

Um olhar para a epistolografia artaudiana: a dinâmica construtivo-destrutiva como componente criador

Rafael Balseiro Zin¹

Rafael de Paula Aguiar Araújo²

Resumo: Antoine Marie Joseph Artaud, mais conhecido como Antonin Artaud, foi poeta, artista plástico, ensaísta político, ator, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro na primeira metade do século XX e se destacou por ser um autor constantemente insatisfeito com a expressão de suas ideias e que se propunha a não fazer diferença entre a vida e a arte. Sem dúvida, a característica mais marcante do que se convencionou chamar de obra de Artaud está na necessidade de “sair do inferno”. Mais do que a intenção de comunicar, o movimento incessante de seus textos indica uma faceta sem igual de autoexpressão, em uma evidente tentativa de substituição da arte pela vida. Sabendo disso, esse estudo tem por objetivo compreender o que as inquietudes artaudianas representam e em que medida elas nos auxiliam a compreender as diversas conjunturas existentes na relação entre a arte e a política. Além disso, tem por intuito avaliar de que modo acontece e em que resulta o encontro produzido entre a elaboração de uma ação política potencialmente transformadora e a proposição de uma estética arrebatadora e contrária às imposições de uma linguagem que refrata a própria vida interior do artista criador.

Palavras-chave: Antonin Artaud; Epistolografia; Teatro pós-dramático; Arte e Política.

¹ Bacharel em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes de São Paulo, graduando em Sociologia e Política pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo.

² Doutor em Ciências Sociais e professor da Escola de Sociologia e Política de São Paulo e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Abstract: Antoine Marie Joseph Artaud, known as Antonin Artaud, was a poet, artist, political essayist, actor, play writer, screenwriter and a theater director in the first half of the twentieth century and stands out by being an author constantly unsatisfied with the expression of his ideas and proposed not to make a difference in between arts and life. Doubtless, the most outstanding characteristic of what was used to be defined as Artaud's work of art relays on a necessity of going "out of hell". More than the pure intention of communicate, the unstoppable movement of his texts indicates a unprecedented auto expression facet in an evident trial of a substitution of the art by the life. Acknowledging this, this study aims to understand what Artaud's restlessness represent and to what extent they help us in comprehend the several conjunctures that exist inside the arts and politics relation. Besides, has also a goal of evaluate in which ways this happens and what are the results of a meeting produced between a potentially transforming political action and the proposition of a sweeping esthetic contrary to the impositions of a language that refracts the very creative artist's interior life.

Keywords: Antonin Artaud; Epistolography; Post dramatic Theater; Art and Politics.

I. Apresentação

Antoine Marie Joseph Artaud, mais conhecido como Antonin Artaud, nasceu na cidade de Marselha, França, em 4 de setembro de 1896. Permeado por constantes inquietações ao longo de sua “reexistência” (SEGURADO, 2007) foi poeta, artista plástico, ensaísta político, ator, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro na primeira metade do século XX. Além disso, se destaca por ser um autor constantemente insatisfeito com a expressão de suas ideias e que se propunha a não fazer diferença entre a vida e a arte. A característica mais marcante do que se convencionou chamar de obra de Artaud está em sua necessidade de “sair do inferno” (GUINSBURG, 2008). Mais do que a intenção de comunicar, o movimento incessante de seus textos indica uma faceta sem igual de autoexpressão, em uma evidente tentativa de substituição da arte pela vida. As inquietudes artaudianas nos auxiliam, destarte, a compreender as diversas conjunturas existentes na relação entre a arte e a política. Sabendo disso, este artigo procura avaliar a forma com que Artaud relaciona o fazer artístico e a negação de um mundo envolto por uma cultura que nunca salvou qualquer ser humano de ter fome e da preocupação de viver melhor (ARTAUD, 2006). Não obstante, o texto procura verificar de que modo acontece e no que resulta o encontro produzido entre a elaboração de uma ação política potencialmente transformadora e a proposição de uma estética contrária às imposições de uma linguagem que refrata a própria vida do artista. Em essência, ambas as práticas se diferenciam uma da outra. Mas também se reencontram ao atingirem as mais inusitadas esferas da atividade humana, suprimindo necessidades e sendo impulsionadas pela ação do novo (CHAIA, 2007).

Este estudo, ao perpassar alguns aspectos da trajetória de vida de Artaud, pretende aguçar a curiosidade do leitor, fazê-lo pensar as correlações inerentes entre uma estética urgente, empestada e visceral, impressa em toda a sua obra, e uma existência conturbada, permeada por constantes lampejos criativos e afastamentos do convívio social. Respeitando as particularidades da vida e da obra de Artaud, é preciso esclarecer que o movimento pretendido

aqui não tem a intenção de desenvolver um estudo biográfico. O que procuramos é trazer uma nova perspectiva a respeito de Artaud e os aspectos políticos de sua obra. Partindo de suas cartas como fonte preciosa de informação, assumimos, como fio condutor do estudo, os temas abordados pelo artista, os materiais utilizados na composição de sua obra, as técnicas elaboradas, suas tendências estilísticas e seus compromissos críticos e estéticos. Dessa forma, entendemos que deve ser a obra o principal fundamento para se pensar o artista, e não o contrário. Devem ser as suas criações, seus escritos, suas invenções plásticas, os instrumentos privilegiados para se compreender a singularidade do criador (FRAYZE-PEREIRA, 2009). Um estudo sobre Artaud é instigante e tentador, ao ponto em que nos permite sair à procura da hibridização entre os domínios da arte e da política (SEGURADO, 2007). E esse movimento aboca-se, sobremaneira, à possibilidade de pensarmos a arte e a política como possibilitadoras da vida. Melhor dizendo, como possibilitadoras de novas experiências estéticas, que nos permitem emprestar novos significados e novos sentidos à vida, a existência, à reexistência.

2. Pressupostos teóricos e constatações preliminares

A preocupação em refletir sobre os aspectos circundantes e intrínsecos à relação entre a arte e a política está presente nos escritos de diversos intelectuais e teóricos, sejam eles acadêmicos ou não. E, nesse bojo conjectural, de quando em quando é trazida à luz da discussão a ideia de resistência. De acordo com Rosemary Segurado (2007), os múltiplos significados aos quais somos remetidos quando pensamos no termo resistência estão muito presentes na reflexão sobre as relações entre a arte e a política na sociedade contemporânea. Não ceder, reagir, ser obstinado, opor-se, defender-se, recusar-se, substituir. Ou seja, a resistência é um processo aberto que nos leva às diversas estratégias que vão do combate à defesa. Trazer para essa reflexão acerca da vida e obra de Artaud a ideia de resistência é, por conseguinte, de suma importância. Contudo, tal noção não dá conta de situar o nosso artista no

contexto da arte, do fazer artístico, teatral, propriamente. Assim, como é possível categorizar sua criação? Em que meio ou linha teórica ela se insere?

Para responder a essas questões, podemos pensar com Miguel Chaia (2007). Em seu texto intitulado *Arte e política: situações*, Chaia faz um esforço para traçar linhas teóricas e filosóficas, com o intuito de aproximar os domínios da arte e da política. O autor propõe quatro situações que dão base para tipificar aquilo que ele entende como afastamentos e aproximações entre as duas esferas: a arte crítica, a politização da arte, a estetização da política e a presença política da obra. Podemos dizer que a produção artística de Artaud se enquadra no primeiro dos quatro eixos. Isso, pois, de acordo com Chaia (2007, p. 22), a situação da arte crítica é constituída por

uma relação básica entre a arte e a política, que se estabelece a partir de uma aguçada consciência crítica do artista, propiciando a um indivíduo ou a um pequeno grupo criar obras baseadas na sensibilidade social, no gozo da liberdade e nos esforços e pesquisas para o avanço ou revolução da linguagem. Estão reunidos, neste caso, aspectos formais e questões sociais. Nesta situação a arte aparece como uma forma de conhecimento e investigação, constituindo uma modalidade de saber, apta a compreender o mundo e sintetizar a realidade.

Sabendo que a problemática artaudiana traz à tona “o peso da cultura morta” (ARTAUD, 2006), os perigos da racionalização política e uma crítica voraz à imposição que os discursos, ou mesmo as palavras isoladamente, carregam em sua essência, necessariamente ele se estabelece como um proponente de uma modalidade de saber, a fim de compreender sua relação com o mundo e de produzir, de outro modo, a realidade em que viveu. Podemos dizer, inclusive, que é por essa razão que o estatuto artístico de Artaud supõe mais que a obra, colocando-o em posição de rebeldia e inconformismo e como uma espécie de demolidor e construtor de linguagens, utilizando-se, nesse sentido, de um dinamismo construtivo-destrutivo como componente criador.

Levando em consideração esses primeiros apontamentos, podemos debruçar, a partir de agora, nosso olhar para a herança artística legada por Artaud. Silvia Guinsburg (2008) nos diz que a ideia artaudiana de teatro passa a

ser exercida no próprio Artaud, a partir de determinado período, em uma evidente tentativa de substituição da arte pela vida. Diz, ainda, que, longe de se sintetizar em profundidade em uma psicologia individual, a autoexpressão artaudiana refere-se à busca dos “princípios”, espécie de prospecção da experiência originária de um ser humano sufocada pela cultura do Ocidente. A potência de Artaud, portanto, vai além de uma provação concreta de colocar em prática tudo o que concebe no plano subjetivo. Sua obra propõe uma tentativa desesperada de transformar mentalidades, começando pelo criador, objetando atingir principalmente o público ou o leitor. Por isso, seu projeto teatral não se contenta com um estatuto artístico. Também por isso, é tão difícil realizá-lo. Pois não se trata de um programa estético por si somente, mas, principalmente, de uma poética de reconstrução espiritual do homem.

Outro elemento caro à produção de Artaud é a ideia da violência sensorial. De acordo com Guinsburg, Artaud entende que ela deve realizar-se pela conscientização em cena de um mundo verdadeiro, que se aproxime do real. Entretanto, o requisito de realidade para a cena não tem, como pode aparentar em um primeiro instante, qualquer amarra com o realismo. Nesse caso, o símbolo cênico visa reproduzir a realidade da vida buscando, em última instância, a produção de uma realidade alucinada, fantasiosa, surreal e ofuscada. Sendo a representação, no caso do teatro, uma condição inelutável, é preciso minimizá-la utilizando uma intervenção exata, que deslembre ou mesmo extinga a vertente “espetacular do espetáculo” (GUINSBURG, 2008). Portanto, reatralizar o teatro se confunde com um ultimato aberrador, pois o que falta à arte teatral, segundo Artaud, é precisamente o resgate da vida, colocando de lado, para isso, as saídas mais evidentemente teatrais. Além disso, e não menos importante, não podemos esquecer que Artaud, no teatro – junto a personalidades como André Breton na poesia, Luis Buñuel no cinema e Max Ernst, René Magritte e Salvador Dalí no campo das artes plásticas – foi pioneiro ao travar uma longa batalha, no início do século XX, para liberar a arte do ilusionismo e do artificialismo em que se encontrava, provocados pelo excesso de racionalismo. Mais precisamente, no período conhecido como entre

guerras, marcado pela grande depressão econômica de 1929 e por graves tensões políticas, que culminaram na ascensão dos regimes totalitários em alguns países europeus.

Mais adiante, ao tomar a noção de movimento em Artaud, podemos afirmar que ele compreendia a ação como um fenômeno único, a tal ponto imprevisível que poderia ser equiparada a todo e qualquer ato no qual o valor é dado pelo grau de veracidade. O importante a salientar na concepção artaudiana, porém, é a necessidade que se coloca para o ator de procurar a “imanência do gesto”. Para Artaud, segundo Guinsburg (2008, p. 18),

o gesto do ator não pode submeter-se a nenhuma ordem discursiva preestabelecida, mas, ao contrário, compor uma linguagem inaugural, espécie de hieróglifo vivo para ser decifrado pelo espectador. (...) Para conseguir elaborar essa linguagem o ator deve ser treinado como um atleta do coração, capaz de mostrar, através do corpo, a base orgânica das emoções e a materialidade das ideias.

Apesar disso, o aspecto criativo que marca definitivamente a trajetória artística de Artaud é, sem dúvida, a sua incessante luta contra a linguagem. Na realidade, trata-se de uma batalha sem fim pela autoexpressão, travada contra a refratariedade de sua própria vida interior, seguida pela procura de outra língua, que atenda sua necessidade constante de se expressar (GUINSBURG, 2008). Essa procura faz com que Artaud elabore um discurso descontínuo, composto por fragmentos e entrecortado de explosões emocionais. Isso tudo para tentar congrega o pensamento vivo, pulsante, último, em busca da captura dos “intervalos de espírito”. Desse contexto, Guinsburg (2008, p. 21), conceituando o papel da linguagem em Artaud, nos informa que

a palavra estará, portanto, presente na cena, ainda que deixe de dirigi-la. Lembrando Derrida, as palavras serão apagadas do placo da crueldade apenas na medida em que pretendam ser ordens. (...) Com a independência do sentido as palavras podem ser usadas de modo concreto, se possível como objetos sólidos que causem comoções físicas. Esse uso concreto transforma a palavra em espaço: explora sua entonação, sonoridade e intensidade, ensaia possibilidades musicais de pronuncia-la, recupera sua fisicalidade através do “deslocamento de ar que sua enunciação provoca”.

Não obstante, resta-nos trazer para a discussão o papel que a loucura ocupa enquanto elo fundamental para a compreensão da concepção de resistência, intrínseca à obra artaudiana. Obra esta que se furta sempre às unguetas taxonômicas e impressões utópicas da realidade. A sensação que se tem ao tomar contato com os escritos de Artaud é a de um decurso que nunca termina, que não se conecta a um eixo seguro de manifestação crítica e que, enfim, se furta a tudo aquilo que não pertence à sua própria concepção de mundo. Podemos arriscar dizer, inclusive, que se assemelha muito a uma espécie de dialética sem síntese, um movimento em que os opostos se distanciam e se aproximam mutuamente. Daí, então, o advento da loucura, de uma dissociação cognitiva ou quase mesmo algo semelhante a um viver, agir e pensar esquizofrênico – para lembrar os escritos de Deleuze e Guattari (1976). Para Guinsburg (2008), trata-se de uma sensação muito próxima a metáfora que Michel Foucault (2010), em sua célebre *História da Loucura*, utiliza para conceber a loucura trágica. A *Stultifera Navis* é a imagem essencial dessa loucura, pois aprisiona o louco no fluido espaço da água, transformando-o em prisioneiro da passagem.

Isto posto, antes de entrarmos propriamente nas considerações metodológicas, vale citar o que diz Miguel Chaia a respeito do artista que, através de sua obra, ataca, fere, luta e resiste, retomando, dessa maneira, o contexto entre o fazer artístico e o agir de forma política, evidenciando, assim, a repercutibilidade que o tipo de obra como a de Artaud gera no espectador que com ela se depara.

Pensar o artista como um resistente, paradoxalmente, permite retornar à ideia de que “toda a arte é política” – no sentido de prática artística, individual ou de grupo, afetando o espaço coletivo – ao supor que a ação e a proposta do artista portam intencionalidades voltadas a processos de transformações, internos ou externos aos sujeitos. (...) A arte como forma de investigação e suporte para a ampliação da consciência e do conhecimento torna-se o elo nuclear para pregar a independência do indivíduo, de sua expressão e do seu saber (...). Tal atitude do artista, enquanto ato de representação, afastando-se de uma posição de neutralidade, deverá repercutir possibilitando uma atitude crítica do usufruidor (CHAIA, 2007, p. 39).

3. Métodos de pensamento e os caminhos da pesquisa

Até então, boa parte do que se sabe a respeito da vida e obra de Artaud está distribuído em uma série de livros, artigos acadêmicos e demais materiais áudio-visuais que, cada um à sua maneira, nos fornecem pistas que ajudam a evidenciar sua personalidade complexa. Contudo, uma das fontes mais ricas e mais seguras de informações a respeito do autor encontra-se nas inúmeras correspondências que redigiu ao longo da vida. Artaud escreveu diversas cartas a conhecidos e desconhecidos, pessoas de prestígio ou não, sempre se apresentando de modo poético e profundo. Sua intenção era colocar em evidência a tragédia humana que, segundo ele próprio, se manifesta na “dor de viver” (ARTAUD, 2008). Ao longo de sua história, Artaud experimentou na pele essa dor e, ao imprimi-la em sua obra, nos convida também a experimentá-la, ao transferir para a experiência na encenação teatral o meio para que se chegue a essa sensação. Desse modo, para efeitos de pesquisa, entendemos que o melhor caminho para uma abordagem mais contundente é analisar essa vasta correspondência e, a partir dela, esmiuçar o que de mais significativo pode haver. Trata-se, portanto, de uma abordagem epistolográfica.

A epistolografia faz referência às cartas, epístolas literárias em prosa, que são a voz do próprio autor movido por inquietações e satisfações que lhe atravessam o espírito e que pretendem ser documento de uma verdade. Essa verdade que é oriunda da realidade própria do autor. Comumente essas cartas são escritas em primeira pessoa, com autoria reafirmada através da assinatura, revelando um projeto de autenticidade e veracidade, um registro de indiscutíveis verdades que são ditas interpessoalmente (SANTOS, 1998). Além disso, nesse tipo de registro, o local e a data são elementos bastante significativos, afinal, é através dessas informações que o pesquisador pode se orientar quanto ao espaço e o tempo em que foram escritos podendo, assim, captar a fugacidade do momento.

Optamos por dividir a trajetória de Artaud em duas fases. A primeira vai de seu nascimento até o ano de 1937. A segunda, parte daí e se encerra em 1947, um ano antes de sua morte. Tal divisão se dá por um acontecimento que

foi um divisor de águas em sua biografia. Em 1937, Artaud é tido como louco e é internado em diversos manicômios franceses. Após seis longos anos de observação e confinamento é transferido para o sanatório *Le Havre-Rodez*, onde permaneceu internado por mais três anos. Podemos afirmar que, nessa segunda fase, de acordo com Guinsburg (2008), aconteceu uma virada radical na percepção do autor. Se nos anos de 1920 a 1930 o teatro para Artaud era o lugar em que a vida se refaz, depois de *Rodez* ele passa a ser necessariamente o espaço em que o corpo se refaz. Todavia, antes de entrarmos propriamente em abordagens mais específicas a respeito de sua produção artística, vale esclarecer que muito antes de 1939 Artaud já havia passado por uma série de tentames em clínicas, hospitais e demais ambientes de reclusão.

Os primeiros registros acerca da experiência de Artaud com o universo psiquiátrico datam de sua primeira fase. Entre os anos de 1914 e 1917 presta o serviço militar e tem suas primeiras estadias em sanatórios, onde começa a alimentar seu ódio por psiquiatras. Entre 1918 e 1919 é internado na clínica *Le Chanet*, na Suíça, onde, aos cuidados do Doutor Dardel, começa um novo tratamento motivado pelo uso de drogas. Artaud, desde os seus 24 anos consumia láudano – um tipo de medicamento cuja base é o ópio – para aliviar as dores terríveis que tinha na cabeça e a depressão que sentia. Não podemos esquecer, inclusive, que Artaud foi o primogênito dos nove filhos de Antoine Roi Artaud e Euphrasia Nalpas e que, desde sua infância, se deparou com a morte, perdendo quase todos os seus irmãos, sendo que somente dois continuaram vivos. Por esse motivo, a dor permaneceu como uma constante ao longo de sua vida e, sem dúvida alguma, foi um elemento decisivo para a construção daquelas que viriam a ser suas principais e inovadoras idéias. Já em 1920, muda-se para Paris, confiado pelo Dr. Edouard Toulouse e inicia um processo criativo bastante rico (ESSLIN, 1978). O período compreendido entre a década de 1920 e o ano de 1937, portanto, foi de intensa produção artística para Artaud dentro de um breve espaço de tempo em que ele pôde se ausentar dos manicômios. Em *Rodez*, Artaud estabeleceu com o Dr. Ferdière, clínico-responsável pelo internato manicomial, uma vasta e intensa

correspondência. Dessa relação ambígua se estabeleceu um curioso espectro entre os dois: o médico o reconhece como um poeta de valor e o incentiva a retomar a atividade literária, mas, considerando seus escritos e seu comportamento um tanto delirantes, o submete a tratamentos de choque elétrico que afetam diretamente sua memória, seu corpo e seu pensamento. Por essa razão, desconfia-se de que as cartas escritas em *Rodez* são para Artaud um recurso para não perder sua lucidez. Elas revelam um homem em terrível estado de sofrimento, falando de sua dor através de uma escritura mais íntima e mais espontânea. São os diálogos de um desesperado com seu médico e através dele com toda a sociedade (FELÍCIO, 1996).

Levando em consideração a utilização da epistolografia como ferramenta de apoio à pesquisa e considerando a divisão cronológica em dois períodos para abordar a vida e a obra de Artaud, é possível extrairmos desse contexto os elementos que evidenciam como se deu o processo criativo do artista, quais eram suas inquietações e o que elas podem significar para a relação entre a arte a política. Dessa maneira, entendemos que é mais conveniente analisar as cartas escritas na primeira fase de Artaud, afinal, esse é o período em que os seus principais feitos, impulsos criativos e concepções teóricas ganham corpo e vida. Em outras palavras, é nesse período de afastamentos temporários, de uma vida de internamentos quase que ininterruptos, que as aceções de forma e as proposições de conteúdo se cristalizam. A título de curiosidade, esclarecemos que o trabalho de Artaud inclui ensaios e roteiros de cinema, pintura e literatura, diversas peças de teatro, inclusive uma ópera, notas e manifestos polêmicos sobre teatro, ensaios sobre o ritual do cacto mexicano *peyote* entre os índios Tarahumara (*Les Tarahumaras*), aparições como ator em dois grandes filmes e outros de menor importância. Além disso, é no livro *O Teatro e seu Duplo* (*Le Théâtre et son Double*) – sua principal obra, concluída em 1935, e um dos textos mais influentes do teatro no século XX – que Artaud expõe o grito, a respiração e o corpo do ser humano como lugar primordial do fazer teatral. Nessa obra, o autor denuncia o teatro digestivo e rejeita a supremacia da palavra. Nasce, também nessa fase, o

Teatro da Crueldade, espaço idealizado por Artaud onde não haveria nenhuma distância entre ator e platéia, onde todos seriam atores e todos fariam parte do processo, ao mesmo tempo.

4. Vasculhando os documentos, manifestos e vociferações

As obras completas de Artaud – que ainda assim estão incompletas, já que até hoje continuam aparecendo escritos inéditos seus – foram publicadas em língua francesa pela editora Gallimard e possuem ao todo 28 tomos. Entretanto, uma das mais importantes compilações das correspondências e demais escritos de Artaud, em sua primeira fase, pode ser encontrada em língua portuguesa, no livro *Linguagem e Vida* (2008), organizado por Silvia Guinsburg e Antonio Mercado Neto. Nele estão disponibilizadas as principais contribuições do artista francês no âmbito do teatro, do cinema, da pintura e da poesia. No entanto, pretendemos realizar aqui a leitura dos escritos em que Artaud articula o pensamento entorno do teatro, especificamente. Além disso, esclarecemos que determinados fragmentos dos textos foram transcritos na íntegra para apreciação do leitor e para evitar visões reducionistas acerca da concepção artística do autor.

4.1. A Evolução do cenário

O primeiro texto que destacamos é *A Evolução do Cenário* (*L'Évolution du décor*). Ele apareceu de forma inédita na Revista *Comoedia*, em 19 de abril de 1924 e pode ser considerado como o primeiro manifesto de Artaud acerca do teatro. É nesse texto que o autor apresenta suas ideias iniciais sobre a linguagem teatral. Segundo Artaud (2008), a escravização ao autor, a submissão ao texto, era algo como um “barco fúnebre!”. Nesse sentido, para ele, cada texto teria possibilidades infinitas de interpretação. Conceber cada obra, com vistas ao teatro, reateatralizar o teatro. Tal era o seu “novo grito monstruoso”. Para Artaud, o teatro precisaria ser relançado na vida. Isto não quer dizer que se deva fazer vida no teatro. Como se pudessemos simplesmente imitar a vida. O que se faz necessário é reencontrar a vida no teatro, em toda a sua liberdade.

Partindo dessa concepção, Artaud apresenta alguns princípios e ideais que considera palpáveis e que tangem os aspectos físicos do espaço, ou seja, em relação ao modo como a encenação deve acontecer. Seria preciso mudar a conformação da sala e que o palco fosse deslocável segundo as necessidades da ação. Seria preciso, ao mesmo tempo, que o lado estritamente espetáculo do espetáculo fosse extinto. Ir ao teatro não tanto para contemplar o ato, mas para participar. É preciso que o público tenha a sensação de que poderia, sem uma operação muito habilidosa, fazer o que os atores fazem em cena. Enfim, todas essas considerações são importantes e dizem muito a respeito do lugar onde a obra de arte, e mesmo a ação política, se estabelecem, segundo a visão do artista.

4.2. O teatro Alfred Jarry

Fundado em 1926 por Artaud, Roger Vitrac e Robert Aron, o Teatro Alfred Jarry – como o nome incita – é uma homenagem ao mestre da patafísica, mais conhecida como a ciência das soluções imaginárias. As primeiras impressões de Artaud sobre o teatro que pretendia fundar estão disponíveis, em forma de manifesto, em um texto homônimo, publicado de forma fragmentada na *Nouvelle Revue Française* (número 158, de 1º de novembro de 1926). Nele, Artaud nos diz que, se o teatro é um jogo ou mesmo um número excessivo de problemas graves, sua única função é chamar a atenção do espectador para a distração. Agora, se o teatro não é um jogo, se é uma realidade verdadeira, o problema a ser resolvido é justamente emprestar ao teatro uma carga de realidade. Desse modo, uma das primeiras questões que Artaud coloca é saber se é possível encontrar um público capaz de conceder o mínimo de confiança e de crédito necessário para sua realização, ou seja, um público que fosse capaz de tomar partido com esse movimento inaugural. O teatro ideal, portanto, seria aquele capaz de despertar no espectador certa angústia, um sentimento de culpabilidade. Dessa maneira, o espectador seria sacudido e ficaria arrepiado com o dinamismo interior do espetáculo, que se relaciona diretamente com as angústias e as preocupações de toda a sua vida. E isso tudo com um único

objetivo. Não é ao espírito ou aos sentidos dos espectadores que Artaud pretendia se dirigir, mas “a toda sua existência”.

Em uma palavra, com este teatro nós reatamos com a vida em vez de nos separarmos dela. O espectador e nós mesmos não poderemos nos levar a sério se não tivermos a impressão muito nítida de que uma parcela de nossa vida profunda está empenhada nesta ação que tem por quadro o palco. Cômico ou trágico, nosso jogo será um desses jogos em que em um dado momento a gente ri amarelo. É nisto nós nos empenhamos (ARTAUD, 2008, p. 33-4).

A intenção de Artaud era a de que o espectador saísse de seu teatro angustiado. A ideia era a de que ele saísse sacudido e arrepiado com o dinamismo interior do espetáculo que se desenrolaria diante dos seus olhos. E este dinamismo estará em relação direta com as angústias e as preocupações de toda sua vida. Por esse motivo, o teatro reside, para Artaud, em alguma coisa de imponderável e que não se acomoda de maneira nenhuma ao progresso. Até porque, o que mais importava para o autor era o texto. Mas o texto enquanto realidade distinta, existente por si mesma, bastando-se a si mesma, e não no tocante a seu espírito. “E ponto final” (ARTAUD, 2008, p. 35).

4.3. Manifesto por um teatro abortado

Publicado na edição de número 87, da revista *Les Cahiers du Sud*, em fevereiro de 1927, mas escrito em 13 de novembro de 1926, o Manifesto por um teatro abortado revela uma vez mais um Artaud indignado com a época confusa em que vive, carregada de “blasfêmias e fosforescências”, em que todos os valores, tanto artísticos quanto morais, parecia dissolver-se em um abismo gigantesco. Para Artaud, do ponto de vista espiritual, tratava-se de uma época crítica, em que as pessoas acreditavam em todas as ameaças do invisível. E era justamente contra o invisível que sua concepção de teatro lutava. Artaud concebia o teatro como uma verdadeira operação de magia. Não se dirigia aos olhos, nem à emoção direta da alma. O que procurava criar era uma “certa emoção psicológica onde as molas mais secretas do coração serão postas a nu” (ARTAUD, 2008, p. 38).

É interessante observar que esse manifesto traz consigo um Post-Scriptum que foi acrescentado quase dois meses depois da primeira versão, portanto, após a exclusão de Artaud do grupo surrealista, ocorrida em novembro de 1926, devido às críticas contundentes que tecia aos revolucionários com base no materialismo histórico. Miguel Chaia (2007) nos diz que, sob influência marxista, os principais movimentos de vanguarda artística do século XX, como o dadaísmo, o surrealismo, o construtivismo russo e, mais tarde, os situacionistas, deixaram-se impregnar fortemente pela dimensão política. Desse modo, diversos artistas engajaram-se em projetos políticos de transformação da sociedade e lutaram pela formação de uma nova consciência sensível através da arte. Todavia, Artaud já se mostrava uma vez mais a frente de seu tempo e pungia forte crítica. Com relação ao teatro que se pretendia político, especificamente, Artaud vocifera que

Estes revolucionários de papel de bosta que gostariam de nos levar a crer que fazer atualmente um teatro é (como se isto valesse a pena, como se isto pudesse ter importância, *as letras*, como se não fosse *alhures* que nós desde sempre fixamos nossas vidas), esses velhacos sujos gostariam de nos levar a crer que fazer atualmente um teatro é uma tentativa contrarrevolucionária, como se a Revolução fosse uma ideia-tabu e na qual fosse desde sempre proibido tocar. Pois bem, eu, eu não aceito ideia-tabu. 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. Para mim a Revolução não está aí. Ela não está em uma simples transmissão de poderes. Uma Revolução que põs na primeira fileira de suas preocupações as necessidades da produção e que devido a este fato se obstina em apoiar-se no maquinismo como um meio de facilitar a condição dos operários é para mim uma revolução de castrados. Eu não me alimento dessa erva aí. (ARTAUD, 2008, p. 39)

Apesar de longa, essa citação deixa em evidência os motivos que levaram Artaud a se desvencilhar do grupo surrealista, que se filiara aos ditames marxistas, e qual era sua visão acerca do contexto político de sua época. Além disso, evidencia a encarnação máxima da potência de um gênio romântico e revoltado, que envidava todos os seus esforços no sentido de libertar o teatro

da tutela do significado, das idéias claras, ou mesmo, de tudo aquilo que produz sentido, mensagem.

4.4. Um novo teatro

Redigida no dia 14 de julho de 1932, em Paris, a carta intitulada *O Teatro que vou fundar* apresenta em linhas gerais o projeto de teatro que Artaud pretendia realizar com o apoio da *Nouvelle Revue Française*, então dirigida por Jacques Révère. É evidente que, passados seis anos de sua desfiliação do grupo surrealista, muitas de suas ideias já haviam alcançado um nível maior de maturação. Quando escreveu essa carta, Artaud não tinha examinado ainda a questão do local onde faria seu teatro ideal. Mas já dava pistas de que poderia ser um galpão, arrumado e reconstruído segundo princípios que tendem a se aproximar da arquitetura de “certas igrejas, ou melhor, de certos lugares sagrados e de certos templos do Alto Tibete” (ARTAUD, 2008, p. 79). Ele nutria pelo teatro uma ideia religiosa e metafísica, porém, no sentido de uma ação mágica, real, absolutamente efetiva. E, segundo o próprio Artaud, é preciso entender que as palavras “religioso” e “metafísico” são atribuídas a um sentido que não tem nada a ver com a religião ou com a metafísica, da maneira como são entendidas habitualmente. Assim, demonstra até que ponto esse teatro tem intenção de romper com todas as ideias que alimentam o teatro na Europa em 1932.

Artaud acreditava na ação real do teatro, mas não exercida no plano da vida. Para ele, o teatro somente poderia voltar a ser ele próprio no dia em que os autores dramáticos mudassem completamente sua inspiração e, sobretudo, seus meios de escritura. A questão que se coloca é a de permitir ao teatro reencontrar sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de mímica, linguagem de gritos e onomatopeias, linguagem sonora, mas que terá a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras. Nesse sentido, as palavras seriam apenas empregadas em momentos determinados e discursivos da vida como “uma luz mais precisa e objetiva aparecendo na extremidade de uma ideia” (ARTAUD, 2008, p. 80).

4.5. À comoédia

Em carta publicada na revista *Comoedia*, de 21 de setembro de 1932, Artaud apresenta os primeiros passos daquele que mais tarde seria conhecido como *O Teatro da Crueldade*. Nesse texto, o autor esclarece que concebe o teatro como “uma operação ou uma cerimônia mágica”, e que pretende concentrar esforços para lhe devolver, de forma compreensível a todos, seu caráter ritual primitivo. Segundo Artaud (2008, p. 82), em todas as coisas existem dois lados, dois aspectos:

1º Aspecto físico, ativo, exterior, que se traduz por gestos, sonoridades, imagens, harmonias preciosas.

2º Aspecto interior, filosófico ou religioso, entendendo-se este último em seu sentido mais amplo, no sentido de comunicação com o universal.

Dessa maneira, diz Artaud, parece que há uma anuência, em certo sentido, em considerar o teatro não como um jogo de arte meramente ou como um meio de distração dos aborrecimentos de uma “difícil digestão”. Mas, ao mesmo tempo em que ele reencontra os poderes de ação direta sobre os nervos e a sensibilidade sobre o espírito, o teatro abandona o hábito do teatro falado, em que a clareza e a lógica constroem a sensibilidade. No entanto, a ideia não está em suprimir a palavra, mas em “reduzir consideravelmente seu emprego” (ARTAUD, 2008, p. 83). A grande novidade dessa proposição está justamente no fato de que ela objetiva subverter as relações da palavra não apenas no domínio da natureza, que é exterior, mas no domínio interior, ou seja, no da psicologia. Para Artaud, portanto, era preciso que o teatro tomasse consciência de uma vez por todas daquilo que o distingue da literatura escrita.

A arte teatral, por mais fugaz que possa parecer, é baseada na utilização do espaço, na expressão dentro do espaço. E não está escrito em nenhum lugar que as artes fixas, inscritas na pedra, na tela ou no papel, sejam mais válidas ou eficazes magicamente. Nesta nova linguagem os gestos têm o valor das palavras, as atitudes têm um sentido simbólico profundo, são capturadas em estado de hieróglifos, e o espetáculo todo, em vez de ter em vista o efeito e o charme, será para o espírito um meio de reconhecimento, de vertigem e de revelação (ARTAUD, 2008, p. 83).

4.6. O teatro da crueldade

Em uma carta escrita a André Gide, em 20 de agosto de 1932, Artaud anuncia a intenção de elaborar uma peça para esse tal teatro que ele denominaria mais tarde como *O Teatro da Crueldade*. Essa é a primeira vez que esse nome, eternizado e um tanto referenciado no universo teatral, aparece nos escritos do autor. Mais adiante, em 12 de setembro do mesmo ano, em carta a Jean Paulhan, Artaud desabafa e expõe ao seu interlocutor as origens de sua inspiração.

A crueldade não é acrescentada a meu pensamento. Ela sempre viveu nele, mas me faltava tomar consciência. Eu emprego o nome de crueldade no sentido cósmico do rigor, de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido dessa dor de necessidade implacável fora da qual a vida não saberia se exercitar (ARTAUD, 2008, p. 103-4).

Sabe-se que Artaud insistiu repetidas vezes sobre o conteúdo ideológico de seu manifesto sobre *O Teatro da Crueldade* e mesmo sobre sua “fé revolucionária”. Em carta enviada a Jean-Richard Bloch, em 4 de março de 1933, o autor afirma a sua “necessidade de magia no domínio poético” (ARTAUD, 2008, p. 108). Para Artaud, o teatro, que é “poesia em ação, poesia realizada”, deve ser necessariamente metafísico ou então não tem razão de ser. E é exatamente isso que pensa e acredita ideologicamente, reagindo contra um estado de coisas em pleno desmoronamento e apoiado em bases intelectualmente sólidas que, “são as únicas nas quais o teatro sempre pôde se apoiar”.

4.7. Sobre a peste

No dia 8 de abril de 1933, Artaud escreve uma carta para André Rolland de Renéville, a respeito de sua conferência proferida na Sorbonne, dois dias antes. Nela, agradece os comentários do amigo que afirmou ter sido sua apresentação algo que oscila “perpetuamente entre o fracasso e a palhaçada mais completa” (ARTAUD, 2008, p. 111). É nesse texto, inclusive, que aparecem suas

primeiras impressões acerca da relação de seu teatro com a peste. Não obstante, Artaud confessa a Renéville, quase que suspirando, como pensa ser visto nos lugares em que aparece publicamente e o que, segundo ele, pensam a respeito daquilo que fala e escreve.

É verdade que apenas minha presença em alguns lugares causa um tumulto, faz nascer uma irritação anormal, como que diante de uma monstruosidade, de um fenômeno abjeto da natureza. As pessoas, seja por me verem, seja por certas ideias que eu discuto, são levadas a se encolerizar. Essa verdade da qual eu lhe falo e que irrita, é que aquilo que você chama de metáfora, e que não é, das relações entre o teatro e a peste, vale igualmente para o meu espírito, que eu considero organicamente alterado por um mal que o impede de ser o que deveria ser. Existe dentro dessa luta terrível entre eu e as analogias que pressinto, e em minha impotência de petrificá-las em termos, para me tornar fisicamente dono da totalidade do meu tema, um espetáculo perturbador que irrita as pessoas pouco preparadas para uma certa limitação do pensamento (ARTAUD, 2008, p. 112).

4.8. O teatro e seu duplo

Em carta escrita a Jean Paulhan, em 25 de janeiro de 1936, Artaud acredita ter encontrado o título conveniente para seu livro. Contudo, não se trata de um livro qualquer. *O Teatro e seu Duplo* é um dos principais escritos sobre a arte teatral no século XX e se tornou referência para consagrados diretores ao redor do mundo, como Peter Brook, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba. Podemos dizer que nessa obra sintetizam-se os principais esforços de Artaud para a concepção de uma arte dramática, na qual a palavra, ou mesmo o verbo, são abolidos em detrimento de um "teatro total", que integre a pantomima, a música, o canto e a dança. Artaud justifica o nome atribuído à sua criação e, em uma de suas afirmações mais célebres, diz que

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 mais encarnados pelos homens, são encarnados pelo teatro. Considero esse duplo o grande agente mágico, do qual o teatro, por suas formas,

é apenas a figuração, esperando se tornar a transfiguração. É no palco que se reconstitui a união do pensamento, do gesto, do ato. O Duplo do Teatro é o real não utilizado pelos homens de hoje (ARTAUD, 2008, p. 127).

Com essa perspectiva, Artaud finda a primeira fase de sua trajetória. Os anos seguintes, por mais arrebatador que isso possa parecer, foram envoltos por uma atmosfera de devassidão, anarquia, agitação, desvario, perturbação, acessos incessantes de loucura, inércia burguesa e anomalia psíquica. Contrário a um conceito de cultura ligado à mera sabedoria racionalista, avesso a um teatro amarrado de forma dependente aos ditames da palavra e imêmore de sua gestualidade original, à procura de uma condição precedente à linguagem oral pronunciada. É com essa força, com esse impulso vital que constrói desconstruindo que finalmente, em 4 de março de 1948, Antonin Artaud se despede da vida.

5. Considerações finais

A relação entre a arte e a política, mais especificamente entre o teatro e a política, é um tema recorrente na literatura acadêmica. Contudo, o que se procurou nesse breve estudo foi esboçar uma contribuição para o debate das ideias de Artaud, a partir da leitura dos seus escritos, em sua primeira fase. Nosso intuito foi o de repensar os desvelamentos que um olhar mais aguçado sobre essa relação pode evidenciar. E sua obra se destaca para esse tipo de reflexão, pois Artaud procurou por toda a vida resgatar a sociedade em que vivia de certa acomodação estética paralisante, que evitava conflitos que mutilassem as ideias já preestabelecidas. Essa pulsão toda não poderia escapar e não escapou de sua arte. O que fez Artaud foi, antes de tudo através do teatro, chamar a atenção do público, chacoalhando e bagunçando ideias, trabalhando a percepção das questões sociais sob novas perspectivas, mais perturbadoras. Essa forma de conceber a arte, rompante e com foco na quebra da linearidade, provoca o espectador a se furtar de uma estrutura cômoda, mexendo com os seus sentidos e despertando sua atenção para um problema crucial à vida: a existência. Nesse sentido, portanto, é que sua obra é política.

Artaud diria que o teatro é feito para condensar um sistema de vida e que deve se constituir como sendo a síntese heroica da época em que foi concebido. Por essa razão, é possível definir o fazer teatral como sendo o resíduo concreto e o reflexo dos costumes e dos hábitos de um determinado período. Para Artaud, o lugar de sua crítica estava no fato de que todos os meios de expressão especificamente teatrais, de pouco em pouco, foram cedendo espaço para a mera produção textual, que absorveu em si a ação, de tal maneira que se pôde ver o espetáculo teatral reduzido inteiramente a uma só pessoa “monologando diante de um biombo”. Essa crítica aparece fortemente na obra de Artaud, quando ele declara sua consternação contra o sistema que o impede de viver e que manipula seu corpo, retirando de si a consciência e até os pensamentos. Portanto, a grande transformação proposta pelo autor traz à tona as relações humanas de poder, de vida, de imaginação, passando pelo corpo e se configurando através do grito, da respiração e dos símbolos e signos que deixou registrado.

A arte, quando nos conecta a realidade sob novos pontos de vista, cumpre aquilo que provavelmente é a sua principal função, a de ceder espaço para a manifestação do imaginário, para nos fazer desconfiar que existe sempre outras formas de emprestar significado à vida, às coisas do mundo. A arte, portanto, cria resistências ou, melhor dizendo, cria reexistências. Ela invalida as normas preestabelecidas e as verdades impostas reconfigurando a vida e permitindo ao sujeito, que dela toma emprestado o significado, a elaboração de novas percepções acerca da realidade em que vive. Por esse motivo, se justifica a autoavaliação de Artaud quando afirma ser uma pessoa maçante e obstinada. Enquanto artista criador, Artaud viveu com a constante impressão de ter algo a dizer. Algo que sempre considerou uma espécie de impermeabilidade do mundo cênico a tudo que não pertence estritamente a ele. Algo que assume a função de dasamordaçar um corpo que urge e que objetiva denunciar a quase inutilidade da palavra, que não mais seria o veículo, mas o ponto de sutura do pensamento. E tudo isso, dito em profundidade e em perspectiva sobre o

palco, em hieróglifos de gestos que deveriam ser construções desinteressadas e absolutamente novas do espírito.

Por fim, podemos retomar a reflexão a respeito da relação entre a arte e a política, propriamente, levando em consideração que a grande questão que se apresenta para Artaud é a de admitir que o teatro reencontre sua verdadeira linguagem. Por esse motivo era impossível para o autor parar de escrever e escrever. Sua procura se deu, não por uma linguagem rasteira e desinteressada, mas por uma linguagem que dê conta do espaço, dos acenos, das atitudes, dos modos e maneiras de expressão do corpo. A luta de Artaud admitia a construção de uma linguagem de gritos e onomatopeias, em que todos os elementos objetivos deveriam necessariamente se transformar em sinais, sejam visuais, sejam sonoros, mas que têm tanta importância intelectual e de significados sensíveis quanto à linguagem de palavras, permitindo, assim, um reencontro entre o sujeito criador e um mundo fragmentado. Possibilitando, não obstante, ao artista criador e engajado transgredir, resistir e reexistir, seja ele visionário, rebelde ou revolucionário, na luta contra todas as formas de sujeição cultural, instigando-nos, inclusive, a repensar o papel da arte em suas mais variadas vertentes.

Referências

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CHAIÁ, Miguel. Arte e política: situações In: *Arte e Política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

ESSLIN, Martin. *Artaud*. São Paulo: USP/Cultrix, 1978.

FELÍCIO, Vera Lúcia. *A procura da lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 1996

FRAYZE-PEREIRA, João A. A Escuta Poética do Delírio. In: DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GUINSBURG, Silvia Fernandes Telesi J. Prefácio. In: ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTOS, Matildes Demétrio. *Ao sol carta é farol: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas*. São Paulo: Annablume, 1998.

SEGURADO, Rosemary. Por uma estética da reexistência na relação entre arte e política. In: CHAIA, Miguel (org.). *Arte e Política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.