaram seus lugares o Guardiã fecha a porta de entrada; não há retorno ou fuga, todos se encontram frente a frente e prestes a participar da vivência sagrada. Acompanhando os ruídos crescentes da respiração cada vez

mais intensa dos atores inicia-se a leitura da carta⁷² (em *off*) de Artaud a Henri Parisot. A voz feminina narrando os acontecimentos da viagem de Artaud ao México silencia-se no mesmo momento em que a respiração dos atores atinge seu nível mais intenso, ressoando e preenchendo sonoramente todo o espaço; concluiu-se a passagem para o âmbito extraordinário de atuação: cada movimento, gesto e ação seguem a partir de então sendo executados com precisão e minúcia.

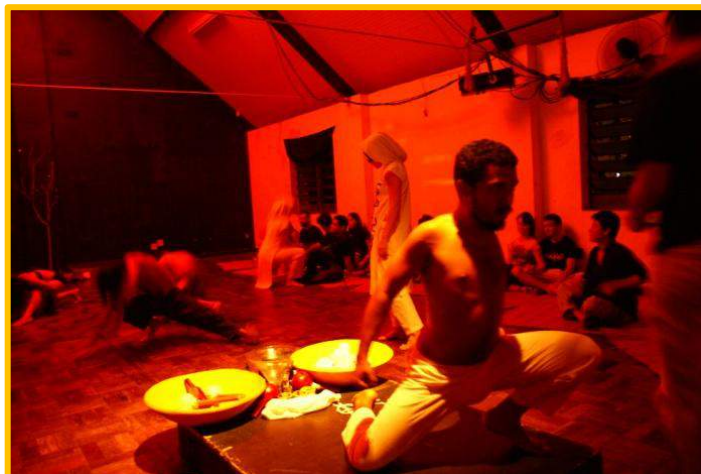


Fig. 15: Em primeiro plano o Guardião vigia a porta de entrada; em segundo plano os protagonistas dos ritos executando a preparação corporal. (Foto espetáculo – Ana Flor: novembro/2007)

3.9.2 – Dança do parto.

Os **Áyamins** iniciam entoando **When the music' over** em tom suave e lamentoso. Com o início do canto todos se retiram solenemente escalando a parede e abandonam no centro do espaço àquela que viria a sentir as primeiras dores do mundo.

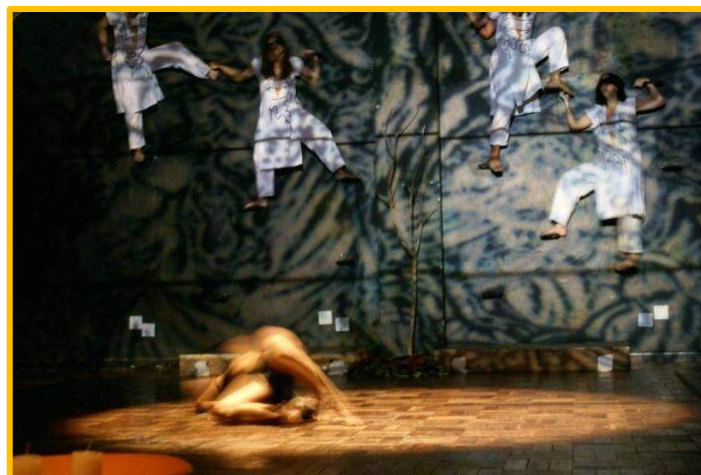


Fig. 16: No alto Áyamins escalando a parede; no chão as primeiras contorções de Terra Mater; desenhos rupestres sobrepostos projetados na parede. (Foto espetáculo – Ana Flor: novembro/2007)

⁷² Ver conteúdo das cartas no anexo I (p. 155-6-7).

Deitada no chão abraçando as pernas junto ao peito forma-se a *pnp* da Terra *Mater*; do altar dos objetos rituais o Guardião observa apreensivo as primeiras contorções e gemidos da *Mater* universal; o canto segue num tom crescente acompanhando a ofegância e os movimentos de contorções corporais cada vez mais angustiantes; a pnp evolui no espaço, o corpo sempre com movimentos de contorção que partem da região do ventre procura enraizar-se no chão; os gemidos gradualmente transformam-se em urros de dor concorrendo sonoramente com o canto dos Áyamins; percebendo o momento derradeiro os Áyamins do alto da parede lançam violentamente pequenos invólucros de plástico cheios de água; a fertilização tem seu início e se cumpri definitivamente quando os urros de dor evoluem irrompendo o grito primordial:

Uirap em ut ednoa?!



Fig. 17: Terra *Mater* dando o grito primordial. (Foto ensaio – Ana Flor: outubro/2007)

O canto cessa; o silêncio divide espaço com a respiração ainda acelerada de Terra *Mater*; os Áyamins descem e iniciam um novo canto sussurrando palavras ininteligíveis; cercando e acalantando Terra *Mater* enxugam o chão com seus cabelos; Os gêmeos primogênitos descem e se colocam lado a lado de joelhos no centro do espaço.

3.9.3 – Dança do “vão mágico”.

O guardião providencia os preparativos da iniciação dos xamãs: maracas, e potes com pintura corporal são dispostos em frente aos iniciados. Em silêncio e observados atentamente pelos Áyamins, os iniciados marcam seus corpos com o símbolo do autoconhecimento (um círculo com um quadrilátero no centro). O canto da iniciação ao vão mágico principia (**My Wild Love**) acompanhado da percussão das maracas; o Xamã do Ar

recebe seu cajado do Guardiã e percorre o caminho do sacrifício; são os primeiros contornos de uma nova pn se projetando no espaço.



Fig. 18: Xamã do Ar iniciando o caminho do sacrifício. (Foto espetáculo – Ana Flor: novembro/2007)

Corpo arquejado deslocando-se com o auxílio do cajado, acompanha o canto com gritos melódicos compassados serpenteando vagarosamente pelo espaço até concluir o percurso do sacrifício iniciático; alcançou a permissão para o vôo mágico e recebe o presente dadivoso dos *Áyamins*: suas asas. Inicia o vôo ao som harmonioso de *Wind* (vento); a primeira incursão é suave, onírica, equilibrada e solene.



Fig. 19: Voo onírico do Xamã do Ar; efeito do movimento de suas asas. (Foto espetáculo: Ana Flor: novembro/2007)

O êxtase sóbrio do início, porém, é substituído gradativamente pela satisfação contagiante do voo; é incitado pelo canto sibilado dos *Áyamins*; a pn do voo recebe contornos cada vez mais extasiantes; as suaves melodias de **Wind** são substituídas pelo batuque crescente de **Thunder** (trovão); os pés já não param no chão, saltos e giros delirantes até atingir a plenitude da viagem, quando então, sofre a queda irremediável. O som é

interrompido, os Áyamins precipitam-se violentamente em direção ao corpo do xamã estendido no chão, num misto de proteção e despedaçamento.



Fig. 20: Salto do Xamã do Ar no momento extasiante do vôo. (Foto ensaio – Ana Flor: outubro/2007)

3.9.4 – Dança do Fogo.

Procedendo por simetria cósmica, imediatamente a queda do Xamã do Ar, ocorre a subida do outro Xamã em busca da chama sagrada. Enquanto sob, portando uma tocha apagada, ele sussurra uma oração em tom enigmático e cruel.

Majesed rednerpa

O ohnimac amax

Ogof anisne

Ogof osson ova

Meved ratucse eugrop

Ogof alaf

Ogof anisne

A amahc

edra.

O Guardiã prepara a fogueira sagrada colocando um alguidar contendo os elementos purificadores do espírito no centro do espaço. Os Áyamins incitam a subida entoando um refrão solfejado inquietante; o Xamã atinge o ponto mais elevado da parede e acende a tocha; o canto dos Áyamins cresce e ganha entonação ainda mais inquietante. O Xamã do Fogo desce e quando toca o chão com o fogo sagrado, o canto dos Áyamins cessa; solenemente dirige-se até o alguidar onde será acesa a fogueira sagrada, profere novamente a oração num tom mais grave e cruel, e num salto violento emite um grito estridente e acende-a.



Fig. 21: O Xamã do Fogo acende a chama sagrada; inicia-se a dança do fogo. (Foto espetáculo - Ana Flor: novembro/2007)

Novamente inicia-se o desenvolvimento de uma nova pnp correspondente a dança do fogo. Assim que a chama é acesa os Áyamins executam a *Kundalini* num ritmo frenético e ao som extasiante da canção **Abertura**. O Xamã do Fogo portando duas tochas forja seu próprio corpo com o fogo sagrado; seu corpo inteiro trepida numa lascividade frenética; purifica também Terra *Mater* e o Xamã do Ar. Dançando com as tochas nas mãos e promovendo rodopios lancinantes o Xamã incita a todos para entrarem na delirante dança libidinosa ao redor da fogueira sagrada.



Fig. 22: Xamã do Fogo purificando o Xamã do Ar com a chama sagrada. (Foto ensaio – Ana Flor: outubro/2007)

Os Áyamins explodem num misto de agressividade, alegria e pulsão sexual dilacerante; a dança lasciva só é interrompida quando a canção finda a percussão dos tambores e transforma-se numa espécie de canto uivoso soturno. Os Áyamins se entreolham e ajoelham-se ao redor dos Xamãs; esses estando próximos da fogueira, e com os corpos como se desejassem se fundir, realizam um bailado tenso, rígido e ao mesmo tempo solene: troncos

e membros daqueles três corpos se atraem e se repelem numa alternância de afeto, violência e angustia.



Fig. 23: Terra *Mater*, Xamã do Ar e o Xamã do Fogo no bailado dos corpos que se fundem. (Foto ensaio – Ana Flor: outubro/2007)

O novo bailado desenvolvido próximo a fogueira é acompanhado também pela leitura da segunda carta (em *off*) de Artaud escrita em 1947, e destinada a Henri Parisot. A leitura da carta finda com as batidas fortes do tambor anunciam o fim da canção, e consequentemente o fim do êxtase. Os três caem no chão desfalecidos.

3.9.5 – Ritos Finais.

O Guardiã que assistiu a tudo e foi o único a não tomar parte no êxtase aproxima-se lentamente do centro do espaço trazendo um alguidar de vidro com água. Os Áyamins caídos no chão entoam o mesmo canto inicial (**When the music' over**) num tom de tristeza. Os protagonistas dos ritos já desprovidos de sua gestualidade sagrada banham-se rente a fogueira, despem suas indumentárias rituais e vestem suas roupas cotidianas, dirigindo-se em seguida pra fora do espaço ritual.



Fig. 24: Os protagonistas dos ritos banhando-se próximo a fogueira sagrada e retornando a sua gestualidade cotidiana. (Foto ensaio – Ana Flor: outubro/2007)

O Guardiã e os Áyamins ainda cantando perfilam-se do lado de fora da porta de entrada. O Xamã do ar trajando suas roupas cotidianas apanha um alguidar de barro e cobre a fogueira sagrada. A chama se apaga. Ele se dirige para até entrada, e pelo lado de fora fecha “as portas”. O Canto finda. A música terminou.



Fig. 25: O Xamã do Ar apagando a chama sagrada. (Foto espetáculo – Ana Flor: novembro/2007)

Conclusões

Artaud é um desses autores que nos oferece um arsenal de elementos relevantes capazes de alimentar uma pesquisa artística e acadêmica. No entanto, esse arsenal encontra-se de modo inextrincável na pessoa Artaud, na sua trajetória de vida; mesmo abstraindo os exageros que se construíram em torno de sua personalidade, abstraindo, portanto, o mito “Artaud”, nos sentimos desautorizados a separar o seu pensamento de sua obra. Estranho mesmo é afirmar que Artaud tenha construído uma obra no sentido convencionalmente empregado ao termo. E assim, por muitas vezes no decorrer de nossa investigação, aprendíamos mais sobre o pensamento de Artaud deixando de lado seus escritos e voltando o olhar para seus atos.

Todas as vezes que isso ocorreu nos questionávamos: qual a possibilidade de compreensão das proposições de Artaud no âmbito estritamente lógico, teórico e conceitual? Seria possível converter o seu pensamento vivo e dilacerante em categorias racionalizantes, sem prejuízo e pré-juízos? Se ele fez da vida uma obra, e desta obra uma potência poética que rasga os limites convencionais de padrões e comportamentos sociais estabelecidos, por que dissociar o Artaud-Homem do Artaud-Artista? Seria possível, portanto, pensá-los e analisá-los separadamente? Viver Artaud ou estudar Artaud? Perscrutar os caminhos apontados em sua obra sem a coragem ou a ousadia para percorrê-los na prática? Falar de um Teatro da Crueldade sem ser cruel? Qual o sentido desta Crueldade para nossa vida? Interessa apenas falar do Teatro da Crueldade? A quem interessa apenas o discurso do Teatro da crueldade sem sua autêntica manifestação no espaço sagrado concebido por Artaud? Convidá-lo para o ritual sem lhe permitir ou oferecer a cura, o expurgo dos males físicos e espirituais? É possível decifrar o Enigma-Artaud sem colocar-se diante do Oráculo-Artaud? Se, como nos afirma Jacques Derrida, “O teatro da crueldade é a própria vida no que ela tem de irrepresentável” (1971, p. 152), restam ainda dúvidas de que dos discípulos de Artaud será exigido suas próprias vidas como hecatombes? Quem estará disposto a tamanha entrega? E, em última instância, Artaud se compatibilizaria com o espaço das pesquisas acadêmicas, sem ser colocado de volta amarrado numa camisa de força? Seríamos nós quem o devolveríamos para o internato dos hospitais psiquiátricos para mais uma jornada de nove anos, com direito a eletrochoques e torturas ou, ao invés disso, deixaremos que ele nos guie como num voo xamânico, fazendo-nos atravessar os interstícios de nossas instituições, revelando-nos sua natureza mais reacionária e alienante, para então, miná-las por dentro, implodindo-as, fazendo

nascer ou renascer uma humanidade desprovida de órgãos, um “corpo sem órgãos” (ARTAUD, 1986, p. 161) sedento de vida?

Certamente que procedimentos metodológicos e a sistematização de técnicas que auxiliem na tentativa de apreender e colocar em prática suas proposições do teatro ritual, aparentemente irrealizáveis, possui relevância e além de fundamentar, justificam o desenvolvimento dessa pesquisa. Reúna, no entanto, todos os procedimentos apontados nessa pesquisa e ainda sim não terão chegado próximo do princípio fundador do Teatro da Crueldade. Em se tratando de Artaud, a vida virá antes de qualquer técnica, e a reprodução de procedimentos, por mais refinados e fundamentados que estejam não passaram de mimese, coisa que ele tanto combateu e evitou desenvolver no palco. Quem estiver disposto a aplicar Artaud deve antes olhar para o próprio umbigo, reconhecer suas fragilidades, combater os medos, desafiar as angústias e processá-las em cena.

A formulação apresentada nesta pesquisa (pnp vale i no contexto pc) só encontrou, portanto, sentido e aplicação poética porque na ocasião do seu desenvolvimento a equação arte e vida de todos os envolvidos no processo artístico do espetáculo **Quando a música terminar...** estiveram voltadas para esta exigência da Crueldade artaudiana. Sem entrega total a esta vivência restauradora das potências vitais humanas, como almejava alcançar Artaud por meio do teatro, a probabilidade de desenvolver em cena toda sorte de gestualidade estereotipada e esvaziada de conteúdo simbólico, isto é, uma macaquice mítica no palco será grande, senão, total.

Por outro lado, vivência desta natureza por exigir desnudamento e desprendimento dos valores estabelecidos não pode confundir-se com a prática teatral convencional voltada a realização de temporadas e montagens de repercussão midiática. Por isso entendemos que deva ser realizada como atividade liminóide, as margens dos processos hegemônicos e sem expectativa de reconhecimento pelas instituições financiadoras e promovedoras de cultura. Não se trata de assumir simplesmente uma postura anarquista e reproduzir os discursos prontos que defendem o radicalismo em favor dos oprimidos e marginalizados, e sim entender que a natureza anti-estrutural desse teatro como liminoíde, indo novamente ao encontro das ideias de Turner, o impede de erguer-se como atividade identificada com a estrutura social.

Portanto, quem não estiver interessado em visitar as sombras da própria alma para construir processos que serão compartilhados nos lugares mais soturnos da cidade, esqueça as proposições de Artaud.

Capítulo Extra:
O julgamento de Artaud.

1 – Rumo ao tribunal: última liminaridade.

Durante o trajeto que o levaria para a sessão de julgamento em última instância, pôde observar pela pequena janela do veículo aquela imponente paisagem urbana com seu emaranhado de prédios, viadutos que se entrecruzavam, anúncios dos mais variados tamanhos e conteúdos, além das placas de sinalização de trânsito, os semáforos, as vias principais sendo disputadas por carros particulares, coletivos, caminhões, motos e bicicletas num constante vai-e-vem ininterrupto; e as pessoas, muitas pessoas, uma porção delas, uma multidão de gente indo e vindo num compasso acelerado que parecia ser ditado pelos ruídos sonoros vindos de toda parte. Enquanto observa atentamente a movimentação da cidade, os pensamentos vão-lhe atravessando a mente de modo inesperado e sem nenhuma exigência de compreensão imediata; tudo o que faz é se deixar envolver por aquela curiosa imagem da massa humana se movimentando pelas ruas num frenesi alucinante; intrigado com os pensamentos que o invadem, observa que os homens parecem estar embalados pela estridente sinfonia do acaso urbano, e os seus olhares, ora cabisbaixos ora fitando o horizonte, se atravessam, mas não se ancoram em parte alguma, e ainda sim parece haver um estranho sincronismo regendo aqueles corpos sedentos de urgência e que os impedem de se chocarem; é preciso sempre seguir em frente, não há tempo para interrupções inesperadas ou encontros casuais; o tempo não é de encontrar, mas de se perder e de se lançar cada vez mais no frenesi de um “agora” que se impõe exigindo a renúncia do “depois” e do “antes”; a urgência do “agora” mergulha a todos numa negação, às avessas, do próprio tempo presente; o “agora” se vê destituído da intensificação mágica do “tempo presente” que outrora se impunha como condição incontestável para o encontro universal⁷³. Presencia a fuga do verdadeiro “agora”, o rapto do tempo mágico, do instante necessário para a restauração da vida, ou apenas testemunha um fato já corriqueiro e naturalmente aceito pelas sociedades atuais? Por ora, sem intentar encontrar respostas plausíveis, ele segue observando curiosamente toda aquela conjuntura que a cidade lhe apresenta; deixa escapar apenas uma desconfiança: tudo aquilo não passaria de um ritual pervertido.

Essa desconfiança o acompanhou por cerca de vinte e oito minutos, tempo aproximado que levou para chegarem ao local do julgamento. Descendo do veículo acompanhado por três oficiais, foi conduzido para o interior do prédio, observando atentamente a suntuosidade daquela edificação que, por algum motivo, lhe recordava um templo. Subiu com alguma dificuldade os cerca de trinta degraus da escadaria que dava acesso

⁷³ Ver capítulo II (p. 49).

a portaria principal; cada degrau vencido lhe avivava a lembrança dos vinte e oito dias de escalada na montanha dos sinais, terra sagrada dos Tarahumaras⁷⁴; muitos curiosos fazem uma espécie de corredor humano até a entrada, gritando palavras de insulto e de apoio, num verdadeiro murmúrio desordenado; quando ultrapassam as portas de entrada o silêncio e a ordem vai se impondo gradativamente até conquistar definitivamente o espaço; este silêncio também o invade e lentamente vai sentindo o peso do corpo se insurgindo contra a sua vontade, aquilo que ele considera um amontoado de ossos e pele exige uma pausa para recomposição de suas forças; o auxílio dos três oficiais de justiça é necessário para que consiga chegar até a sala de espera reservada para o réu; ali ele permanece, sozinho e impávido, sentado com o olhar fixo em direção à porta; novos pensamentos o atravessam: que relevância teria o acontecimento que estava prestes a ter início? Que proveito este acontecimento traria? Por que sentia a mesma sensação de perda, que o acometera pouco antes de se participar dos ritos do peyote há alguns anos atrás? Haveria entre os dois acontecimentos similaridades suficientes que permitissem justificar tamanha sensação de aniquilamento fatal? Estes pensamentos lhe consumiram durante o pequeno espaço de tempo que ali permaneceu. Logo pode ouvir alguém bater a porta, e, imediatamente, ela se abriu, fazendo-o ver novamente os três oficiais. Ainda com dificuldades, marchou na companhia e com o auxílio daqueles homens que nas últimas horas haviam-se tornado seu guia rumo àquela jornada estranha que estava prestes a começar; juntos percorreram prolongados corredores até chegarem à sala de audiência local onde será realizada a sessão. Os lugares no auditório estavam quase todos tomados; colocaram-lhe sentado no centro da sala; à sua frente, a tribuna ainda vazia; à sua esquerda, sete homens, todos vestidos com túnicas negras, largas e sem mangas; todos os olhares parecem voltar-se para ele, que permanece sentado, olhos fixos em direção à tribuna e sem insinuar gesto algum; no auditório ouve-se um murmurinho de vozes trocando ideias num tom muito baixo e respeitoso; o quase silêncio do auditório é interrompido pela entrada de um homem muito alto, que traja a mesma indumentária dos outros sete já presentes; assim que põem os pés no auditório, o homem dirige-se para o centro da tribuna, ao que todos imediatamente se levantam em demonstração de respeito e reverência; no banco dos réus, porém, ele permanece sentado e imóvel; e num daqueles relances inesperados da vida os olhares daqueles dois homens se cruzam e se ancoram mutuamente estabelecendo por uma fração de segundos uma espécie de harmonia holística; até que do alto da tribuna ouve-se com altivez . – Declaro aberta a sessão. – Assim que o

⁷⁴ Ver capítulo I (p. 36-7).

homem do alto da tribuna sentou-se todos puderam fazer o mesmo. Nesse instante, ele sabia que não haveria alternativa senão entregar-se àqueles ritos, com o desejo sincero de que finalmente pudesse alcançar a purificação para seus males.

2 – A palavra do réu.

– “O mais urgente não me parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome e da preocupação de viver melhor, mas extrair, daquilo que se chama cultura, idéias cuja força viva é idêntica à da fome” (1984, p.15). – Com estas primeiras palavras e sob o olhar atento da audiência, Artaud inicia sua defesa diante do júri. Não entende e não concorda com os motivos que o levaram a se sentar no banco dos réus, pois, segundo crê, a verdadeira doença da sociedade encontra-se no fato de não conseguir enxergar que os seus próprios males estão enraizados numa ideia de vida profanada, corrompida e ultrajada por valores que negam ao homem suas autênticas forças vitais. A apreensão dos amigos é visível: Jean-Louis Barrault, André Gide, Roger Vitrac, Robert Aron, André Breton, Génica Athanasiou, Charles Dullin, Jean Vilar, Jean Paullhan, Gaston Gallimard, Jacques Prevel, Henri Parisot, para citar apenas alguns que se faziam presentes, todos preocupados que Artaud não repetisse o ocorrido em sua última conferência no Teatro Vieux-Colombier⁷⁵, quando abandonou a leitura dos textos previstos para aquela ocasião, passando, então, a vociferar por quase duas horas acerca das mais de sessenta sessões de eletro-choques que recebeu durante sua internação em Rodez, sob os cuidados do psiquiatra, mas também poeta e ensaísta Dr. Gaston Ferdière. O próprio Ferdière encontra-se na audiência, e isso já se afigurava, para os mais íntimos de Artaud, um perigo eminente que poderia levá-lo a desviar-se da defesa de suas ideias e partir para novos insultos e acusações contra o psiquiatra. No entanto, apesar de ostentar um tom de voz imponente, aparenta inicialmente tranquilidade e retidão no desenvolvimento de suas ideias. Ele segue refletindo.

Se o signo da época é a confusão, vejo na base dessa confusão uma ruptura entre as coisas e as palavras, as idéias, os signos que são a representação dessas coisas. [...] O que falta, certamente, não são sistemas de pensamento; sua quantidade e suas contradições caracterizam nossa velha cultura européia e francesa; mas quando foi que a vida, a nossa vida, foi afetada por esses sistemas? [...] Não diria que os sistemas filosóficos sejam coisas para se aplicar direta e imediatamente; mas de duas, uma: Ou esses sistemas estão em nós e estamos impregnados por eles a ponto de viver deles, e então que importam os livros? Ou não estamos impregnados por eles, e nesse caso não mereciam nos fazer viver; e, de todo modo, o que importa que desapareçam? É preciso insistir na ideia da cultura em ação e que se torna em nós como que um novo órgão, uma espécie de segundo espírito: e a civilização é cultura que se aplica e que rege até nossas ações mais sutis, o espírito presente nas coisas; e é artificial a separação entre a civilização e a cultura, com o emprego de duas palavras para significar uma mesma e idêntica ação (ibid., p.16).

⁷⁵ Ver capítulo I (p. 42-3).

Apesar da apreensão dos amigos, a audiência acompanha tudo em silêncio se deixando levar pela formulação de Artaud; a maioria dos que ali estão percebem de imediato a linha de raciocínio que esta sendo construída, isto é, aquela que aponta para a fusão entre arte e vida, opondo-se assim à dicotomia formulada pelo pensamento ocidental que aparta o corpo da alma, o pensamento da ação, a teoria da prática e que, por conseguinte, no entender de Artaud, teria ocasionado a corrupção da ideia de vida e de arte. Esse desejo de fundir arte e vida, aliás, já havia sido confidenciado explicitamente por Artaud em carta ao amigo J-L. Barrault, em 1935: “A tragédia no palco não me basta mais, vou transportá-la para minha vida” (apud COELHO, 1982, p.14). E, afinal de contas, isso não se impunha como surpresa a ninguém, na medida em que sua conduta social, desde as primeiras atividades no meio artístico, mais especificamente a partir do ano de 1920, quando, então, chega a Paris para continuar tratamento contra as terríveis dores de cabeça presumivelmente desencadeadas por uma meningite de infância, já demonstrava no mínimo um comportamento social teatralizado. Suas primeiras palavras no tribunal, portanto, não somente refletem suas convicções propositivas para a arte e para vida, como também encontram em sua própria trajetória de vida um espelho preciso. Com o olhar fixo e a expressão que aos poucos vai-se deixando envolver pelo clamor de cada palavra, ele continua.

É um monstro no qual se desenvolveu até o absurdo a faculdade que temos de extrair pensamentos de nossos atos em vez de identificar nossos atos com nossos pensamentos. [...] E essa faculdade é exclusivamente humana. Diria mesmo que é uma infecção do humano que nos estraga idéias que deveriam permanecer divinas; pois, longe de acreditar no sobrenatural, o divino inventado pelo homem, penso que foi a intervenção milenar do homem que acabou por nos corromper o divino. [...] Todas as nossas idéias sobre a vida devem ser retomadas numa época em que nada adere mais à vida. E esta penosa cisão é a causa de as coisas se vingarem, e a poesia que não está mais em nós e que não conseguimos mais encontrar nas coisas reaparece de repente, pelo lado mau das coisas; nunca se viram tantos crimes, cuja gratuita estranheza só se explica por nossa impotência para possuir a vida. [...] Por mais que exijamos a magia, porém, no fundo temos medo de uma vida que se desenvolvesse inteiramente sob o signo da verdadeira magia. (op. Cit., p.17)

Nesse instante a troca de olhares entre os amigos de Artaud se torna notoriamente tensa, pois foi exatamente quando começou a falar de magia negra e loucura por ocasião da conferência no Vieux-Colombier, que Artaud perdeu o controle, vindo associar aquela (magia negra) ao tratamento recebido nos manicômios. A cumplicidade tensa dos entreolhares só é interrompida quando Artaud prossegue falando, elevando o tom de voz e assumindo postura mais incisiva, porém, sem descambar para as mesmas acusações de outrora.

Protesto contra a idéia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e, do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de exercer a vida.[...] O que nos fez perder a cultura foi nossa idéia ocidental da arte e o proveito que tiramos dela. Arte e cultura não podem andar juntas, contrariamente ao uso que se faz delas universalmente! [...] A verdadeira cultura age por sua exaltação e sua força, e o ideal europeu da arte visa lançar o espírito numa atitude separada da força e que assiste à sua exaltação. É uma idéia preguiçosa, inútil, e que, a curto prazo, engendra a morte. [...] À nossa idéia inerte e desinteressada da arte uma cultura autêntica opõe uma idéia mágica e violentamente egoísta, isto é, interessada. [...] Toda verdadeira efígie tem sua sombra que a duplica; e a arte sucumbe a partir do momento em que o escultor que modela acredita liberar uma espécie de sombra cuja existência dilacerará seu repouso. [...] Como toda cultura mágica vertida por hieróglifos apropriados, também o verdadeiro teatro tem suas sombras; e, de todas as linguagens e de todas as artes, é a única a ainda ter sombras que romperam suas limitações. E pode-se dizer que desde a origem elas não suportavam limitações (ibid., p.18-21).

Fitando alguns diretores e atores de teatro e cinema, muitos dos quais haviam dividido o palco ou o set de filmagem com ele, faz jorrar o peso das palavras que estão sendo ditas, lançando-as contra àqueles que, no seu entender, não teriam honrado e nem compreendido a verdadeira essência do teatro. Seu olhar deixa transparecer todo desprezo e menosprezo por essa gente companheira de atividade de outrora, e que agora parece se rejubilar diante do julgamento desse homem que se pretendeu ser um dos grandes reformadores do teatro. O que eles não haviam percebido e o que Artaud estava tentando mostrar é que, se havia reforma a ser feita, essa deveria dar-se pela renovação da própria ideia de vida, cujo espaço teatral seria o espaço por excelência para se curar e renovar a vida, desde que ele não fosse concebido como mero gênero de entretenimento. Com ímpeto, então, ele ergue-se da cadeira e recita em tom profético:

Mas o verdadeiro teatro, porque se mexe e porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremitar. O ator que não refaz duas vezes o mesmo gesto, mas que faz gestos, se mexe, e sem dúvida brutaliza formas, mas por trás dessas formas, e através de sua destruição, ele alcança o que sobrevive às formas e produz a continuação delas (ibid., p.21).

Retomando um tom mais informal e agora caminhando com dificuldade pelo tribunal, ele conclui essa primeira parte de seu raciocínio afirmando.

O teatro que não está em nada, mas que se serve de todas as linguagens - gestos, sons, palavras, fogo, gritos - encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações. [...] Para o teatro assim como para a cultura, a questão continua sendo nomear e dirigir sombras; e o teatro, que não se fixa na linguagem e nas formas, com isso destrói as falsas sombras, mas prepara o caminho para um outro nascimento de sombras a cuja volta agrega-se o verdadeiro espetáculo da vida. [...] Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro; e o importante é não acreditar que esse ato deva permanecer sagrado, isto é, reservado. O importante é crer que todos podem fazê-lo, e que para isso é preciso uma preparação. [...] É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não

é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro. [...] Do mesmo modo, quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam. E, se é que ainda existe algo de infernal e de verdadeiramente maldito nestes tempos, é deter-se artisticamente em formas, em vez de ser como supliciados que são queimados e fazem sinais sobre suas fogueiras. (ibid., p.21-2)

A retidão das ideias apresentadas até então tranquiliza seus amigos. A proposição fundamental do seu pensamento acerca do teatro, no entanto, ainda não havia sido proferida, e todos sabiam que, na medida em que ele fosse apresentando as ideias que o levaram a conceber o seu Teatro da Crueldade, haveria uma tendência de apresentar um comportamento de expressividade exasperado, que o acompanhou durante toda sua vida e o levou a ser identificado injustamente como um histrião doente pelo palco⁷⁶. Contudo, uma exasperação de comportamento por ocasião de seu julgamento poderia trazer prejuízos irreversíveis para sua defesa. É com essa preocupação que seus amigos o observam prosseguir com a exposição de suas ideias, delineando, agora especificamente, seu projeto teatral, evocando passagens de seu primeiro manifesto a propósito do teatro, **A evolução do cenário**, publicado em 1924.

Conceber cada obra, com vistas ao teatro. Reteatralizar o teatro. Tal é o novo grito monstruoso. Mas o teatro precisa ser lançado na vida. [...] Isto não quer dizer que se deva fazer vida no teatro. Como se pudéssemos simplesmente imitar a vida. O que se faz necessário é reencontrar a *vida do teatro*, em toda sua liberdade. [...] Mas nos falta misticidade. [...] Não é senão a força de purificação e esquecimento que poderemos redescobrir a pureza de nossas reações iniciais e aprender a dar de novo a cada gesto do teatro seu indispensável sentido humano. [...] Por ora, procuremos, acima de tudo, peças que sejam como uma transubstanciação da vida. Vai-se ao teatro para fugir de si mesmo ou, se quiserem, para reencontrar-se naquilo que se tem, não tanto de melhor, mas de mais raro e mais *peneirado*. Tudo é lícito no teatro, salvo a secura e a “cotidianidade” (2006:26; ênfases originais).

Novo ataque de olhares é disparado rumo à audiência onde encontram-se os atores de teatro. Movendo-se de súbito em direção aos curiosos e jovens atores que foram atraídos para o julgamento pelos rumores escandalosos em torno da personalidade de Artaud, ele aponta o dedo em riste e exclama com veemência.

O verdadeiro teatro sempre me pareceu o exercício de um ato perigoso e terrível, onde alias a idéia de espetáculo se elimina [...] O ato de que falo visa à total transformação orgânica e física verdadeira do ser humano. Por quê? Porque o teatro não é essa parada cênica em que se desenvolve virtual e simbolicamente um mito, mas esse cadinho de fogo e de verdadeira carne em que anatomicamente, pela trituração de ossos, de membros e de sílabas os corpos se fundem, e se apresenta fisicamente e ao natural o ato mítico de fazer um corpo. [...] Se bem me compreendem ver-se-á nisso um ato verdadeiro de gênese que a todo mundo parecerá ridículo e humorístico invocar sobre o plano da vida real. [...] E já faz séculos, foi abandonada uma certa operação de transmutação fisiológica e orgânica verdadeira do ser humano, a qual lança na sombra de uma morna noite psíquica,

⁷⁶ Ver capítulo I (p.22).

todos os dramas psíquicos, todos os dramas psicológicos, lógicos e dialéticos do coração humano. (apud VIRMAUX, 2009, p. 321-2-4)

Os jovens atores, acometidos de surpresa e medo, reclinam-se para trás de suas poltronas. O meritíssimo juiz interrompe a investida de Artaud, advertendo-o que não serão permitidas intimidações teatralizadas durante a sessão, dirigidas a quem quer que seja; recebe em troca uma sonora gargalhada do réu, o qual retruca estas palavras em tom sarcástico. – Se há algo de insultuoso aqui é este julgamento! Uma vergonhosa encenação para crianças, exemplo vivo de como ultrajar a verdadeira linguagem do teatro; encenação barata que não chegaria aos pés de qualquer rito primitivo! – Os ânimos na audiência se agitam, é possível ouvir os murmurinhos prós e contra Artaud; o juiz tenta retomar a ordem com insistentes batidas do malhete sobre a mesa. A ordem é retomada graças à intervenção amigável do advogado de defesa, junto a seu cliente. Ambos recebem advertências do juiz que não serão mais toleradas nenhum tipo de agressividade ou levandades contra os presentes ou contra as ordens do direito. O defensor de Artaud, experiente agente da advocacia criminal, assegurou a normalidade do andamento do julgamento por parte do réu, e alegou em sua defesa o legítimo uso das técnicas de oratória para dar ênfase a enunciação de seu discurso. O Juiz acatou os argumentos do Defensor, mas manteve as advertências contra o réu, principalmente.

Retomada a ordem, Artaud pôde prosseguir expondo seu projeto de teatral. – “O teatro é antes de tudo mágico e ritual, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças afetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos, está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica e espiritual”. (2006, p.75). – E serias tu Artaud, o nosso guru espiritual, o nosso xamã ocidentalizado e decadente que conduziria a redenção do teatro e da humanidade inteira? – Exclamou da audiência um militante do partido comunista francês ligado ao movimento surrealista e que desde o final dos anos vinte mantinha intensa e sistemática oposição às idéias de Artaud⁷⁷. A interrupção da palavra do réu veio acompanhada de estridentes gargalhadas dos comunistas e de alguns surrealistas, mas foi severamente censurada pelo Juiz que ameaçou retirar qualquer um que ousasse interromper novamente. Artaud, já acostumado com este tipo de galhofa, manteve-se tranquilo e seguiu expondo sua concepção teatral fazendo alusão agora ao teatro balinês:

⁷⁷ Ver capítulo I (p.28-9-30).

Eu tenho do teatro uma idéia religiosa e metafísica, porém no sentido de uma ação mágica, real, absolutamente efetiva. E é preciso entender que tomo as palavras “religioso” e “metafísico” em um sentido que não tem nada a haver com a religião ou com a metafísica, da maneira que são entendidas habitualmente. [...] Pra mim, a questão que se impõe é de se permitir ao teatro reencontrar sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de mímica, linguagem de gritos e onomatopéias, linguagem sonora, mas que terá a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras. (ibid., p.79-80, ênfases originais).

Uma pequena pausa deixou Artaud imerso em seus próprios pensamentos, como se contemplasse ali mesmo, diante de seus olhos, a materialização daquele espaço sagrado destinado a restituir e revigorar o teatro e a humanidade. Suas palavras alusivas a esta cerimônia mágica passaram, então, a ser entoadas num ritmo solenemente elaborado, acompanhadas de gestual de mesma natureza, como se naquele instante estivesse executando a própria linguagem que tenta descrever:

Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta. Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada. [...] Essa linguagem feita para os sentidos deve antes de qualquer coisa tratar de satisfazê-los. Isso não a impede de, em seguida, desenvolver todas as suas conseqüências intelectuais em todos os planos possíveis e em todas as direções. E isso permite a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente às palavras. [...] Essa poesia muito difícil e complexa reveste-se de múltiplos aspectos: em primeiro lugar, os de todos os meios de expressão utilizáveis em cena, como música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário. [...] Uma forma dessa poesia no espaço - além daquela que podem ser criadas com combinações de linhas, formas, cores, objetos em estado bruto, como acontece em todas as artes - pertence à linguagem através dos signos. E me deixarão falar um instante, espero deste outro aspecto da linguagem teatral pura, que escapa à palavra, da linguagem por signos, gestos e atitudes que têm um valor ideográfico tal como existem ainda em certas pantomimas não pervertidas. [...] Por "pantomima não pervertida" entendo a pantomima direta em que os gestos, em vez de representarem Palavras, corpos de frases, como em nossa pantomima européia, que tem apenas cinquenta anos, e que não passa de mera deformação das partes mudas da comédia italiana, representam idéias, atitudes do espírito, aspectos da natureza, e isso de um modo efetivo, concreto, isto é, evocando sempre objetos ou detalhes naturais, como a linguagem oriental que representa a noite através de uma árvore na qual um pássaro que já fechou um olho começa a fechar o outro. [...] Essa linguagem que evoca ao espírito imagens de uma poesia natural (ou espiritual) intensa dá bem a idéia do que poderia ser no teatro uma poesia no espaço independente da linguagem articulada. (1984; p. 51-4, ênfases originais)

Durante toda essa exposição, sua gestualidade e entonação solene prenderam a atenção de todos, instalando no tribunal, por alguns instantes, uma espécie de equilíbrio cósmico conduzido atenta e minuciosamente por cada pequena ação desferida no espaço; era

como se a “pantomima não pervertida” (1984, p.54) tomasse forma instantaneamente no corpo moribundo de Artaud, e o tornasse esplendidamente belo e revigorado mesmo aos olhos de seus inimigos ali presentes que ainda há pouco zombavam dos poderes anunciados pelo réu. O estado de encantamento, porém, logo cederia lugar ao costumeiro tom de voz agressivo e inquisitório de Artaud.

Seja o que for essa linguagem e sua poesia, observo que em nosso teatro, que vive sob a ditadura exclusiva da palavra, essa linguagem de signos e de mímica, essa pantomima silenciosa, essas atitudes, esses gestos no ar, essas entonações objetivas, em suma, tudo o que considero como especificamente teatral no teatro, todos esses elementos, quando existem fora do texto, constituem para todo o mundo a região baixa do teatro, são chamados negligentemente de "arte", e confundem-se com aquilo que se entende por encenação ou "realização"; e ainda é sorte quando não se atribui à palavra encenação a idéia de uma suntuosidade artística e exterior, que pertence exclusivamente às roupas, à iluminação e ao cenário. [...] A idéia de uma peça feita diretamente em cena, esbarrando nos obstáculos da realização e da cena, impõe a descoberta de uma linguagem ativa, ativa e anárquica, em que sejam abandonadas as delimitações habituais entre os sentimentos e as palavras (ibid., p.55. ênfases originais).

E em tom ainda mais severo, fixando o olhar naquele que há pouco havia feito galhofa de suas proposições, vaticina.

Em todo caso, e apresso-me em dizê-lo desde já, um teatro que submete ao texto a encenação e a realização, isto é, tudo o que é especificamente teatral, é um teatro de idiotas, loucos, invertidos, gramáticos, verdureiros, anti-poetas e positivistas, isto é, um teatro de ocidentais. [...] Sendo o teatro tal como o vemos aqui, dir-se-ia que a única coisa que importa na vida é saber se vamos trepar direito, se faremos a guerra ou se seremos suficientemente covardes para fazer a paz, como nos arranjamos com nossas pequenas angústias morais e se tomaremos consciência de nossos "complexos" (isto dito em linguagem erudita) ou se nossos "complexos" acabarão por nos sufocar. É raro, aliás, que o debate se eleve ao plano social e que se critique nosso sistema social e moral. Nosso teatro nunca chega ao ponto de perguntar se por acaso esse sistema social e moral não seria iníquo. [...] No que me diz respeito, essas preocupações me enojam, me enojam no mais alto grau, assim como quase todo o teatro contemporâneo, tão humano quanto é anti-poético e que, com exceção de três ou quatro peças, me parecem ter o fedor da decadência e do pus. (ibid., p.55-7)

E aos poucos aquele olhar de severidade e reprovação, muito próximo de uma raiva incontida, cedia lugar ao seu habitual ar sardônico, como se a troca de olhares com o galhofeiro surrealista lhe tivesse despertado o escárnio e a mordaz crueldade própria de seu espírito contestador e subversivo. E agora com um riso sarcástico que não lhe saia mais da boca passava a falar acerca da natureza degenerada do teatro contemporâneo denunciando nele aquilo que considerava serem os seus vícios, ou seja, uma concepção de teatro como divertimento, fundado num mimetismo que inevitavelmente descambava para um ilusionismo barato que privilegiava a psicologia da intriga e do repertório, cuja estrutura da encenação assentava-se no texto. Seu sarcasmo assentou-se com maior intensidade sobre estas palavras:

Essa ideia da supremacia da palavra no teatro está tão enraizada em nós, e o teatro nos aparece de tal modo como o simples reflexo material do texto, que tudo o que no teatro ultrapassa o texto, que não está contido em seus limites e estritamente condicionado por ele parece-nos fazer parte do domínio da encenação considerada como alguma coisa inferior em relação ao texto. [...] Se chegamos ao ponto de atribuir à arte apenas um valor de recreação e repouso, mantendo-a na utilização puramente formal das formas, na harmonia de certas relações exteriores, isso em nada diminui seu valor expressivo profundo; mas a enfermidade espiritual do Ocidente, que é o lugar por excelência onde se pôde confundir a arte com o esteticismo, está em pensar que poderia existir uma pintura que só servisse para pintar, uma dança que seria apenas plástica, como se desejássemos cortar as formas da arte, romper seus vínculos com todas as atitudes místicas que podem assumir ao se confrontarem com o absoluto. (1984, p.90-93)

E encerrou seu sarcasmo exclamando. – “Nada menos capaz de nos iludir do que a ilusão do acessório falso, do papelão, e dos telões pintados, que o teatro moderno nos apresenta” (2009, p.69). – Ao usar de sarcasmo Artaud apresentava todo seu menosprezo por esta tradição teatral estruturada pela primazia do texto, pois, esta apartava o teatro de suas origens primitivas e míticas, e que no final das contas apenas reproduzia um modelo de representação centrado no logocentrismo, desprovido o teatro, e conseqüentemente, a vida, de seus princípios vitais que se colocam para muito além da linguagem racionalmente articulada.

E agora retomando o tom solene e a gestualidade de um mestre de cerimônia sagrada Artaud deslocava-se pelo centro do tribunal e passava a discorrer acerca da necessidade do estabelecimento de uma nova linguagem para o teatro, ou melhor, um retorno às suas origens localizadas nos ritos primitivos.

Não é possível continuar a prostituir a ideia de teatro, que só é válido se tiver uma ligação mágica, atroz, com a realidade e o perigo. [...] Assim colocada, a questão do teatro deve despertar a atenção geral, ficando subentendido que o teatro, por seu lado físico, e por exigir a expressão no espaço, de fato a única real, permite que os meios mágicos da arte e da palavra se exerçam organicamente e em sua totalidade como exorcismos renovados. De tudo isso conclui-se que não serão devolvidos ao teatro seus poderes específicos de ação antes de lhe ser devolvida sua linguagem. [...] Tendo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, de gritos, de luzes, de onomatopéias, o teatro deve organizá-la, fazendo com as personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do simbolismo deles e de suas correspondências com relação a todos os órgãos e em todos os planos. [...] Trata-se portanto, para o teatro, de criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana. [...] Seria inútil dizer que essa linguagem apela para a música, a dança, a pantomima ou a mímica. É evidente que ela utiliza movimentos, harmonias, ritmos, mas apenas enquanto podem contribuir para uma espécie de expressão central, sem proveito para uma arte particular. [...] Mas com um sentido totalmente oriental da expressão, essa linguagem objetiva e concreta do teatro serve para cercar, encerrar órgãos. Ela circula na sensibilidade. Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, ela faz das palavras encantações. Ela impele a voz. Utiliza vibrações e qualidades de voz. Faz ritmos baterem loucamente. Martela sons. Visa exaltar, exacerbar, encantar,

deter a sensibilidade. Destaca o sentido de um novo lirismo do gesto, que, por sua precipitação ou sua amplitude no ar, acaba por superar o lirismo das palavras. Rompe enfim a sujeição intelectual à linguagem, dando o sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda, que se oculta sob os gestos e sob os signos elevados à dignidade de exorcismos particulares. [...] Importa é que, através de meios seguros, a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo. (ibid., p.114-115-116-117)

Completamente absorto no conteúdo daqueles pensamentos Artaud novamente instaura no tribunal uma atmosfera mística; ninguém ousa interrompê-lo, ninguém ousa desviar o olhar, e até o galhofeiro de outrora se vê seduzido por aquela maestria de movimentos, e senão conseguiu concretizar aquela linguagem encantatória que acabara de sugerir, ao menos havia se aproximado dela de modo hierático, como se naquele momento inexplicavelmente tivesse herdado todo conhecimento técnico da tradição do teatro balinês, tão admirado por ele e que lhe servira de guia para elaboração dessa nova linguagem do teatro. Mantendo ainda o semblante e a atitude hierática anuncia os ideais do seu teatro da crueldade.

O Teatro da Crueldade foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa; e é neste sentido de rigor violento, de condensação extrema dos elementos cênicos, que se deve entender a crueldade sobre a qual ele pretende se apoiar. [...] Renunciando ao homem psicológico, ao caráter e aos sentimentos bem nítidos, é ao homem total e não ao homem social, submetido às leis e deformado pelas religiões e pelos preceitos, que esse teatro se dirigirá.[...] E no homem ele fará entrar não apenas o reto, mas também o verso do espírito; a realidade da imaginação e dos sonhos aparecerá nele em igualdade de condições com a vida. [...] Além disso, essa necessidade do teatro de se reabastecer nas fontes de uma poesia eternamente apaixonante, e sensível para as porções mais afastadas e dispersas do público, sendo realizada através do retorno aos velhos Mitos primitivos, pediremos que a encenação e não o texto se encarregue de materializar e sobretudo atualizar esses velhos conflitos, ou seja, esses temas serão transportados diretamente para o teatro e materializados em movimentos, expressões e gestos antes de se transferirem para as palavras. [...] O espetáculo, assim composto, assim construído, se estenderá, por supressão do palco, à sala inteira do teatro e, a partir do chão, alcançará as muralhas através de leves passarelas, envolverá materialmente o espectador, mantendo-o num banho constante de luz, imagens, movimentos e ruídos. O cenário será constituído pelas próprias personagens, ampliadas ao tamanho de gigantescos bonecos, e por paisagens de luzes móveis incidindo sobre objetos e máscaras em contínuo deslocamento. [...] E, assim como não haverá intervalo, nem lugar desocupado no espaço, não haverá intervalo nem lugar vazio no espírito ou na sensibilidade do espectador. Isto é, entre a vida e o teatro já não haverá uma separação nítida, já não haverá solução de continuidade (ibid., p.154-155-156-158).

Ao proferir estas últimas palavras Artaud entrega-se a um estado de profunda introspecção: em pé, imóvel, os braços cruzados sobre o peito até a altura dos ombros, olhos fechados, a respiração compassada e suave como se naquele instante revivesse a cura que lhe fora oferecida nos ritos do peiote dos índios Tarahumaras. Permanece neste estado, por alguns

poucos minutos e sem mover-se e ainda com os olhos fechados revela que é esta a verdadeira natureza do teatro, transubstancializar a vida, revigorá-la, transformá-la com eficácia mágica e ritual.

O teatro é o estado, o lugar o ponto, onde se aprende a anatomia humana, a traves dela se cura e se rege a vida. [...] Sim a vida com seus transportes, seus relinchos, seus borborismos, seus buracos, seus pruridos, seus rubores, suas paradas de circulação, seus *maelstroms* sanguinolentos, suas precipitações irritáveis de sangue, seus nós de humor, suas retomadas, suas hesitações. [...] Sim, o homem teve em um determinado momento necessidade de um corpo esquelético novo, que crepitasse e resvasse no ar como as chamas furtivas de uma lareira. [...] E o teatro era esta força que agitava a anatomia humana, esta petulância de um fogo inato da qual foram debulhados os primitivos esqueletos, essa força de descontentamento que explodiu, essa espécie de irascível tumor em que foi fundido o primeiro esqueleto. [...] E é pelo chacoalhar rítmico de todos os esqueletos evocados que a força inata do teatro cauterizava a humanidade. [...] Era lá que o homem e a vida vinham de tempos em tempos se fazer, se refazer. [...] Onde mesmo? [...] Em certas escoriações intempestivas da sensibilidade orgânica profunda do corpo humano. [...] Sem transes, através do ofegar rítmico pronunciado e metódico do chamado, a vida cintilante do ator era posta a nu em suas veias profundas, e não havia músculo ou osso, nem ciência do músculo ou do osso, mas a projeção de um esqueleto lenhoso que era todo um corpo como que posto a nu e visível e que precisa dizer: cuidado, atenção lá em cima, isso vai cagar, isso vai estourar. [...] E, com efeito, o teatro era o mártir de tudo o que arriscava a humanidade, que queria tomar a figura do ser. [...] Era o estado em que não se pode existir, se não se consentiu por antecipação em se por definição e por essência um definitivo alienado. [...] Ruptura de membros e de nervos rompidos, fraturas de ossos ensangüentados e que protestam por ser arrancados desta forma ao esqueleto da possibilidade, o teatro é esta inextirpável e efervescente festa que tem a revolta e a guerra por inspiração e por tema. [...] Pois ser alienado ao ser, o que é? [...] É não ter aceito como o homem imbecil e crápula de hoje, ceder a este estado de liquefação visceral, antiteatral que faz o sexo nesse estado de erotização estática, pró-intestinal do corpo atual. [...] Os desenraizamentos magnéticos do corpo, as escoriações musculares cruéis, as comoções da sensibilidade enterrada que constituem o teatro verdadeiro, não podem andar a par com este modo de agir mais ou menos muito tempo, em todo caso lânguida e lascivamente, em redor do pote que constitui a vida sexual. [...] O verdadeiro teatro é muito mais trepidante, é muito mais alienado. [...] Estado espasmódico do coração aberto e que tudo dá àquilo que não existe, e que não é, e nada àquilo que é, e que se vê, que se cerca, onde não se pode ficar e permanecer. [...] Mas quem hoje, quereria viver *naquilo* que pede ferida para permanecer um alienado? (apud VIRMAUX, p. 325-326-327-328, ênfases originais)

Assim que encerrou estas palavras, fitou lentamente cada um dos presentes no tribunal; a troca de olhares revelava uma cumplicidade compactuada naqueles instantes mágicos instaurados a partir de seu fluxo sugestivamente solene de movimentos, gestos e palavras. Vendo que ali havia se instalado uma espécie de comunhão, sente que o momento é de silenciar; agora com o olhar cabisbaixo, mas sem o sentimento de decepção, caminha em círculos pelo centro do salão até parar diante de sua cadeira. Sentando no assento que lhe fora reservado para o julgamento sua respiração vai tornando-se a cada vez mais profunda e silenciosa, até absorvê-lo por completo na imersão de seus pensamentos. Assim, sentado impávido e imóvel ele permaneceu até o final do julgamento.

3 – A palavra da acusação.

– Agitador, subversivo, poeta do caos, xamã maldito ou simplesmente louco? Sempre que se ouve o nome do Sr. Antoine Marie Joseph Artaud são essas as referências que temos desse homem que se dedicou até hoje a poesia, ao teatro, ao cinema e as artes em geral. Porém, nega veementemente que tenha concebido uma obra⁷⁸ pois assegura não haver separação entre obra e vida e que, portanto, nada mais fez do que expor ao mundo o seu espírito. Essa atitude demonstra a precariedade de suas faculdades cognitivas uma vez que não consegue fazer a precisa distinção entre o mundo real e o mundo criativo, artístico e, tomando um pelo outro condena a humanidade a retornar para o interior da caverna platônica⁷⁹, lugar de onde o homem já havia se libertado há pelo menos dois milênios. Mas enveredar por este caminho seria premiar o réu antecipadamente com o título de loucura e, desse modo, eximi-lo de qualquer responsabilização. Se há o desejo manifesto pelo réu de fundir arte e vida, isso não passa de uma estratégia poética, e, portanto, já uma tentativa de inaugurar um discurso de gênero artístico, cujo fundamento assenta-se exatamente nesta enigmática conjunção⁸⁰ entre arte e realidade. –

Com estas palavras a promotoria do caso iniciava o arrolamento dos argumentos contra o réu. O Promotor, homem de estatura média e olhar severo demonstrava autoconfiança, autocontrole, equilíbrio emocional e principalmente muita habilidade no uso retórico das palavras; sua desenvoltura pelo centro do auditório demonstrava toda experiência adquirida ao longo de anos de enfrentamento em tribunais. Estabelece de imediato com o réu, uma espécie de jogo intimidatório, procurando a cada oração desferir olhares de reprovação na sua direção alternando com sorrisos maliciosos e desdenhosos. Esse jogo permanecerá durante toda sua fala. Ele prossegue, então. – Negada, portanto, a via que fatalmente nos levaria a qualificá-lo como louco, resta-nos saber se o criador de Heliogábalo⁸¹ não quis tornar-se ele próprio o imperador sírio, inaugurando uma verdadeira anarquia na linguagem artística, em especial na linguagem teatral, subvertendo cânones e propondo rupturas histórias com a tradição teatral do ocidente, cuja origem, adequadamente, localizamos nos ritos agrários e de fertilidade⁸² diretamente ligados ao culto dionisíaco e do ditirambo da Grécia

⁷⁸ “Lá onde os outros propõem obras, eu não pretendo senão mostrar meu espírito”, formulação de abertura do livro de 1925, **O umbigo dos limbos**.

⁷⁹ Em Platão ver **A república** (livro VII). Nova cultural, 1999.

⁸⁰ A esse respeito consultar Jacques Derrida na abertura do ensaio **A palavra Soprada**, onde apresenta problemática em torno das interpretações reducionistas da escritura de Artaud, quais sejam, a interpretação médica psicológica e a interpretação eidética.

⁸¹ Ver no capítulo II (p. 54), nota de rodapé nº 17.

⁸² Cf. Pavis, 2002, p.345.

antiga. Mas se é forçoso admitir que o teatro tivesse suas origens nesses ritos, é preciso entender que ele só se tornou verdadeiramente teatro quando se emancipou dos ritos, ou seja, quando promoveu a separação dos papéis entre atores e espectadores, o estabelecimento de um relato mítico, assentado fundamentalmente na palavra do poeta trágico, e com atores agindo⁸³, com auxílio de máscaras, e não mais narrando os acontecimentos como faziam os poetas rapsodos. Esta lição ensinada por Aristóteles a mais de dois mil e quinhentos anos, e que fundamenta nossa tradição teatral, foi esquecida ou ignorada pelo réu, ou quem sabe até surrada, cuspidada, amaldiçoada e jogada na latrina como é bem do feitio de seu espírito irascível, que tenta a todo custo menosprezar e destruir a riqueza acumulada de séculos de cultura e tradição. E, desse modo, assumindo a trilha da subversão anárquica e inconseqüente, se arvora em defender um novo conceito para o teatro, onde não haja mais separação entre a vida e o palco, brindando-nos com um comportamento teatralizado repleto de escândalos. No palco do seu “novo teatro” residiria a cura para todos os males da humanidade, pois nele uma (fazendo deboche) “verdadeira operação de magia”⁸⁴ seria efetuada; mas ao que parece essa operação tão poderosa e propagada como a redentora da humanidade teria falhado com a pessoa que o concebeu. Como dar crédito, então, a tamanha diatribe contra a tradição teatral? – A essa altura o Promotor assume um tom irônico e ainda mais desdenhoso, aproximando-se propositadamente do réu e passando a dirigir-lhe a palavra por detrais de sua cadeira. Segurando a parte superior do assento do réu ele continua.

– Ele acusa a tradição teatral do ocidente de ter ficado adstrita à mera escrita livresca e à erudição racionalista, e se posiciona contra um teatro ancorado de forma dependente nos andaimes da palavra e esquecido de sua gestualidade sacra original; se diz a favor da recuperação dos manas que dormem nas coisas e dos nervos que acordam os homens, na busca de um estado anterior à linguagem oral articulada, pleno de atitudes e de signos, onde os sons tem a força de encantações; o réu se posiciona a favor de um teatro com dança, gritos, sombras, iluminação, pouco ou nenhum diálogo e muita expressão corporal, contestando dessa forma, a tradição teatral, em especial o teatro naturalista francês, por se mostrar muito retórico e completamente subordinado ao texto; ele não somente concebe, mas exige, desse modo, uma compreensão da linguagem do teatro para além da simples transmissão de significados, para além do paradigma psicológico instaurado no teatro a partir de Eurípides, em que a encenação é apenas suporte e ornamento dos diálogos humanos; e finalmente acusa

⁸³ Ver ARISTÓTELES, 1987, p. 205.

⁸⁴ São inúmeras as passagens do **Teatro e seu duplo** e de outros textos de Artaud aproximando ou comparando o teatro de uma operação de magia como nos ritos primitivos.

ainda a tradição teatral de ter ficado apenas na superfície passiva da linguagem donde transcorre o drama.

Contra tudo isso que ele considera entulho e porcaria⁸⁵ apresenta seu teatro mágico, e assume-se como o sacerdote supremo, como um verdadeiro hierofante, o grande guru a officiar o sagrado no palco. E então, depois de cometer as mais injuriosas estripulias contra nossa tradição teatral, enche o peito e exclama em alto e bom tom (como se tivesse imitando Artaud, o promotor põe-se a gesticular de modo extravagante e exagerado): Adeus à noção do teatro como divertimento de esnobes, simulação barata, encontro social sem rito ou cerimonial'. E, então, acreditando-se o ponto centrípeto do sagrado e convocando a todos para a grande redenção cósmica da humanidade, vaticina (o promotor repete a gestualidade extravagante): viver o teatro como uma pulsão onde o corpo transcende o humano em direção à divindade! – E encerrando seu raciocínio o promotor conclui de modo enfático. – Diante de tamanhas acusações deferidas pelo réu, como não pensar que algo de muito grave deu errado, na medida em que o próprio hierofante-Artaud não atingiu para si a cura prometida? Ou seu deus fantasioso teria feito uma trapaça cruel contra o próprio sacerdote, ou desde sempre esse teatro não passou de fantasmagoria fruto de uma mente criativamente perigosa. –

Uma breve pausa, e o tom do promotor envereda agora para a ironia desmedida. Ele prossegue. – Não podemos deixar de reconhecer, no entanto, as habilidades do réu como um excelente prestidigitador, como pudemos ver no final de seu depoimento. Ele soube bem utilizar os truques de magia que outrora aprendeu com os feiticeiros mexicanos, combinado com uma dose do seu limitado talento como ator, conseguiu causar efeito de deslumbre e encantamento barato. Quem tem o costume de freqüentar os circos populares, porém, conhece bem a habilidade de seus ilusionistas e não se deixa seduzir mais por essa aglutinação de efeitos artísticos como cantar, girar, mudar o tom de voz, dançar e estabelecer um padrão estilístico de movimentos decodificados formalmente. Isso não pode ser sustentado como fundamento pra nenhuma proposta de renovação da linguagem teatral. Isso não passa de uma farsa! Exclamando com veemência aponta o dedo em riste na direção do réu. – O Defensor Público protesta contra a insinuação de ofensa pessoal. O Juiz acata. O Promotor retoma a compostura e prossegue com ares de quem sabe que esta seguindo pelo rumo certo.

⁸⁵ Artaud em **O pesa-Nervos**: “Toda escrita é porcaria. Todos aqueles que saem de um lugar qualquer, para tentar explicar seja lá o que lhes passa no pensamento, são porcos. Toda gente literária é porca, especialmente a do nosso tempo” (in Willer, 1986, p.20). Observa-se uma crítica radical a literatura, que segue o ideal logocêntrico da formalização da palavra.

Ele continua. – E se quisermos ser justos com a história veremos que o réu não pode ser considerado o pioneiro das renovações da arte do espetáculo; outros autores o precederam e apontaram novos caminhos para a arte de representar: Adolphe Appia, Gordon Craig, Vsevolod Emilevich Meyerhold e Constantin Stanislavski só para citar alguns nomes importantes. As proposições desses renomados autores, porém, não nasceram do acaso. Muito pelo contrário, são frutos do momento histórico em que se encontravam e se colocam no fluxo de mudanças de perspectivas sobre a encenação decorridas principalmente a partir do ano de 1880 quando então a maioria das salas européias adota o uso da iluminação elétrica. Não há nesses autores, no entanto, o desejo raivoso por uma renovação radical da linguagem teatral; o que empreendem são novos modos de lidar com a feitura do espetáculo, pois dispõem de novos recursos técnicos. Era inevitável, neste sentido, que propusessem alterações para as relações entre palco e platéia, texto e representação. Não é o caso das proposições aqui apresentadas pelo réu, que sugere que o teatro se transforme num espaço terapêutico de cura espiritual. Suas proposições, desse modo, não podem estar alinhadas com estas mudanças históricas de perspectivas do teatro, pois o que pretende na verdade é um recuo na história para o tempo das origens do teatro, para então, reivindicar o estatuto mágico das cerimônias primitivas.

Estas palavras da promotoria encontraram uma espécie de consenso silencioso por parte da audiência do julgamento. Mesmo entre os amigos de Artaud, era difícil negar que o raciocínio do promotor possuía sustentação histórica. A altivez do Promotor também ajudava a convencer aos menos entendidos do assunto. Mantendo a imponência inicial, porém, agora utilizando um tom mais professoral ele prossegue. – Ora, graças às pesquisas de campo da antropologia moderna, bem sabemos o que se passa numa cerimônia de magia primitiva, nos ritos que o réu tanto louva e admira. Exemplar testemunho disso nos dá o vídeo documentário de Jean Rouch, **Os mestres loucos**⁸⁶, onde é apresentado o estranho e violento ritual de possessão dos *haouka*, realizado na Costa do Ouro africana. Segundo o vídeo documentário, os praticantes do culto, trabalhadores nigerianos, se reúnem anualmente para realização da grande cerimônia que se realiza numa pequena localidade no meio da floresta. Iniciada a cerimônia o que vemos é um festival de homens salivando compulsivamente, acometidos por

⁸⁶ Jean Rouch, *Les Maîtres Fous*, França, 1955. Em *Os Mestres Loucos*, Jean Rouch nos mostra a estratégia fundamental dos povos colonizados para resistir aos colonizadores: os integrantes do ritual *haouka* possuídos pelas divindades, e em estado de transe catártico, reencenam o comportamento e as formas de interação social praticados pelos brancos colonizadores. Assim o que se dá é uma apropriação dos signos que efetuam a dominação, para então retrabalhá-los, questionando-lhes a naturalidade, a fim de assegurar a inserção e a sobrevivência em uma sociedade injusta e hostil.

tremedeiras e respiração ofegante; estão possuídos pela chegada dos “espíritos da força”, segundo acreditam, personificações emblemáticas da dominação colonial: o cabo da polícia, o governador, o doutor, a mulher do capitão, o general, o condutor da locomotiva, etc. A cerimônia atinge seu ápice com o sacrifício de um inocente cão, que em seguida é devorado violentamente pelos possuídos. O documentário termina mostrando o dia seguinte dos iniciados que retornando às suas atividades cotidianas, ao que se presume, “curados” dos males e feridas do processo de colonização africana. Arrematando com frieza e indignação desfere. O que se impõe nesta cerimônia, como em todas as outras de mesma natureza primitiva, é um comportamento aberrante de agressividade atroz, cujo elemento sacrificial apenas expressa o extravasamento do desejo de vingança, em nome de uma cura existencial. Não há nada de fascinante ou impressionante nessas cerimônias mágicas primitivas senão a gratuita demonstração da maledicência da natureza humana quando entregue aos seus próprios instintos primitivos.

Depois de outra breve pausa, o promotor retoma o tom de ironia próprio de quem acabou de realizar demonstração de argumentação irrefutável. Com o semblante regozijado ele continua. – Seria esse, então, o novo paradigma do teatro? E o ator nesta “cerimônia mágica”, se comportaria como um possuído, se contorcendo, gritando, saltitando, se desfigurando, salivando, se lançando, enfim, num total descontrole físico e emocional? Seria forçoso, desse modo, admitir a histeria como fundamento da técnica de representação do ator, ou seja, o grande ator será aquele que melhor realizar no palco esses movimentos descontrolados e insanos, de lastimável contorção e desfiguração do rosto e do corpo, como se estivesse realmente sendo possuído por alguma entidade violenta. O erro do réu, neste caso, seria não ter ouvido as lições de Diderot acerca do paradoxo do comediante⁸⁷ expresso na seguinte fórmula: quem expressa x não pode sentir x. Trata-se de preceito básico que qualquer iniciante de escola dramática conhece. Aproximando-se novamente de Artaud, fitando-o com ares de menosprezo prossegue. Mas o “teatro mágico” do Sr. Artaud quer negligenciar a todos esses ensinamentos, de Aristóteles a Diderot, preferindo entregar-se a histeria desvairada e inconseqüente, enredando e incitando a todos (atores e espectadores) num jogo vil e cruel. Aliás, é o próprio réu quem o intitula desse modo “teatro da crueldade”. Neste teatro “cruel”, sem nenhum puer as fronteiras entre as linguagens cênicas são eliminadas, pois, o imperativo delirante será encontrar uma linguagem totalizante enraizada no corpo, agenciando múltiplas formas de expressões simultaneamente: cantar, dançar, estrebuchar, gritar, contorcer o corpo,

⁸⁷ Obra de Denis Diderot (1713-1784) escrita no final do século XVIII.

enfim, todas as formas possíveis de histeria constituem a arte teatral anunciada pelo réu, e isso tudo a pretexto, segundo ele, de estabelecer uma experiência sagrada, um *religare* cósmico, místico, gnóstico, holístico, metafísico, transcendental... – O Promotor faz mais uma pausa, e agora como se estivesse pensado alto tentando encontrar respostas para as enigmáticas proposições do réu, põe-se a pergunta. – Mas de que espécie de experiência sagrada esse teatro compartilha? Estaria o réu colocando o teatro a serviço da religião? Ou o próprio teatro assume o lugar da religião? De que religião fala o réu? Suas crenças religiosas estariam vinculadas a um credo religioso específico? O desejo de propiciar no palco uma experiência sagrada revelaria um Artaud sedento de deus? Estaria o réu se comportando como uma “máquina de fabricar deuses”⁸⁸, como uma máquina de fabricar mitos? – E como se tivesse repentinamente encontrada as repostas para todos àqueles questionamentos, arremata. – Mas é exatamente aqui que residem as duas maiores contradições e incoerências das proposições apresentadas pelo réu: em primeiro lugar sua completa aversão, antipatia, violência e agressividade pelas instituições religiosas; e em segundo lugar, mesmo se considerarmos a possibilidade das religiões sem deuses⁸⁹, como conciliar a idéia do teatro como espaço liminar para as nossas atuais sociedades complexas.

Dito isto, o Promotor se pôs a procurar alguns documentos sobre sua mesa. Solicitando a autorização do Juiz, pediu que anexasse aos autos do processo algumas cartas de autoria do réu, assim como autorização para ler trechos delas. O pedido foi censurado veementemente pela defesa, mas o Juiz permitiu a leitura das cartas, para posteriormente julgar a relevância do conteúdo das mesmas para o processo. O promotor, já com as cartas em mãos, prosseguiu empreendendo bastante voracidade na leitura das cartas. – Quanto à fobia do réu pelas religiões instituídas, basta atentarmos para o modo como ele se dirige abertamente ao chefe do cristianismo católico em carta⁹⁰ publicada ainda na década de vinte. A ferocidade dirigida ao Papa elimina qualquer tentativa de aproximação de seu projeto teatral com a religião do cristo crucificado, e é expressa nestes termos:

⁸⁸ Expressão usada pelo filósofo Henri Bergson (1859 – 1941) para definir o que é próprio da natureza humana (**As duas fontes da moral e da religião**), e retomado por Roger Bastide (1898-1974) em artigo que trata da mesma questão **O homem essa máquina de fabricar deuses**.

⁸⁹ Acerca dessa questão ver **As formas elementares de vida religiosa** de Émile Durkheim.

⁹⁰ Trata-se das cartas publicadas originariamente no nº 03 da revista *La Révolution Surrealiste* em 1925, onde vemos o anúncio de capa “O fim da era cristã”. Em português elas se encontram todas reunidas na publicação intitulada *Cartas aos poderes*, do ano de 1979, sob responsabilidade do Editorial Villa Martha.

O Confessionário não é você, oh Papa, somos nós; entenda-nos e que os católicos nos entendam. [...] Em nome da Pátria, em nome da Família, você promove a venda das almas, a livre trituração dos corpos. [...] Temos, entre nós e nossas almas, suficientes caminhos para percorrer, suficientes distâncias para que neles se interponham os teus sacerdotes vacilantes e esse amontoado de doutrinas afoitas das quais se nutrem todos os castrados do liberalismo mundial. [...] Teu Deus católico e cristão que, como todos os demais deuses, concebeu o mal: 1º Você o enfiou no bolso. 2º Nada temos a fazer com teus cânones, índice, pecado, confessionário, padralhada, nós pensamos em outra guerra, guerra contra você, Papa, cachorro. [...] Aqui o espírito se confessa para o espírito. [...] De ponta a ponta do teu carnaval romano, o que triunfa é o ódio sobre as verdades imediatas da alma, sobre essas chamas que chegam a consumir o espírito. Não existem Deus, Bíblia, Evangelho; não existem palavras que possam deter o espírito. [...] Nós não estamos no mundo, oh Papa confinado no mundo; nem a terra nem Deus falam de você. [...] O mundo é o abismo da alma, Papa caquético, Papa alheio à alma, deixe-nos nadar nos nossos corpos, deixe nossas almas em nossas almas, não precisamos do teu facão de clarezas. (1979, p.13-14)

Prosseguindo na leitura dos trechos, porém, agora imprimindo um tom de deboche, o promotor continua. – E talvez tentando aproximar do seu teatro alguma matriz de religiosidade autêntica, na mesma publicação onde vemos essas cartas ofensivas dirigidas aos poderes instituídos, ele se diz filiar a fé oriental dos budistas tibetanos, e expressa sua suposta admiração ao Dalai-Lama, nos seguintes termos:

Somos teus mui fieis servidores, o Grande Lama, concede-nos, envia-nos tuas luzes numa linguagem que nossos contaminados espíritos de europeus possam entender e, se necessário, transforma nosso Espírito, dá-nos um espírito voltado para esses cumes perfeitos onde o Espírito do Homem já não sofre mais. [...] Cria-nos um espírito sem hábitos, um espírito firmado verdadeiramente no Espírito, ou um Espírito com hábitos mais puros – os teus – se eles são aptos para a liberdade. [...] Estamos cercados de papas decrepitos, literatos, críticos cachorros; o nosso Espírito está entre cães que pesam imediatamente. [...] Ensina-nos, Lama, a levitação material dos corpos e como poderíamos deixar de estar presos à terra. (ibid., p.15-16)

E agora, concluindo o raciocínio com confiança e tranquilidade ele afirma. – Não nos deixemos enganar, no entanto, por uma possível filiação legítima do réu a qualquer espécie de religião instituída, pois, afora seu apreço por práticas primitivas de ritos de feitiçaria, e o exemplo por excelência disso é sua participação nas feitiçarias dos índios mexicanos, essas declarações de simpatia a religião do Buda não passam de estratégias para atacar o pensamento ocidental, segundo ele, decadente por ser fundado no princípio do racionalismo. O próprio réu desmentirá essa suposta admiração pelo Dalai-Lama vinte anos depois, quando em 1946, acrescenta suplementos a estas mesmas cartas citadas aqui anteriormente, usando agora, porém, linguagem ainda mais violenta contra o cristianismo e invertendo completamente sua posição em relação ao Lama acusando ele e seus seguidores de “não passarem, finalmente, de sujeitos europeus, assim como o verdadeiro Oriente era Nórdico... Vós

sois a causa do silogismo, da lógica, do misticismo histórico, da dialética [...]”⁹¹. Seus posicionamentos mesmo em relação ao cristianismo serão absolutamente contraditórios, pois em vários momentos de sua vida, será o próprio réu a se dizer mensageiro do cristo crucificado. – E então, esboçando uma pantomima grosseira o promotor faz arremedos do réu em tom debochado. – “Empunho o bastão de Jesus Cristo e é Jesus Cristo quem me comanda, e tudo o que devo fazer; e ficará claro que seu ensinamento destinava-se aos Heróis Metafísicos e não e não aos idiotas”⁹² (ibid., p.48). Trata-se apenas de afirmações falsas e blasfematórias, como admitirá na primavera de 1945 quando afirma em alto e bom tom que “tinha jogado a comunhão, a eucaristia, Deus e seu Cristo pela janela fora e resolvi ser eu mesmo, isto é, simplesmente Antonin Artaud, um descrente religioso por natureza e a alma que jamais odiou coisa alguma além de Deus e seus religiões, seja a de Cristo, a de Jeová ou a de Brama, sem esquecer os ritos naturistas dos lamas” (ibid., p.55).

Arrematando mais uma vez seu raciocínio o Promotor conclui em tom de sobriedade. – Desse modo, não restam dúvidas de que o teatro concebido e defendido pelo réu recai em aberta contradição ao desejar proporcionar uma experiência do sagrado sendo ele próprio avesso às experiências religiosas e completamente avesso a idéia de deus.

Retomando o tom professoral e agora caminhando pelo centro do auditório compassadamente o promotor discorre acerca do que considera ser o erro mais grave do réu. – Mas esse segundo penso, não é o maior problema das proposições do réu, e sim àquele localizado na segunda questão levantada anteriormente, ou seja, como conciliar a idéia do teatro como espaço liminar, em nossas atuais sociedades complexas. Esse me parece ser o erro crasso do réu, que não compreendeu que o funcionamento dos ritos nas sociedades primitivas era extremamente favorecido pelo fato das relações sociais se darem num nível simples de compreensão, e isto porque seu grau de civilização era muito baixo⁹³; esse é o caso das sociedades denominadas agrárias, tribais ou ainda pré-industriais, nelas o senso de coletividade está acima de tudo. Inevitavelmente a ação ritual nessas sociedades é realizada com vistas à resolução de problemas na esfera coletiva⁹⁴. Durante a realização dos rituais é possibilitado à coletividade uma vivência criativa intensa, pois, todos estão libertos dos controles e normas estruturais da sociedade, visto que se encontram no espaço da

⁹¹ *apud* ESSLIN, 1976, p.58.

⁹² Trecho de carta escrita em 14 de setembro de 1937, endereçada a Anne Manson [Cf. Esslin, 1978].

⁹³ Segundo Van Gennep: “Toda sociedade contém, várias sociedades especiais, que são tanto mais autônomas e possuem contornos tanto mais definidos quanto menor grau de civilização em que se encontra a sociedade em geral” (1978, p.25).

⁹⁴ Ver capítulo I (p.25-6)

liminaridade, ou seja, num espaço onde as normas da vida cotidiana foram interrompidas, e isso ao mesmo tempo também se transforma num perigo a manutenção da ordem e da lei, pois libertos das normas de conduta que regem a vida social, essas pessoas deixam extravasar seus instintos mais primitivos, violentos e agressivos, a crueldade humana é posta a nu nestes rituais, ainda que seja com vistas à manutenção da ordem social. Depois de tal experiência acreditam voltar de um modo mais livre ao mundo dos hábitos e normas cotidianos, pois, extravasaram estas forças negativas no lugar adequado e a margem do processo social exatamente para não comprometê-lo. A experiência liminar, portanto, une uma coletividade inteira que se voltará para resolução do conflito instalado; busca-se uma totalidade, a restauração da harmonia da coletividade; em outros termos, a expressão da ação simbólica está voltada para a coletividade, os signos rituais têm valor universal (ao menos para todos os nativos da mesma tribo).

Seguindo a argumentação ainda em tom professoral, porém, enfatizando ironicamente as proposições de Artaud, ele conclui. – Se esta lógica do funcionamento dos rituais se aplica de modo adequado as sociedades agrárias, tribais, ou pré-industriais, o mesmo não se dá, no entanto, no caso de nossas sociedades industriais que atingiram um alto grau de civilização, tornando extremamente complexas as relações sociais. A complexidade das nossas relações sociais não permite nenhum tipo de experiência coletiva universalizante, pois o que está no centro de nossas sociedades é o indivíduo, visto na sua integridade humana; os gêneros artísticos de expressão simbólica que outrora eram subordinados aos ritos primitivos sofreram um processo de dessacralização vindo a transformar-se em lazer, diversão ou entretenimento, ou seja, ganham autonomia da esfera da religião e do ritual. E então, o réu pretende seguir a via oposta propondo uma nova sacralização do palco, exatamente no momento que este, mais do que nunca na história teatral do ocidente, se vê completamente expurgado de todos os domínios da religiosidade e das crenças rituais. Uma sacralização ateia, pois como foi demonstrado a pouco, a aversão do réu pelas divindades impossibilita qualquer experiência verdadeiramente mística. Atingimos a maioria estética e o réu, portanto, nos conchama a novos ritos selvagens de renovação da vida e do teatro, sem perceber que o teatro nunca precisou do ritual para se renovar.

Exclamando com veemência voraz e fitando diretamente os olhos de Artaud. – Como não condenar esses intentos e considerá-los fora de ordem e merecedores do nosso esquecimento severo! – Breve pausa, e em seguida prossegue em tom de indignação – Do contrário veremos os palcos cada vez mais serem tomados por esses festins delirantes, misto

de erotismo e histeria (atores nus, simulação de sexo, atores se debatendo, dançando até o esgotamento, gritando, provocando sangrentas mutilações corporais, etc.) mais que no fundo não passam de pura provocação subversiva que não pode, muito embora o réu deseje terminar em comunhão. E o curioso é observar a desfaçatez do réu ao associar esse novo teatro dos instintos selvagens e violentos aos modelos das sociedades arcaicas e primitivas, tentando com isso justificar seus intentos aproximando-os de uma proposta de remissão mística. Nem suas proposições fundam-se verdadeiramente num misticismo autêntico, ou seja, numa relação de união espiritual profunda com o divino, e muito menos o teatro seria o espaço para esta resacralização da vida contemporânea. A lógica e o funcionamento de nossas sociedades tornaram incompatíveis, portanto, qualquer tentativa de fazer do palco teatral um espaço de liminaridade com potencial para restaurar qualquer que seja a dimensão humana, mística, transcendental ou metafísica, pelo simples fato de não vivermos mais numa sociedade de fé única e universal.

Agindo parcimoniosamente o promotor discorre suas últimas acusações contra Artaud. – Se por um instante, no entanto, formos tomados pelos impulsos de juventude, àqueles que nos enchem de vitalidade e nos fazem acreditar que podemos e devemos mudar o mundo, transformando o estado de coisas atuais, os valores, as virtudes, as relações econômicas, os bens culturais e espirituais, enfim, se nos lançarmos na árdua empreitada de resignificação do mundo e elegermos com isso as proposições que o réu nos oferece para efetuar uma transubstancialização da humanidade através do seu teatro ritual, como poderíamos colocá-las em prática se do ponto de vista técnico e metodológico não há nada elaboradamente sistematizado. O réu deseja mudar o mundo e a humanidade com seu teatro ritual, mas nem ao menos consegue nos dizer com clareza como realizar este projeto na prática. Não há nos escritos do réu a formula para se sacralizar o palco e muito menos, as técnicas para o ator realizar a “crueldade” que ele afirma ser necessária para a remissão mística da humanidade. Ele deixa assim, mais uma vez, tanto os atores como os encenadores entregues a própria sorte, e neste sentido, é compreensível que muitos grupos teatrais⁹⁵ tenham se deixado fascinar pela linguagem hermética do réu, mas não encontrando nada que pudesse servir de parâmetro para realização técnica do espetáculo fazem dela uma espécie de culto sagrado contra o discurso racionalista, passando a regimentar uma série de variações de ações catárticas, cujo resultado já é conhecido: a histeria e o erotismo apelativo e vulgar.

⁹⁵ Ver na Introdução, nota de rodapé nº 01, p. 14.

Deixando de lado a parcimônia e assumindo definitivamente o tom inquisitório o Promotor dispara. – Certamente os defensores de plantão do réu logo se adiantariam em afirmar que a legitimidade das proposições do teatro ritual, do ponto vista de sua realização técnica, estaria assegurado fundamentalmente pelo escrito intitulado **Um atletismo afetivo**⁹⁶; mas esse texto não passa de um manual de respiração mal elaborado que fatalmente levaria a construção de gestos estereotipados, fundados numa combinação empobrecida e mal compreendida dos princípios tirados da Cabala⁹⁷. Assim, ele apresenta seis combinações principais da respiração a partir dos princípios MASCULINO/ NEUTRO / FEMININO. A crença do réu é que a partir da aplicação dessas combinações o ator teria um vasto arsenal para expressão dos mais variados sentimentos, bastando o treinamento dessas respirações para que consiga distinguir na prática qual a emoção adequada para cada cena. É um raciocínio reducionista, pois, bem sabemos que os sentimentos e as paixões humanas variam de intensidade conforme o contexto da situação dada, sendo praticamente impossível prever ou medir o grau de uma paixão e suas infinitas variações conforme o contexto. Por mais vastas que fossem as combinações respiratórias oferecidas pelos exercícios para se trabalhar uma “musculatura afetiva”, é impossível mapear todos os sentimentos e paixões humanas com suas infinitas variações. E ainda que fosse possível isso levaria a estereotipação de gestos para expressar todos os determinados sentimentos⁹⁸.

O Promotor prosseguindo em tom de desabafo irritado. – Quanto a sua leitura e interpretação do teatro balinês que poderia servir como parâmetro para suas proposições ritualísticas, ele também se equivoca, pois não compreende que ali existe um alfabeto gestual universalmente conhecido e reconhecido somente pelas tradições culturais que o produziram como evidenciamos no *Kathakali* indiano, no *Nô* e no *Kabuqui* japonês ou até mesmo na Ópera de Pequim. Transportar os princípios dessa codificação gestual para uma cultura que desconhece seu valor semântico é o mesmo que exigir de um cidadão francês o domínio da escrita hieroglífica chinesa. Querer que os atores se tornem verdadeiros hieróglifos vivos⁹⁹, portanto, não passa de utopia para culturas que desconheçam a produção desses símbolos específicos. O réu incorre, neste caso, num etnocentrismo às avessas.

⁹⁶ Texto integrante **d’o teatro e seu duplo**.

⁹⁷ Nesse texto o próprio Artaud admite referendar os exercícios para a preparação da musculatura afetiva do ator empregando a analogia dos tempos da respiração da Cabala, e cita a divisão estabelecida pelo Grande Arcano da criação dividido em ANDROGINO/ MACHO /FÊMEA, EQUILIBRADO/ EXPANSIVO/ ATRATIVO e NEUTRO/ POSITIVO/ NEGATIVO. Cf. Artaud, 1984, p.163.

⁹⁸ Ver capítulo III (p.83).

⁹⁹ Artaud expressa essa idéia no texto **Sobre o teatro do Bali**, p. 72, parte integrante **d’o teatro e seu duplo**.

Mantendo o tom inquisitório, fecha sua argumentação fazendo sua última consideração. – Portanto, é necessário que se diga que a renovação do teatro pretendia pelo réu não passa de um desejo insólito de uma mente atormentada por falsos mitos e demônios, cujo intento velado seria a transgressão despropositada dos valores estéticos estabelecidos.

Assim que encerrou sua argumentação, o promotor retornou com altivez ao seu assento no tribunal e com ar de satisfação contemplava o corpo moribundo do réu que permaneceu impávido durante toda sua argüição; os argumentos haviam sido apresentados e explorados com maestria pelo promotor gerando entusiasmo na audiência contra o réu e preocupação nos amigos mais próximos de Artaud. Restava a estes últimos torcer para que a desenvoltura do advogado de defesa tivesse o mesmo sucesso.

4 – A palavra da defesa.

Dirigindo-se para o centro do auditório com a tranqüilidade e serenidade de quem está acostumado a enfrentar esse tipo de situação no tribunal, foi que o Defensor Público iniciou sua argüição em defesa de Artaud. Posicionando-se ao lado do réu e exortando um tom poético, disse: – Qual injustiça poderia ser maior: acusar o boi de sua “boizisse”¹⁰⁰, o beija-flor de beijar a flor, os peixes de nadarem livremente pelos rios, os urubus de destroçarem suas carniças, ou o cintilar das estrelas durante a noite? Um dos segredos da vida é saber respeitar a natureza específica de cada estado de coisas que nos saltam aos olhos. A incapacidade do boi de perceber sua “boizisse”, não se configura um erro e sim a afirmação da plenitude do estado daquele ser que enquanto boi vive a sua “boizisse” sem nenhuma preocupação em compreendê-la e nem mesmo percebê-la fora de si. É na “boizisse” que o boi se afirma plenamente na sua condição de boi. Quanto a nós, sermos incapazes de compreender a “boizisse” do boi é já incorrer em grave infração contra nossa própria natureza, pois, nos consideramos seres dotados de compreensão racional, e investimos todos nossos esforços para afirmar essa condição e tê-la como fundamento de todas as nossas ações. Então, se nos é dado à capacidade de compreender o boi na sua “boizisse”, por que não podemos fazer um esforço para compreender as proposições do Sr. Artaud na via que ele mesmo elegeu como a verdadeira, isto é, a via que torna inextrincável vida e obra? Com a finalidade de evitar tamanha injustiça é que proponho refletir sobre os pensamentos do teatro ritual apresentados aqui pelo réu, seguindo preliminarmente os passos de sua trajetória de

¹⁰⁰ Neologismo criado para expressar fidedignamente a natureza própria do boi.

vida¹⁰¹, pois é esse o caminho escolhido que o fará a cada nova tentativa fracassada de realizá-lo no palco, vivenciá-lo com intensidade na sua vida.

Depois de ouvir por quase duas horas os duros argumentos da promotoria, estas palavras iniciais da defesa reacenderam os ânimos da audiência pró Artaud. Alguns tímidos sorrisos ameaçaram despontar na fase dos mais jovens admiradores do réu. À medida que ia apresentando os momentos marcantes da trajetória de vida de Artaud, os olhares pareciam vislumbrar numa tela de cinema aqueles acontecimentos que imortalizariam sua vida. Assumindo o tom fabuloso de um contador de histórias o defensor público resumiu-os assim.

– Desde sua estréia nos palcos de Paris em 1921, fazendo uma pequena participação na montagem de Henri de Régnier, *Les Scrupules de Sgnarelle*, ao contrário do que nos quer fazer acreditar a promotoria, o que temos é um homem obstinado em dignificar e tornar suportável sua existência. Já na sua adolescência falava de um “teatro espontâneo”¹⁰² apresentado ao ar livre nos pátios das fabricas francesas, interferindo diretamente na vida dos operários. O projeto que nunca se concretizou demonstra, desde o início, seu desejo de aproximar o teatro da vida.

Adere ao movimento Surrealista em 1924 por entender que a arte devia se libertar das exigências da lógica cartesiana e ir além da consciência cotidiana, buscando expressar o mundo do inconsciente e dos sonhos, como faziam as culturas primitivas. A “revolução” anunciada em manifestos pelos surrealistas é a revolução também ansiada pelo réu, ou seja, a revolução que reconstruísse a humanidade por dentro, que lhe possibilitasse um novo projeto de subjetivação¹⁰³; suas esperanças, nesse sentido, se viram frustradas quando o movimento resolveu aderir a um posicionamento político partidário¹⁰⁴. Rompendo com os surrealistas por não concordar com a adesão do movimento ao Partido Comunista, fundará com os amigos Roger Vitrac e Robert Aron o Teatro Alfred Jarry. É neste momento que temos suas primeiras tentativas de realizar no palco o seu projeto de reconstrução do teatro e conseqüentemente da realização da verdadeira revolução de que o homem necessitava. Então, quando o réu no seu depoimento nos fala de uma “reteatralização” do teatro, isso significa que a revolução deve

¹⁰¹ Cf. o postulado no capítulo I.

¹⁰² Cf. Alain Virmaux, p. 18.

¹⁰³ Segundo Quilici: “O surrealismo pretendia não só dirigir-se contra as estruturas sociais objetivas, mas principalmente destruir o “capitalismo da consciência”, ou seja, explodir os modos de formatação das subjetividades, de colonização das almas. [...] A revolta moral, o desespero da alma, a recusa violenta de um modo de vida, a energia do êxtase são vistos como elementos indispensáveis da “revolução” (2004, p.156).

¹⁰⁴ Ver capítulo I (p.29).

iniciar pela renovação dos palcos, pois será no palco, concebido agora como espaço ritual, que o homem poderá também se renovar.

Um dos grandes problemas enfrentados pelo réu e seu parceiros, no entanto, dizia respeito em como angariar fundos para gerenciar financeiramente uma companhia cujo projeto abrigava idéias vanguardistas, que admitia até a extinção do teatro concebido como diversão. Uma vez que o réu repudiava a concepção de teatro como entretenimento, como conseguir financiamento para uma empresa que não admite ser tratada como negócio? Com as evidentes dificuldades financeiras, foram apenas quatro produções cercadas de escândalos, muitos dos quais promovidos pelos próprios surrealistas ressentidos com o réu; apesar de tudo o teatro ritual esta sendo gestado e realizado progressivamente; as fronteiras entre arte e vida começam a ser testadas pelo réu, e sua aparição surpresa no final da peça da segunda produção da companhia em 1928, marca o momento em que essas fronteiras tenderiam a ser estreitadas.

Infelizmente para o réu, os sucessivos escândalos envolvendo as produções do “Alfred Jarry” tornaram o prosseguimento da companhia insustentável, pois não havia quem tivesse coragem de investir numa companhia cercada de polêmicas. Assim, o “Alfred Jarry” encerrou as atividades em novembro de 1929, sem que o réu tivesse conseguido colocar em prática as suas primeiras elaborações de um teatro ritual. Foram necessários aproximadamente seis anos para que o réu pudesse voltar a dirigir e atuar nos palcos teatrais franceses novamente. Durante esse período suas idéias para formulação do teatro ritual foram amadurecidas e confirmadas principalmente a partir de sua visita a Exposição Colonial no *Bois de Vincennes* em 1931, quando assistiu a um espetáculo de dança balinesa que o tocou profundamente e o fez produzir a escritura de uma série de ensaios¹⁰⁵ sobre teatro que culminaram com a formulação do seu Teatro da Crueldade.

O que impressionara sobremaneira o réu fora o uso de uma linguagem encantatória desenvolvida no espaço com gestos precisos e solenes. Isso também reacende o seu desejo de concretizar teatralmente este projeto. Porém, nova chance para colocar à prova suas formulações teóricas e testá-las, submetendo-as à apreciação pública, só ocorreu em 1935 com a tragédia **Os Cenci**¹⁰⁶, de autoria do próprio réu. Foram quatro meses de trabalho (fevereiro a maio de 1935) separando a leitura pública do texto da tragédia até a data de sua

¹⁰⁵ Esses escritos foram produzidos entre o ano de 1931 a 1936, e serão reunidos e publicados pela editora Gallimard somente em 1938 sob o título *O teatro e seu duplo*.

¹⁰⁶ Ver capítulo I (p.32-3-4-5).

estréia. Dirigindo e atuando, infelizmente o réu não conseguiu se fazer entender principalmente na sua tentativa de geometrização do espaço cênico que afastava de cena qualquer movimentação de caráter anárquico e aleatório, toda a ação dos atores, concebida como uma maquinaria de relógio, deveria ser precisa seguindo aquele rigor matemático observado pelo réu na dança balinesa.

Mas isso tudo era de difícil compreensão pra um elenco acostumado com os convencionalismos teatrais. Essa incompreensão desencadeava no réu um, até certo ponto justificado, nervosismo atroz que tornava tenso os ensaios. Depois da estréia, as críticas afirmavam que as idéias da encenação eram extravagantes e nada práticas, e muito menos inteligíveis por parte do elenco que também reclamava por não entender muitas das ações realizadas em cena. A repercussão das críticas e dos falatórios informais invariavelmente desfavoráveis se espalharam pela sociedade francesa e contribuíram para o fracasso de bilheteria, levando ao encerramento das apresentações no dia 22 de maio de 1935, após dezessete representações. Sua tentativa de realização do Teatro da Crueldade havia falhado; o teatro ritual não se realizara nos palcos franceses; a revolução almejada no interior do homem não encontrava espaço para se realizar nos palcos; restava-lhe agora partir em busca de sua própria revolução interior, e uma vez que não conseguiu alcançá-la por meio da realização do seu teatro ritual, esta “revolução interior” virá sob a forma elevada do ritual sagrado.

E assim, frustrado com a má receptividade de sua tragédia, e sem recursos financeiros para novos empreendimentos que possibilitassem a realização do teatro ritual, submete-se aos ritos sagrados do peyote, realizados pelos índios mexicanos Tarahumaras. Desembarcou em terras mexicanas em sete de fevereiro de 1936, mas somente quatro meses depois conseguiu pisar no solo sagrado do ritual, a montanha dos sinais¹⁰⁷; os relatos dessa viagem¹⁰⁸ evidenciam sua preocupação em extrair daquela experiência não somente a cura para seus males, mas penetrar, apreender e decifrar a rede de significados presentes nos diversos elementos do ritual, dê dos artefatos utilizados, as ações purificadoras, a geometria do espaço, até a movimentação do dançarino; é também a tentativa de quem mesmo imerso na experiência ritual, pretende alcançar e decifrar uma espécie de linguagem secreta presente na cerimônia; e, em última instância o que se impôs a ele nos ritos do peyote foi a possibilidade de vivenciar o exemplo lapidar de um teatro mágico e cruel.

¹⁰⁷ Título de um dos artigos de Artaud escrito quando ele ainda se encontrava no México. O nome da montanha onde os índios realizaram o ritual chama-se Sierra Tarahumara e Artaud refere-se a ele como “montanha dos sinais”. Em português, este artigo se encontra na publicação da Ed. Relógio D’água, **Os Tarahumaras**.

¹⁰⁸ Ver capítulo I (p.36-7).

Aquela experiência marcou de modo decisivo o entendimento do réu acerca do seu Teatro da Crueldade. Quando retornou a Paris em 1937, o réu afirmara que sua participação no rito sagrado do peyote havia lhe proporcionado “os três dias mais felizes de sua vida”. A “revolução interior” almejada pelo réu parece ter sido alcançada, os seus males extirpados e a dignificação da vida plenamente refeita. No entanto, esta sensação de restauração da potencia de vida foi breve e logo interrompido pela falta de recursos financeiros para novos empreendimentos e, principalmente, pelo estado avançado de dependência do láudano e heroína¹⁰⁹, que o levou a submeter-se por duas vezes, num período de tempo curtíssimo, a tratamento para desintoxicação dessas drogas. Seus problemas de saúde são de conhecimento público e não podem deixar de serem levados em consideração, pois eles também norteiam seu pensamento, influenciando de modo significativo na sua concepção de um teatro com caráter terapêutico.

O que se verá a partir de então é a conduta de um homem que participou de um ritual xamânico, acreditando ter sido iniciado nos segredos místicos dos feiticeiros mexicanos; como iniciado e profeta dos segredos que lhe foram revelados na “montanha mágica dos sinais” o que importa é anunciar e compartilhar dos ensinamentos místicos para a cultura européia doente e falida, no entendimento do réu. Mistério e novos escândalos cercam os acontecimentos que se sucederam, principalmente referente a sua viagem a Dublin¹¹⁰, na Irlanda, local para onde se dirigiu convencido de que o destino o reservara um evento cósmico. Como é do conhecimento de todos, retornou de lá sob camisa de força e entregue as autoridades francesas como louco perigoso. Serão longos nove anos de internamentos em manicômios com direito a tratamentos de eficácia no mínimo duvidosa, como o promovido pelo Dr. Gaston Ferdière, até consegui transferir-se para um pavilhão nos jardins do hospital psiquiátrico de Ivry, onde residi como voluntário até os dias de hoje.

Sua última aparição pública em treze de janeiro de 1947, no teatro Vieux-Colombier não pode deixar de ser mencionada aqui para finalizar a trajetória de vida do réu, que nestas breves palavras tento refazer. O encontro planejado para realização de leitura pública de alguns de seus poemas foi logo substituído por uma narrativa voraz detalhando todo sofrimento passado nos manicômios; passou quase duas horas sem parar de falar, intercalando a narrativa com gritos e urros ininteligíveis até ser acometido subitamente por um momento

¹⁰⁹ Artaud recorria a essas drogas para combater as terríveis dores de cabeça que dizia sentir.

¹¹⁰ Ver no capítulo I (p.39) nota de rodapé nº 10.

de terrificante paralisia, quando então fixa o olhar no público e repentinamente sai do palco para não mais voltar.

Assevero a todos aqui presentes neste julgamento que o ocorrido no Vieux-Colombier fora, a entrega do Sr. Artaud como exemplo vivo da realização do Teatro da Crueldade: livrando-se de toda contenção dos valores estéticos, deixou fluir suas dores, mágoas, sua fúria pelos tormentos acumulados ao longo de suas tentativas frustradas de fazer do palco do teatro o lugar privilegiado para fundir arte e vida; se lhe faltou a precisão matemática, a formalização e solenidade dos movimentos que tanto elogiara no teatro balinês (e exigirá para o seu próprio teatro), não faltou por outro lado aquela reação de entranhas, aquela evocação de uma força desmesuradamente pulsante que provocaria um impacto físico nos espectadores deixando-os aturridos com a transformação daquele homem fraco e moribundo numa figura tomada por uma vitalidade extraordinariamente demoníaca, como se ali tivesse sido possuído por alguma espécie de deus de dança atroz capaz de evocar seus mais íntimos sofrimentos e transformá-los em poesia cruel¹¹¹; e entregando-se como o próprio rito encarnado ele conseguira de certa forma, no palco do Vieux-Colombier, integrar a todos num sentimento de redenção coletiva tão perseguida por ele durante toda sua existência.

Essa exposição inicial da defensoria conseguiu deixar Artaud ainda mais absorto; ele parecia se deixar capturar por cada detalhe relatado pelo defensor; revivia cada momento no seu íntimo e deixava transparecer apenas um brilho discreto no olhar; nenhum gesto, nenhuma reação emocional, nenhum movimento inesperado, nada. Ele permanecia refém de sua absoluta serenidade e somente os amigos mais próximos como Breton, foi capaz de perceber aquele discreto rejubilar. A audiência, com exceção de alguns surrealistas mais radicais que vez por outra torciam o nariz e faziam cara feia, ouviu a tudo pacientemente sem esboçar nenhum tipo de resistência aos fatos narrados; a promotoria não fez nenhum tipo de interpelação ou protesto, a fala da defesa transcorria naturalmente. Porém, era apenas o começo da arguição, e os pontos de embate com a promotoria ainda não haviam sido abordados. Concluindo a primeira parte de sua arguição o defensor disse:

– Na trajetória de vida do réu, portanto, nada, ou quase nada passou despercebido; cada momento relatado sumariamente aqui prefigurou o anúncio incisivo para o rompimento das fronteiras entre arte e vida. E se o acusam de um comportamento exacerbadamente teatralizado, isso no fundo poderia ser considerado como prova cabal da sua exigência de

¹¹¹ Ver capítulo I (p.43).

fundir arte e vida. O Sr. Artaud assiste-se no teatro que ele próprio concebe como cruel, desdobra sua vida deslocando-a para um palco que não pode ser apartado da própria vida. É assim que seus amigos viram a gestação e realização desse teatro intimamente ligada à procura de cura, seja para suas enfermidades físicas, existenciais e espirituais. O Teatro da Crueldade seria apenas, nesse sentido, o aporte de chegada de uma série de experiências cumulativas realizadas na sua própria carne, com o intuito de dignificar e tornar suportável ou justa sua própria existência.

Se quisermos ser justos com o réu e com suas proposições acerca do teatro ritual não podemos negligenciar, essa trajetória de vida traçada minimamente aqui, e que poderia ser entendida como a manifestação das fases de um ritual¹¹². Penso que assim podemos agora passar as considerações que tratarão especificamente da questão do ritual, pois, assim me será permitido refutar com maior propriedade as questões levantadas pela acusação.

Dito estas palavras o defensor público passou a dirigir o olhar incisivamente para a promotoria. Deixando de lado o tom fabuloso do contador de história que manteve até então, e sem abrir mão do uso recorrente de ironias, passou a argumentar de modo ríspido e severo. Iniciou dizendo: – Impressiona o modo pelo qual o Sr. Promotor pretende nos fazer convencer de sua sapiência antropológica: fala-nos de ritos que desconhece como se tivesse no currículo anos de trabalho de campo junto a comunidades exóticas. Digo “exóticas”, mas pelo modo como o Promotor as cita, mais adequado me parece dizer “primitivas”, “atrasadas”, “não civilizadas”, “selvagens”, “bárbaras”, “ferozes”, “rudes” e “incultas”, pois são esses adjetivos que se ocultam por trás da sua pretensa argüição de teor antropológico. Parte, no entanto, de um juízo de valor estabelecido em bases científicas e etnocêntricas e, portanto, não merecedor de crédito e consideração por parte dos jurados. Se não estranhamos o modo depreciativo como a promotoria cita os participantes dos ritos *haouka* isso se deve ao fato de se tratar de um ritual distante e diferente da nossa cultura. Estranhamos o diferente e nunca o familiar, máxima elementar no seio da antropologia. Curiosamente, mesmo arrogando-se no direito de argüir em pretensas bases antropológicas, a promotoria contenta-se na aplicação dessa máxima por via indireta, ou seja, com base num vídeo documentário produzido Jean Rouch, arvorando-se em contestar os atos daqueles homens qualificando-os de estranhos primitivos, grosseiros e selvagens.

Ora, estranho me parece é proceder à análise tão complexa utilizando simplesmente a observação de um vídeo. Estranhar culturas diferentes da nossa própria sem se dar ao trabalho

¹¹² Cf. postulado no capítulo I.

de desenvolver pesquisa de campo capaz de revelar os elementos estruturalmente ocultos na trama de relações sociais implicadas nesses ritos é incorrer numa grave falha metodológica. E então, eu perguntaria a promotoria: O Sr. Promotor conhece o solo africano? Já participou de algum safári turístico? Ou se acaso sua aversão pelo continente africano é tão arraigadamente etnocêntrica, ao menos já sobrevoou algum país africano por ocasião de viagem rumo a Europa, essa sim meritosa de passeio turístico? Se nunca o fez não pode simplesmente utilizar a observação de um vídeo documentário para desmerecer qualquer que seja a cultura alheia.

Mas se por um instante fossemos acometidos pela falta de discernimento e então dêssemos crédito a insensata perspectiva da promotoria, ainda assim persistiria um problema fundamental: a argüição se apresenta somente na perspectiva de quem observa o rito e não de quem o vivencia. Desconsiderando agora os meios pelos quais a promotoria procede a observação, resta o fato de que não poderá nunca atingir o entendimento do que se processa dentro dos ritos sem entregar-se a vivencia dos mesmos. As observações e análises antropológicas daqueles que se dedicam com seriedade ao assunto são empreendimentos que visam apreender as funções e movimentos em geral ocultos aos participantes dos ritos, mas o conteúdo simbólico só pode ser alcançado e descrito por quem os vivência pessoalmente¹¹³. Ainda que considerássemos, portanto, a classificação etnocêntrica da promotoria, incorreríamos inevitavelmente numa análise míope, por essa desconsiderar a perspectiva de quem vivencia os ritos.

Dito estas palavras o defensor executa uma pausa breve, e num volteio ao redor de Artaud prossegue. – Ora é justamente essa a perspectiva que o réu adota para suas proposições de apologia ao teatro ritual, e nesse sentido a chave para compreendê-lo sempre foi muito simples: teatro é vida. Mas não estamos falando aqui de vida compreendida nos limites da desfaçatez de uma sociedade que finge importar-se com a dignidade humana, quando na verdade não consegue se quer olhar para o humano sem julgá-lo por sua cor, opção sexual, nacionalidade, status social ou religião. A vida entendida por esse prisma reduziu seu alcance, perverteu seus valores e transformou a humanidade numa horda de zumbis adestrados para dizer “sim senhor” não importando qual seja a premissa. É contra essa vida convulsa que o réu se levanta, grita, propõe tratamento de choque cruel no intuito de resgatar os espantalhos humanos de sua prolongada letargia. – E arrematando com fúria digna de um aprendiz do teatro ritual de Artaud exclama na direção da audiência do tribunal. – É essa vida que deve ser interrompida, combatida, rejeitada e tratada de modo cruel.

¹¹³ Ver capítulo II (p.58).

Embalado pelo ímpeto do raciocínio, continua, mas agora gesticulando com mais ênfase e desferindo olhares cortantes para a promotoria. – Não se trata mais se o réu negligencia os cânones da tradição teatral do ocidente, pois o que está em jogo é a apreensão da própria vida, sendo esses cânones os filtros malignos que a impedem de seguir seu fluxo natural. – Com o dedo em riste se aproxima do Promotor e prossegue. – E como ousa, então, falar na máxima de Diderot (quem expressa x não pode sentir x) quando já estamos todos entorpecidos e anestesiados com tamanha degenerescência humana; no momento em que a humanidade se vê insensível aos males que lhe afligem impõe-se o imperativo da dor e da crueldade. Cabe lembrar que o réu nunca fez apologia pela sangria desmedida, embora eu acredite que em alguns casos (cara a cara com o Promotor) fazer jorrar sangue pelo polígono de Willis¹¹⁴ seja a única forma de restabelecer a lucidez perdida. – O Promotor de súbito esmurra a mesa, levanta-se e protesta, alegando intimidação, incitação e ameaça de agressão física; Artaud esboça um discreto sorriso no canto da boca; a audiência murmura agitada; martelando insistentemente o malhete, o Juiz acata o protesto, adverte o Defensor Público contra o uso de metáforas que incitem a violência e agressão física, e elevando o tom de voz restabelece a ordem no tribunal.

O Defensor com ares de satisfação por ter provocado os ânimos da promotoria, retoma a palavra exercitando seu sarcasmo. – É sempre bom constatar que ainda há vida correndo nas veias, mesmo nos mais assíduos defensores das tradições que entorpecem a humanidade. Quando provocado com os procedimentos adequados, desnecessário será o uso de tortura física, mutilação, e derrame de sangue. O teatro ritual professado pelo réu nunca teve como fundamento esse tipo de crueldade produtora de sofrimento e dor física. O tratamento terapêutico e cruel dirige-se antes ao espírito, e entenda-se aqui exatamente esse encontro com nossos mais íntimos impulsos instintivos, como bem nos demonstrou nosso colega da promotoria ainda há pouco com seu ataque de cólera contido e subjugado pelas normas institucionais desse tribunal. No teatro ritual esses impulsos virão a tona exatamente para que saibamos lidar com eles sem a mediação espúria dos valores estabelecidos; o espelho mágico será restabelecido para que possamos nos enxergar na plenitude de nossas faculdades humanas. – Aproximando-se novamente da promotoria, e sem fitar os olhos para outra direção ele questiona o Promotor, com essas palavras. – E então eu pergunto ao nosso pretenso antropólogo, pretenso dramaturgo, pretenso encenador, e pretenso esteticista: como é que um

¹¹⁴ Em Anatomia também conhecido como círculo de Willis, círculo arterial cerebral ou círculo arterial de Willis. Trata-se de um círculo de artérias intracranianas que suprem o cérebro. Nomeado dessa forma para homenagear o médico inglês Thomas Willis (1621-1673).

teatro com essa natureza pode ainda se submeter aos cânones da mimese? – Exacerbando novamente o tom ele prossegue. – No Teatro da Crueldade não se representa sentimentos, não se imita emoções, não se finge sofrer, não se inventa formulações cósmicas mirabolantes, não se dissimula uma dança de contorções históricas e frenéticas. Não. Definitivamente não. O Teatro da Crueldade não falseia a vida; interrompe a vida para restaurar a vida.

Dando novos volteios ao redor de Artaud o Defensor prossegue percorrendo com mais presteza. – Ora como então, pode-se exigir a formulação de técnicas exatas para realização desse teatro? Qualquer tentativa de formulações técnicas pra esse teatro é fadá-lo a representar macaquices estereotipadas de mitos e crenças religiosas. Não é a isso que ele se presta, e quem assim o entende não compreendeu que a premissa maior para sua realização não se assenta sob pressupostos e procedimentos técnicos e sim na entrega total de si a esta operação de restauração do espírito. Daí a importância de se colocar na perspectiva de quem vivencia e não na de quem observa os ritos. Por isso sua natureza ritual, por isso teatro ritual. E como num ritual, os atos executados não pertencem a linguagens artísticas estanques, operam simplesmente em consonância com a totalidade expressiva humana; o ator não canta, nem dança ou recita poesia, ele se expressa na plenitude de suas forças vitais, portanto, não há anarquia de linguagens, pois concebê-las separadamente já seria incorrer em erro. A operação, portanto, não separa, harmoniza as partes com o todo, o homem com o cosmos, diriam os mais religiosos, o homem com deus.

Ao mencionar a palavra “deus” o Defensor estabelece uma pausa reflexiva deixando por alguns instantes seu olhar perdido no horizonte. Retomando com ar professoral continua. – Mencionar a ideia de deus fora de seu reduto estritamente religioso parece constituir para muitos, ato de profanação e desrespeito, como se deus, seja ele qual for, constituísse propriedade místico-intelectual de alguns escolhidos e iluminados pelos poderes das divindades transcendentais. O Sr. Artaud por certo não é um desses, e, portanto, fora censurado impetuosamente pela promotoria, pelo simples fato de manifestar seu desejo com o sagrado. Acusado de querer fabricar deuses para habitar seu teatro sagrado ele fora considerado louco profeta abandonado pela própria divindade sem a cura almejada. Quem errou: os deuses, o réu, ou ambos? Os deuses não erram, diriam os homens de fé, o erro é de natureza humana.

Terei que ceder e concordar com essa premissa, pois sendo próprio da natureza humana, o erro capital da humanidade foi ter fabricado em escala industrial mitos e deuses a partir de tudo, pelo simples motivo de que também é própria da natureza humana uma

disposição do espírito voltada para o sagrado¹¹⁵. Ora se é próprio da humanidade a fabricação de deuses, por que somente os deuses do réu podem ser considerados fabulações infundadas? O que há de tão especial nos outros deuses que os tornam mais poderosos e sagrados do que qualquer divindade nascida no berço do teatro ritual? A resposta fica transparente quando voltamos nosso olhar para a divindade proposta pelo réu e percebemos um movimento do espírito seguindo uma necessidade implacável não de construir mitos ou deuses transcendentais que estão na base teológica das grandes religiões como o cristianismo, mas sim de construir ou reconstruir o mito do próprio homem como criador desses deuses, ou seja, de restabelecer o lugar divino da própria humanidade, reconhecendo ou indo à busca da dimensão sagrada localizada no próprio homem.

Imitando o gesto da crucificação de Cristo, o Defensor segue falando em tom de deboche. – Quanto pretensão, essa do réu, querer igualar-se ao redentor de todos os pecados da humanidade. – Desmontando a gestualidade e deixando escapar um sorriso radiante arremata o pensamento. – A necessidade implacável de que nos fala o réu refere-se a disposição do espírito humano em busca da afirmação da própria vida, um apetite humano voraz afirmando-se pelo princípio da Crueldade exigindo o reconhecimento da dimensão sagrada presente na humanidade, e nunca uma fuga para um mundo pós morte, prêmio para uma vida moribunda cheia de sanções e restrições morais, como a oferecida pelos valores cristãos.

Cessando o andar, postando-se por trás de Artaud e levando as mãos até seus ombros ele encerra a arguição da defesa com estas palavras. – O grande ensinamento que este homem chamado Antonin Artaud deixou pra humanidade foi o de mostrar a necessidade e urgência de uma revisão nos meios pelos quais apreendemos a vida. O seu teatro ritual é antes de tudo afirmação da vida, o desejo de reencontro com o sagrado se impondo contra o sintoma de vazio espiritual de nossas sociedades apartadas, afastadas, indiferentes ou castradas da experiência que possibilita ao homem reencontrar-se com a divindade que habita dentro de si.

5 – Epílogo.

Encerrada a fala da defesa o Juiz solicitou recesso de três horas para que os jurados e todos os demais pudessem proceder a descanso e alimentação. No retorno seriam arroladas as testemunhas de acusação e defesa, respectivamente. Artaud retirou-se do mesmo modo que havia entrado: atônito e fraco precisou do recurso de dois oficiais conduzindo-o a mesma sala

¹¹⁵ Perspectiva apontada por Roger Bastide : “A nossa disposição de espírito é tão orientada para o sagrado, tão mística por natureza, que criamos mitos a partir de tudo” (2006, p.92).

que lhe fora reservada antes do início do julgamento. Ali encontrou refeição e água. Sentado junto à mesa permaneceu imóvel durante àquelas horas reservadas ao descanso; imerso novamente em seus pensamentos parecia refletir no último ato ritual que há poucos instantes participará; sem esboçar nenhum tipo de sentimento deixou-se envolver uma vez mais pelas circunstâncias que o haviam levado a sentar-se no banco dos réus.

O tempo determinado pelo Juiz expira. Os oficiais batem a porta, o ranger das dobradiças anunciam a entrada dos dois oficiais que vieram conduzir-lhe novamente para a plenária do júri. Os ritos judiciais reiniciariam. Tarde demais. A mesa posta para refeição permanece intocada, debaixo dela, Artaud encontrava-se deitado, em posição fetal, abraçado ao seu sapato esquerdo. No canto da boca a insinuação de um sorriso indica que ele acabara de realizar o seu último rito em vida.

BIBLIOGRAFIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia** tradução Alfredo Bosi. - 21 ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco; Poética**. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad Ltda, 1984.

_____. **Os Tarahumaras**. Trad. Aníbal Fernandes Editores. Rio de Janeiro: Relógio D'Água, 2000.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARBA, Eugênio. **Além das ilhas flutuantes**. Trad. Luis Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1991.

_____. **A arte secreta do ator** – Dicionário de antropologia teatral. Campinas: Hucitec, 1995.

BASTIDE, Roger. **O sagrado Selvagem e outros ensaios**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sergio Coelho, Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BIÃO, Armindo. “Etnocenologia, uma introdução”. In: GREINER, C. e Bião, A. (Org.). **Etnocenologia – Textos selecionados**. São Paulo: Annablume/PPGAC/GIPECIT, 1998, pp. 23-29.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia**. Petrópolis: Vozes, 2009.

CAMARGO, Gisele G. A. Desconstruindo para construir. In: BIÃO, Armindo (Org.) **Artes do corpo e do Espetáculo: questões de etnocenologia**. Salvador: P& A Editora, 2007, pp. 77-84.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Trad. Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CHAVES, Ernani. **No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin**. Belém: Paka-Tatu, 2003.

COELHO, Teixeira. **Antonin Artaud**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

Compêndio do Catecismo da Igreja Católica. Promulgado por Sua Santidade, o Papa Bento XVI. Edições Loyola, São Paulo, 2005

DAWSEY, John Cowart. 2005. "Victor Turner e Antropologia da Experiência". Cadernos de Campo 13:110-121.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; Revisão: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo, Perspectiva, 1995.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares de vida religiosa**. Trad. Joaquim Pereira Neto. São Paulo; Paulus, 2008.

DUROZOI, Gérard; ROUSSEL, André. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1993.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. Trad. Beatriz Perrone, Moises e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ESSLIN, Martin. **Artaud**. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, 1978.

FEITOSA, Charles. Por que a filosofia esqueceu a dança? In: **Assim falou Nietzsche III**. BARRENECHEA, Miguel Angel; CASA NOVA, Marco Antonio; DIAS, Rosa; FEITOSA, Charles (organizadores). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pp. 31-36.

FELICIO, Vera Lucia. **A procura da lucidez em Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Trad. Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUINBURG, J.; Silvia Fernandes Telesi; Antonio Mercado Neto (Org.) **Antonin Artaud: Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. **O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959- 1969**. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HOPKINS, Jerry & SUGERMAN, Daniel. **Daqui ninguém sai vivo**. Trad. Rita Freudenthal; Rev. João de Menezes Ferreira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

ICLE, Gilberto. **O ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

_____. Nietzsche e Artaud: por uma exigência ética da crueldade. In: **Assim falou Nietzsche III**. BARRENECHEA, Miguel Angel; CASA NOVA, Marco Antonio; DIAS, Rosa; FEITOSA, Charles (organizadores). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pp. 47-57.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MATOS, Franklin de. **O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração**. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2001.

MULLER, Regina Polo. **Yokastas: estudo antropológico de um processo de criação e encenação**. In: O Percevejo – Revista de Teatro, Ano 11 nº 12, pp. 182-204, Rio de Janeiro, 2003.

NICHOLS, Richard. Asian martial arts as a “way” for actors. In: ZARRILLI, Phillip (Ed.). **Asian martial arts in actor training**. Wisconsin: University of Wisconsin-Madison, 1993, p.19-30.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a.

_____. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b.

_____. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 1999.

_____. **Crepúsculo dos ídolos (ou como filosofar com o martelo)**. Trad. Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000a.

_____. **Humano demasiado humano: um livro para espíritos livres**. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo, Perspectiva, 2005.

PLATÃO. **A república**. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud – Teatro e Ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

RODHE, Wagner; MOLLENDORFF, Wilamowitz. **Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia**. Roberto Machado (Org.), Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. São Paulo: Jorge Zahar, 1998.

SCHECHNER, Richard. Jerzy Grotowski (1933-1999). In: **TDR - Turlane Drama Review**, vol.43, no. 2 (T162), Summer, 1999. pp.5-7.

_____. Estudos da Performance: Uma Introdução, revista e ampliada. Trad. Miguel Farias. 2ª ed. London: Routledge, 2006.

SANTOS, Adailton. **O estado Paradigmático da Etnocenologia**. In: Cadernos do GIPE-CIT nº1, pp. 8-15, UFBA/PPGAC, 1998.

_____. O desmascaramento categorial do sujeito. In: BIÃO, Armindo (org.) **Artes do corpo e do Espetáculo: questões de etnocenologia**. Salvador: P& A Editora, 2007, pp. 55-76.

SANTOS, A. Luis Claudio. **O sagrado e o profano no tribunal do júri brasileiro**. In: Prisma Jurídico, vol. 4, Centro Universitário Nove de Julho, São Paulo, 2005, pp. 161-179.

SANTOS, P. José Mario. **Breve histórico da “Performance Art” no Brasil e no mundo**. In: Revista Ohun, ano 4, nº 4, pp. 1-32, dez 2008.

SILVA, S. Edson Fernando. **Nietzsche, Artaud e Morrison: Quando a musica terminar**. In: Revista Ensaio Geral, Belém, Edição especial, Volume 1, Nº 1, pp. 60-77, nov. 2010.

TERRIN, Aldo Natale. **O rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade**. São Paulo: Paulus, 2004.

TURNER, Victor. **Processo Ritual estrutura e antiestrutura**. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes; 1974.

_____. **Floresta de símbolos aspectos do ritual Ndembu**. Trad. Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto; *Rio de Janeiro; EdUFF, 2005*.

_____. **Dramas, Campos e Metaforas – Ação simbólica na sociedade humana**. Trad. Fabiano de Moraes. Niterói; EdUFF, 2008.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de Passagem**. Trad. Mariano Ferreira. Apresentação de Roberto Da. Matta. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

VERNANT, J. Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIRMAUX, **Alain. Artaud e o teatro**. Trad. Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WILLER, Cláudio (org). Escritos de Antonin Artaud. Porto Alegre; L&PM Editores, 1983.

ANEXOS

Anexo I: Trecho das cartas de Artaud lidas em *off* no espetáculo *Quando a musica terminar...*

Início do espetáculo:

A Henri Parisot

Rodez, 10 de dezembro de 1943.

Excelentíssimo Senhor, escrevi uma “Viagem ao México” cuja parte principal é a “Viagem à terra dos Tarahumaras”. Mas o texto da “Viagem à Terra dos Tarahumaras” fica completo assim com está. Quanto à “Viagem ao México”, forma um livro de 200 páginas ou mais que levei oito meses a escrever, desde Novembro de 1936, data do meu regresso do México, a Agosto de 1937, data da minha partida para a Irlanda, e alias ainda não se encontra terminado.

[...] Quanto aos meus manuscritos, à saída de Dublin é que os vi pela ultima vez. Depois perdi-lhes o rasto. Além do mais vivemos numa época de provações e desgraças e não consigo trabalhar uma vez que não tenho pão o suficiente desde há três meses a esta parte.

No entanto, repito, vou fazer um esforço para vencer todos os obstáculos e rezar especialmente a Jesus Cristo com essa intenção pois d’Ele se trata em toda a minha Viagem ao México e a Ele, Verbo de Deus, é que os Tarahumaras adoram como pude verificar no Rito do *Tutuguri* cumprido ao mesmo tempo que o Sol nasce.

Eles próprios o reconheceram e mo disseram quando lhes mostrei duas estampagens do Rosto do cristo. Uma no Pano de Santa Verónica, a outra numa Imagem colhida noutro instante da Sua Paixão. – E onde o Seu verdadeiro Rosto é perfeitamente reconhecível. A classe sacerdotal dos Sacerdotes Índios do Sol considera-se emanação terrestre da sua Virtude e da sua Força e cada sacerdote como que identificação de um dos seus Raios. É preciso vermos a insensata energia com que estes sacerdotes se projetam todos na terra no preciso instante em que o foco solar, desde sempre livre, se liberta perante a consciência índia do aprisionamento das trevas da noite. É preciso ver como cada um dos sacerdotes reproduz com os demais sacerdotes seus irmãos e devido ao lugar onde sabe colocar-se a expansão extraordinária desse foco. Mas so Deus na terra nhbretudo temos que ouvir as Palavras que dirigem uns aos outros com sinais extraídos, ao que parece, dos próprios limbos da Eternidade e feitos para suportar e manifestar qualquer coisa, qualquer coisa que é o Espírito do Verbo a correr como uma bola de chama perante a boca do Senhor Deus, e eles Tara-Humaras se lembram, ao que dizem, de ter sido e serem sua Vontade e seu reflexo.

Mas nessa altura desataram todos a chorar por que “Essa Vontade de Deus”, disseram eles, “da qual somos todos Anjos, quer dizer Raios, quase deixámos de sê-la uma vez que o Mal já passou por nós excessivamente. Ainda não terminou a luta entre o Mal e Deus e para o Reino de Deus chegar à terra temos de ser castos. Somo-lo na medida do possível. Mas os homens por essa terra a fora não são. E para eles chegou o momento de voltar à castidade absoluta. Por que as coisas são feitas pelo sol e como ele, e desse modo feitas assim” disseram-me aqueles sacerdotes com sinais de braços e corpo que constituem as mais extraordinárias atitudes de Dança Religiosa que alguma vez vi.

Entre esses sinais estava o Sinal-da Cruz como os católicos o fazem mas ainda outros numa verdadeira infinidade.

De tudo isso é que falei já nos meus manuscritos e um destes dias vou tentar reescrever.

E enquanto espera tenha certeza dos meus mais calorosos e melhores cumprimentos.

Antonin Artaud

Hospital Psiquiátrico, Rua Vieux-Sens, nº 1, Rodez, Aveyron. (ARTAUD, 2000, p.120-1-2-3, ênfases originais)

Final do Espetáculo:

Rodez, 7 de Setembro de 1945.

Meu caro Henri Parisot

Há pelo menos 3 semanas escrevi-lhe duas cartas a dizer que publicasse a Viagem à Terra dos Tarahumaras mas acrescentando outra a intercalar no sítio daquele suplemento à viagem onde fiz a imbecilidade de afirmar que me tinha convertido a Jesus Cristo quando aquilo que mais abomino desde sempre é o cristo; e essa conversão só foi resultado de um feitiço pavoroso que a mim próprio fez esquecer que natureza tenho e aqui em Rodez em obrigou a engolir sob a cor de comunhão um número assustador de hóstias destinadas a manter-me o mais tempo possível, e se possível de vez, num ser que não é o meu. Este ser é subir ao céu em espírito e não descer cada vez mais em corpo aos infernos, quer dizer, à sexualidade alma de toda a vida. Quando esse que é cristo leva o ser ao empíreo das nuvens e dos gases onde há uma eternidade ele se dissolve. A ascensão há mais de 2000 anos do chamado Jesus Cristo não passou da subida por infinita vertical onde ele um dia deixou de existir e tudo o que era dele voltou a cair no sexo de todos os homens, feito fundo de toda a libido. Tal como Jesus Cristo existiria ali o que nunca veio à terra por achar o homem

pequeno de mais para ele, ficando-se pelos abismos dos infinitos, como suposta imanência de deus que sem fadiga nenhuma, e como um Buda da sua contemplação, esperava pelo SER suficientemente perfeito para descer e se instalar ali, o que é calculo infame de um covarde e preguiçoso que não tivesse querido suportar, todo o ser, mas fazê-lo suportar e expulsar essoutro, esse doloroso, e mandá-lo aos infernos depois do alucinado do sofrimento ter feito do ser da SUA DOR um paraíso, bem preparado para o vampiro de preguiça e imundice que se chama deus e Jesus Cristo. Sou um desses dolorosos, sou o principal doloroso a que deus pretende descer depois de minha morte, mas tenho 3 filhas que são outros 3 desses dolorosos e a si, Sr. Henri Parisot, também lhe que em alma seja mais um deles, porque ao pé de deus e do cristo há anjos de pretensão igual à dele e quiseram sempre apoderar-se da consciência de todo os ser nascido, quando afinal se tomam apenas por inato. – É dizer-lhe que não fui procurar Jesus Cristo à terra dos Tarahumaras mas eu próprio, eu, o Sr. Antonin Artaud, nascido a 4 de setembro de 1896 em Marselha , ao nº 4 da Rua do Jardim das Plantas, de um útero que não tinha nada a ver comigo e mesmo antes não tivera, pois isto de ser copulado e masturbado 9 meses pela membrana não é forma de nascer, e a brilhante membrana que devora sem dentes como os UPANISHAD dizem, e sei bem que nasci de outra forma, de minha própria concepção e não de uma mãe, mas a MÃE quis apoderar-se de mim e agora veja o resultado que isso deu na minha vida. – Só nasci da minha dor e também o senhor pudesse, Henri Parisot, proceder d igual modo. E faz agora 49 anos que o útero gostou dessa dor, temos de acreditá-lo, pois quis ficar com ela para si e alimentar-se dela em proveito próprio sob a aparência de maternidade. E Jesus Cristo é o tal nascido de uma mãe que quis ficar comigo para ele e isso tudo muito antes de tempo e do mundo, e às altitudes mexicanas só fui para me livrar de Jesus Cristo como tenciono ir ao Tibet um dia para me esvaziar de deus e do seus espírito-santo. Está a compreender-me? Publique esta carta a substituir o suplemente e devolva-me, por favor, o suplemento. Com a maior amizade,

Antonin Artaud. (id., p.54-5-6)

Anexo II: Processo de criação do espetáculo: Exercícios poéticos¹¹⁶.

Exercício 1: os antípodas¹¹⁷

Do alto do carro coberto de flores

O Sátiro¹¹⁸ freneticamente

Canta e dança.

Movimentos lancinantes

Loucura agressiva

Êxtase cruel.

Dança frenética

Convite a exaustão.

Canto de gritos e urros

Provocação e purificação orgiática¹¹⁹.

Rasgando o céu

No horizonte oposto

Desponta a luz resplandecente

Sonho e realidade se iluminam

¹¹⁶ Os exercícios poéticos que constam nos anexos remetem a dois momentos do processo de criação do espetáculo **Quando a musica terminar...**. Neles exercitamos livremente a composição de fragmentos poéticos diretamente ligados aos aportes teóricos e artísticos da pesquisa, ou seja, ao pensamento do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, e a poesia e canções de Jim Morrison. A intenção é de oferecer ao leitor por meio desses exercícios e de suas subseqüentes notas de roda pé, elementos complementares para a contextualização da encenação do espetáculo **Quando a musica terminar...** analisada no capítulo III.

¹¹⁷ Tratam-se dos instintos estéticos da natureza humana o dionisíaco e o apolíneo, tomados como norteadores filosóficos da pesquisa “Filosofia e Arte Trágica”. Instintos apresentados pelo filósofo Friedrich Nietzsche (1854-1900) em sua primeira obra *O nascimento da tragédia*, apontam para a compreensão de uma estética que entende a arte como vida, e o mundo como fenômeno estético, “pois só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente” (1992, p. 47, ênfases originais). Segundo Roberto Machado (1999, p.10), nesta obra Nietzsche sob a influência da filosofia de Emmanuel Kant (1724-1804) e Arthur Schopenhauer (1788-1860), partira das dicotomias entre aparência e essência, fenômeno e coisa em si, para tematizar a relação entre beleza e verdade, e, por conseguinte, entre o apolíneo e o dionisíaco.

¹¹⁸ Na mitologia grega eram gênios dos bosques e das florestas; divindades secundárias que encarnam força e jovialidade desenfreada.

¹¹⁹ Segundo Nietzsche, a essência do dionisíaco é localizada no “delicioso êxtase que, a ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, [...], que é trazido a nós o mais de perto possível pela analogia da embriaguez”. (op. Cit., p. 30, ênfases originais). A experiência dionisíaca conduz a um estado de embriaguez capaz de aniquilar a autoconsciência do homem, lançando-o na desmesura e nos instintos mais selvagens e cruéis, pois, romper o princípio da individuação significa negar-se enquanto indivíduo, aniquilando a consciência de si e os valores do Estado e da civilização. Segundo Machado, “é um comportamento marcado por um êxtase, por um enfeitiçamento, por uma extravagância de frenesi sexual que destrói a família, por uma bestialidade natural constituída de volúpia e crueldade, de força grotesca e brutal; em vez de sonho, visão onírica, é embriaguez, experiência orgiática.” (op. Cit., p.22). Trata-se em todo caso, como salientará Nietzsche, de um Dioniso bárbaro, vindo do estrangeiro e que pouco a pouco penetrará na Grécia apolínea. O elogio nietzschiano não repousará, porém, sobre esse dionisíaco, e sim naquele integrado ao instinto apolíneo, possibilitando a transformação de um fenômeno natural (dionisíaco puro, bárbaro) em fenômeno estético (dionisíaco-artístico).

Revela-se a bela aparência¹²⁰

Do mundo dos sonhos

Frente a frente

O bárbaro e o onírico

Face a face

O estrangeiro e o patriota

Silêncio prevalecido.

Instante do nada

Nada acontece

Tempo suspenso

Olhares entrecruzados.

Encontro inesperado

Miraculoso acontecimento

Autodestruição evitada¹²¹.

Transmutação do criador

Transmutação da criatura

A vida tornou-se arte¹²².

¹²⁰ Nietzsche define o apolíneo como “a esplendida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo prazer e toda sabedoria da ‘aparência’, juntamente com a beleza” (op. Cit., p. 30, ênfases originais). Sendo oposto, portanto, ao dionisíaco os instintos apolíneos estabelecem o mundo das belas aparências, proporcionam a medida exata para que o indivíduo tenha consciência de si, dos valores do Estado, o patriotismo de uma nação. Contudo, por tratar-se de uma aparência do uno originário ele pressupõe uma essência, exatamente seu antípoda.

¹²¹ Nietzsche nos afirma que é do equilíbrio de ambos os instintos, os quais, por mais opostos que sejam, e mesmo caminhando em permanente discórdia, deflagram uma duplicidade inerente ao contínuo desenvolvimento da arte trágica unindo, portanto, aparência e essência. O conflito entre o princípio da individuação e o uno originário é estabelecido agora em termos de arte, ou seja, em termo de tragédia. Segundo Machado, seria “como se Apolo ensinasse a medida a Dioniso, ou como se servisse a poção mágica, a bebida trágica, em sonho. [...] instinto terrível torna-se diante de nós, instinto de arte e de jogo. Se o dionisíaco puro é aniquilamento da vida, se só a arte torna possível uma experiência dionisíaca, não pode haver dionisíaco sem apolíneo. A visão trágica do mundo, tal como Nietzsche a interpreta nesse momento, é um equilíbrio entre a ilusão e a verdade, entre a aparência e a essência: o único modo de superar a radical oposição metafísica de valores da tradição do pensamento ocidental. (op. Cit., p.24-26)

¹²² Seguindo, portanto, a via da “metafísica de artista”, ou seja, admitindo que a arte advinda dos instintos estéticos da natureza (o apolíneo e o dionisíaco) é a atividade propriamente metafísica do homem, concepção presente nesta primeira obra de Nietzsche, estabeleceu-se o viés de aproximação com as visões do teatro ritual de Artaud. A encenação de *Quando a musica terminar...* tomará esses instintos estéticos como referenciais para fundamentação do processo criativo.

Exercício 2: Rei Lagarto¹²³

O xamã monta o cavalo¹²⁴

Voz arrebatadora

Canto hipnótico

Vôo mágico

Entre o conhecido e o desconhecido

As portas¹²⁵

Atravessadas

Fronteiras dissolvidas

Nos confins da noite

Encontro insólito

Espelho carnívoro

Medo de voar

O xamã não cede

Canto inumano

Domando demônios

Dança jubilosa

Domando demônios

Cópula narcísica

Domando demônios

A cerimônia começou

Dançando com os demônios

¹²³ Autodenominação de Jim Morrison (1944 - 1971), poeta e vocalista da banda americana *The Doors*. O mítico Rei Lagarto, alter ego de Morrison, apareceu pela primeira vez no Álbum *Waiting for the Sun* (1968) em um poema que foi impresso no interior da capa do disco. Era intitulado *The Celebration of the Lizard King*. Uma parte da letra, fora usada na canção *Not to Touch the Earth*, sendo a letra completa gravada e musicada somente no álbum *Absolutely Live* (1970).

¹²⁴ Conforme nos mostra Mircea Eliade, trata-se do tambor usado nas sessões extáticas: “A tamborilada inicial da sessão, destinada a invocar os espíritos e a ‘prendê-los’ no tambor do xamã, constitui as preliminares da viagem extática. Por essa razão o tambor é chamado de ‘cavalo do xamã’ (entre os iacutos e buriates)” (2002, p. 199). Na complexa rede de significados que o tambor estabelece, o principal diz exatamente da viagem extática que ele proporciona ao xamã, possibilitando alcançar outros níveis de percepção.

¹²⁵ Remeto ao nome da banda *The Doors* (*As Portas*). Nome escolhido por Morrison é uma referência à poesia de William Blake (1757-1827) e ao livro de Aldous Huxley (1894-1963), *The Doors Of Perception* (*As Portas Da Percepção*), onde o autor conta suas experiências com mesalina. Além da referência a esses autores o nome *The Doors* expressa de modo claro os objetivos da banda através de suas músicas, qual seja, romper os limites dos valores estabelecidos pela sociedade, ultrapassar as fronteiras da sensibilidade humana, atingir novos estágios de consciência, alargar sua própria consciência como num “vôo mágico” xamânico. As canções e a musicalidade dos *Doors*, nesse sentido, foram usadas como indutores do processo criativo de *Quando a música terminar...* fazendo-nos ir ao encontro do imperativo do teatro ritual artaudiano que exige penetração nas camadas profundas de nossa subjetividade para libertá-las das determinações exteriores, dos valores impostos e das repressões culturais possibilitando poeticamente uma escritura incandescente no próprio corpo.

Rasga o horizonte
Incandescente escritura celeste
Retorno ao primordial
Pássaros criança
Vôo incansável
Triunfo do Rei Lagarto.

Anexo III: Cartaz do espetáculo Quando a música terminar...

tarahumaras

apresenta

"Mas sobretudo temos de ouvir as Palavras que dirigem uns aos outros com sinais extraídos, ao que parece, dos próprios limbos da Eternidade e feitos para suportar e manifestar qualquer coisa, qualquer coisa que é o espírito do Verbo a correr como uma bola de chama perante a boca do Senhor Deus (...)"
Artaud

"E quando vi meu demônio, pareceu-me sério, grave, profundo e solene: era o espírito do pesadelo. Por ele caem todas as coisas. Não é com raiva, mas com riso que se mata. Adiante! Matemos o espírito do pesadelo!"
Nietzsche

"Pois a música é tua amiga especial, dança no fogo como ela quer. Música é a tua única amiga até o fim."
Morrison

**Quando
a música
terminar...**

pesquisa baseada em nietzsche, artaud & morrison



foto: ana flor - design gráfico: renato torres, 2007

Dias 2,3,9 e 10 de novembro de 2007, às 20h
Escola de Teatro e Dança da Ufpa (Sala de Corpo)
Jerônimo Pimentel esquina com Dom Romualdo de Seixas, s/n
Lotação máxima: 50 pessoas

Anexo IV: Ficha Técnica do espetáculo Quando a música terminar...

Elenco:

Dayane Jenings – Terra *Mater*
Edson Fernando – Xamã do Fogo
Renato Torres – Xamã do Ar
Dário Jaime – O Guardião
Andréa Flores - Áyamin
Luana Moura – Áyamin
Luiza Braga – Áyamin
Roberta Flores – Áyamin

Iluminação:

Sônia Lopes

Figurinos:

Aníbal Pacha

Confecção de figurinos:

Mariléia Aguiar

Operação de som:

Edie Pereira

Fotografia:

Ana Flor

Cartaz:

Renato Torres

Direção:

Coletiva

Encenação:

Coletiva