

O Teatro Artaudiano ou a Metafísica da Carne

André Luís dos Santos Queiroz¹

[...] uma última pressão me imobiliza, me congela. Sinto entre as coxas as igrejas a deter-me, a lamentar-se; irá paralisar-me? Vou-me retirar? Não, não! Afasto a derradeira muralha. São Francisco, que me guardava o sexo, afasta-se. Santa Brígida abre-me os dentes. Santo Agostinho desaperta-me o cinto. Santa Catarina de Sena adormece Deus. Acabou-se bem acabado, deixei de ser virgem. A muralha celeste caiu. Estou a ser tocado pela universal loucura. Escalo o meu orgasmo no mais alto éter. (1, 27)

I

O trabalho que me propus fazer é uma espécie de mergulho no pensamento do criador do Teatro da Crueldade, Antonin Artaud. A partir dele, uma série de questões se me apresentam. Por que Artaud? Por que insistir em Artaud? De que forma buscar um traço linear que desafie a incoerência de uma suposta mente insana, estabelecendo com isso a rigidez do sentido? E na própria questão se situa a contratense que incrimina. Mas, para que buscar a unidade lógico-discursiva no pensamento de Artaud? Qual razão mobiliza tal procura? Qual funcionalidade?

A proposta de escrever um trabalho sobre Artaud e sobre sua revolução estética pareceu-me bastante sedutora pelas ousadas perspectivas de tentar pensar-sentir o trabalho-vida do homem-teatro. Muitos são os caminhos para se penetrar na sua obra e diversas são as possibilidades dela nos escapar — « incapturável » que é. E aqui se dá o capricho da razão em querer se aventurar pelos caminhos tortuosos e fascinantes de seu gênio criativo, ou se quiserem, de sua desrazão.

Quanto à apresentação do meu trabalho, ressalto que procurei pensar filosoficamente as questões levantadas por Artaud. Qual a verdadeira revolução que pretende seu programa de um Teatro da Crueldade? Certamente não apenas uma reformulação simples da *mise-en-scène*. Gerando a derrocada do

1 Do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

estilo ocidental e dicotômico, introdutor este do elemento diferencial como algo que se põe entre o eu e o si mesmo, entre o ato total e ele mesmo, entre a palavra potente e sua potência expressiva — em outras palavras, instalação do Outro como aquele que demarca o fora e institui o reinado dos duplos, o que acaba por legitimar o Real (ideal) como o oposto e o superposto a uma representação alijada da Identidade —, a proposta de Artaud passa mesmo pela restauração do reinado do Mesmo como o elemento mágico e desencadeador de verdades fundamentais acerca do homem. Porém, de que forma se dá tal pretensão? Qual plasticidade cênica possibilitaria a Artaud atualizar seu pensamento, dinamitar a ponte entre este e o ato absoluto? De que modo, senão a partir da desterritorialização do pensamento ocidental, expurgando os vícios de uma vida impotente e digestiva?! Em seguida, uma espécie de restauração do instante mágico e perpétuo (instante infinito pois fora do tempo e anterior à queda na diferença), experimentando os limites (desdobrando-os e contendo-os). Rompimento com o tempo histórico e com toda anatomia de um olhar. Do olho que vê passado e futuro. O olho mágico e entorpecido volta-se sobre si próprio como numa dobra, projetando para si sua própria imagem, não como imagem que duplica e funda aquela representação alijada que já citei, mas como numa cartografia feita à medida que os acontecimentos se efetuam, que as dobras se refletem, lançando faíscas que marcam e registram seu território. O olho mágico capta pela dobra o som profundo do homem, seus segredos e suas verdades.

Artaud faz de seu teatro uma metafísica porque ele é o percurso legitimado pela magia dos hieróglifos; se ele fala é para que a partir desta fala o falado primordial se aqueça e nos remeta para lá do tempo cronológico.

Revolução da linguagem; não apenas do que é dito, mas da forma do dizer, da plasticidade cênica da expressão.² Revolução semântica; não apenas da forma do dizer, mas do próprio dito que se altera como um outro que se dá e se acrescenta ao significado da tradição. Reterritorialização dos limites pela articulação entre palavra e verdade, revitalizando aquela pela legitimidade que este estatuto ontológico lhe confere.

Necessário se faz furtar-se do devir e do múltiplo em função da autenticidade a-temporal do elemento primordial (a força mágica do Ser). Furtar-se da Queda — esta que é a condição de possibilidade da diferenciação dispersa da multiplicidade — na busca de uma recodificação das relações entre o homem e a vida, entre o homem consigo mesmo e entre a vida e a sua dimensão mágica elementar.

O teatro é o percurso e o processo. É a partir dele que tais virtualidades

2 Diz Foucault: « Em Artaud, a linguagem é recusada como discurso, e retomada na violência plástica do choque, e remetida ao grito, ao corpo torturado, à materialidade do pensamento, à carne ». (19, 400)

se efetuam, que as dicotomias se estilhaçam sem ter como se sustentarem no reino do Uno.

O espírito se integra ao corpo e ambos se uniformizam no — e pelo — ato total, ato total que é o seu princípio teatral. Os afetos separatistas agonizam. Corte nas relações. Como ele mesmo torna explícito em seu *Teatro e seu Duplo*, « o espaço teatral é o espaço onde se restaura a vida, não a vida individual » com seu psicologismo, com seu registro de recalque e com seu corpo submetido ao recorte dos órgãos, mas a vida integral que o ocidente recalcou com o seu pudor, com seu comedimento.

Uma questão a ser ressaltada é a alteração da funcionalidade e do estatuto da linguagem. Deixemos claro que não se trata de suprimir a palavra do teatro por ela ser « tagarela », mas excluir essa dimensão tagarela da palavra. Excluir « a palavra fundadora do corte, da segmentação, do saber extrínseco » (15, 4). Artaud desqualifica o discurso degradado que perdeu sua função nomeadora e sua potência expressiva; o que resta desta linguagem é o que Walter Benjamin classifica como tagarelice, ou seja, o dito das superfícies, o falado excluído do registro do que é a própria fala — o falar como falar de, como estar fora e, de certa forma, falar do fora, descrever fenômenos.

A palavra ganha um novo estatuto. A palavra-gesto-luz-som-e-ação não é agora mero instrumento elucidativo de uma realidade que se opõe à vida, que permanece fora do circuito orgânico e vital. Ela nomeia o Ser, e o que se dá é a sua superpotencialização e « restauração de sua integridade física e orgânica, calcada na respiração » (4, 74).

Refazer, Reestruturar, Recodificar, Reevolucionar; tudo indica que o programa cênico artaudiano nos conduzirá a uma espécie de atualização do passado fundamental do homem. Eis o seu projeto metafísico a se desdobrar perante nós. Mas, a metafísica de Artaud passa pelo corpo enquanto elemento central e desencadeador de força. O corpo é o alvo e o caminho a um só tempo. É a partir dele que se configura o nosso achado; nele se dá a convulsão pela trituração dos sentidos, a convulsão generalizada da consciência. Mas, também no corpo configuram-se mudanças, desinvestimento de órgãos, de funções e de regulação. Tudo isso através da exacerbação da dor pela crueldade rigorosa.³

Tudo remete à carne. A carne é o fim alquímico de seu pensamento. A metafísica artaudiana é, por isso mesmo, uma metafísica da carne.

3 Não se deve confundir, em Artaud, crueldade com sangue, tortura; crueldade quer dizer rigor, precisão. Diz Deleuze : « Ele a definia somente por um extremo determinismo, o da determinação espaço-temporal, na medida em que ela encarna uma Idéia da natureza ou do Espírito como 'espaço agitado', movimentação de gravitação que gira e fere, capaz de tocar diretamente o organismo, pura encenação, sem autores e sem atores, e sem sujeitos. Só se cavam espaços, só se precipitam ou desaceleram tempos à custa de torções e deslocamentos que mobilizam e comprometem todo corpo [...] ». (17, 351)

II

Depoimento de Derrida — « Ele não emprende nem uma renovação, nem uma crítica, nem um questionamento do teatro clássico : pretende destruir efetivamente e não teoricamente, a civilização ocidental, as suas religiões, o todo da filosofia que fornece os fundamentos e o cenário ao teatro tradicional sob as suas formas mais inovadoras [...] promovendo o instante de encontro com a carne viva ». (10, 138)

Artaud pensa o teatro em outro sentido que o conferido a ele no ocidente, não um teatro de apaziguamento das paixões, ou como linguagem plástica do mundo psicológico e social do homem moderno — como se o teatro fosse o elucidar de questões como estas. Não um teatro no qual a palavra submete o poder plástico, esse reinado da palavra « tagarela » que tem como fim a expressão dos conflitos interiores, atuando como se arremessasse o eu na multiplicidade de afecções, como unidade que se dispersa no múltiplo.

Para Artaud, o teatro é como a peste. Seu registro é outro que o dos apaziguadores, é o ímpeto desvairado da insurreição que se dá no turbilhão. O teatro atea o fogo. Ele joga a lenha. Desperta as forças e « desencadeia possibilidades ».

Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas por ser, como a peste, a revolução, a exposição, a condução para frente de um fundo de crueldade latente pelo qual localizam-se no indivíduo ou em povos inteiros, as possibilidades perversas do espírito. (3, 62/63)

Ele deixa ver o oculto, ele nos faz ver não através de um foco que ilumina os territórios e reconhece as marcas do corpo, mas por meio da alegoria e da poesia mágica que sem propriamente dizer algo acaba por fazê-lo. Ou melhor, a sua matéria de expressão, a potência expressiva, faz ver o invisível que atravessa o não-dito do dito. O corpo que dança e grita parece expelir, como numa convulsão, forças nunca expressas pelas palavras da tagarelice; forças essas que expressam o Ser.

A palavra ao se apresentar como forma de comunicação que ilumina o exterior, que se relaciona com ele a partir da elucidação das aparências perde, segundo Artaud, sua potência de expressão de « faculdades metafísicas », de « gesto que se projeta no espaço » (3, 58), pois essa função metafísica da palavra prima pela destruição das aparências e pelo retorno a um certo instante a-histórico.

Desnuda-se a carne da palavra, a sua sonoridade, a sua entonação, a sua intensidade, o grito que a articulação da língua e da lógica ainda não calou

totalmente, aquilo que em toda palavra resta de gesto oprimido, esse movimento único e insubstituível que a generalidade do conceito e da repetição nunca deixaram de recusar. (10, 161)

Eis a busca da linguagem da própria vida, da palavra anterior às palavras. A palavra da véspera da emergência das palavras. Tal palavra faz o caminho inverso; o seu dito é a verdade-idade primordial e mágica, ela aponta para dentro de si, enquanto, como vimos, a palavra psicologizante tem os olhos voltados para o fora, para a dispersão do múltiplo que mina sua potência expressiva.

Artaud busca transcender os limites verbais, procura captar regiões da consciência humana não-codificadas por esta linguagem. Essa mesma questão o impulsionara já no início da década de vinte em direção ao grupo surrealista. Na tentativa de captura destas regiões não-verbais do inconsciente humano, a técnica era a da escrita automática que visava o desabamento dos limites impostos pela Razão.

E com esta intoxicação do espírito emerge a liberdade que conduz a mão des-recalcada aonde nos leve o ziguezague de nossa caneta. (4, 16)

Artaud rasga as palavras, desfaz os nós das convenções e parte para uma experimentação de outros campos expressivos, de obscuras regiões incommunicáveis. Produz uma nova poesia, outra forma de expressão concreta, pesada — pois física —, voltada para o corpo e não mais para a razão, alterando os ritmos cardíacos, sanguíneos e respiratórios. O som pesado do Absoluto que afetando o corpo gera o frenesi. Som, luzes, câmeras e ação (AÇÃO), começa o teatro artaudiano (ou artaudionisíaco, uma vez que exorta o espírito a se libertar e resgatar as forças do corpo-terra) que atinge os sentidos, gerando dor física qual a peste que se instala numa fração mínima de tempo e superpotente aniquila toda a população de uma cidade. Seu teatro desarticula o hiato existente entre razão-emoção, corpo-razão, palco-platéia, texto-ação, autor-diretor, identidade-representação, sendo esta desarticulação promovida pela exacerbação da dor. Destrói o palco, rasga a máscara e o texto, resgata a criação a partir do espaço cênico, e faz do teatro tudo aquilo que pode ser expresso no palco, agora indissociado da vida pela potência dos afetos que faz vingar. O que se nos apresenta é a cumplicidade do contágio: difícil dizer quem é quem no baile, quem é « o vampiro e quem é o pescoço quente »... é tudo convulsão. É vida que se faz expressa no gesto total da crueldade.

Um teatro de sangue, um teatro em que cada representação terá feito algo, corporalmente, para aqueles que representam e também para aqueles que vêm ver os outros representarem. (3, 146)

Eis a que se dirige obstinadamente Artaud: à restauração do que foi recalcado pelas relações humanas, pelo império do *cogito* cartesiano, pela

moderação dos costumes, pela razão dividida, ou, como diria Nietzsche, pelo enfraquecimento da vontade.

Podemos observar nos escritos artaudianos esta identificação (ou melhor, auto-identificação) com a intensidade dos turbilhões, e com outros personagens históricos tão incompreendidos quanto ele próprio o foi; basta ver seus textos sobre Van Gogh e Lautreamont. Tomemos como um pequeno testemunho uma carta sua escrita a Henri Parisot :

Amo os poemas jorrados e não, linguagens rebuscadas [...] pode-se inventar uma linguagem própria, fazer com que a linguagem fale com um sentido extragramatical, mas é preciso que haja um sentimento válido *em si*, que provenha do horror. (3, 116)

Falar do teatro de Artaud, de seu programa da crueldade, é falar de uma perspectiva metafísica cujo objetivo é restaurar este plano de afetos e sensações que foi e continua sendo recalçado pelas formas de vida às quais têm sido submetidas as sociedades ocidentais. O homem europeu, e também seu teatro e sua cultura, estão doentes, agonizam. A perda de contato com os elementos mágicos de que nos fala Artaud é a grande causa deste estado patológico. Daí a sua questão de vida e seu programa teórico (é bem melhor evitar essa dicotomia) ser o mecanismo de escavação em busca do « ouro alquímico ».

Seu teatro é de alguma forma, a partir dos elementos que até aqui destaquei, um teatro « pedagógico ». Mas antes de qualquer coisa é necessário ressaltar que digo *pedagógico* no sentido de que ele — seu teatro — remeteria a algo, submeteria os espectadores a novos registros de afetos e de sensibilidade, passando pela recodificação da linguagem como via obrigatória para a eficácia plástica, fundando outros limites de significação e de relação entre a palavra e o que é dito por ela, ou seja, entre dizer e dito. Não podemos de jeito algum pensar em Brecht a partir do uso que fiz do termo *pedagogia*. Se Brecht é também um dramaturgo e técnico de um teatro pedagógico, ele o é em outro registro que Artaud. É bom não nos esquecermos que os termos (as palavras) são equívocos e nos remetem ao múltiplo na dispersão do real. O teatro de Brecht se impõe a partir da estruturação do hiato, do tempo do distanciamento entre o dito e o que se captura deste dito. O hiato em Brecht é o tempo de despertar da consciência crítica que se engaja na luta, depois de tomar ciência do tempo da História que se desenrola a sua frente. « Um teatro eminentemente político » (16, 149). Já em Artaud, é justamente a consciência que virá a ser bombardeada. Não se desperta de uma espécie de « sono dogmático », mas se convulsiona por inteiro porque o teatro tritura os sentidos e faz a dor « doer ». Não é um despertar dialético, mas um atualizar genealógico « das forças da vida que estão soterradas, e por isso, a época moderna se encontra em tal catástrofe pois perdeu o sentido

da vida universal » (4, 114). Um teatro eminentemente terapêutico e metafísico. Um teatro pedagógico pelas suas características terapêuticas, mas essa pedagogia artaudiana é como uma antipedagogia pois objetiva demolir esta consciência (conforme já expliquei) que se encontra impregnada dos valores e paradigmas de uma civilização em *décadence*; uma terapêutica cruel que contagia e prolifera, prolifera e revitaliza o equilíbrio perdido das forças da natureza através da exacerbação da dor. Um teatro do choque, funcionando como o som das flautas que deslizam pelo chão e entorpece as serpentes. A questão de Artaud tem no entorpecimento teatral sua condição de possibilidade, pois é dele e a partir dele que os espectadores são levados a regiões pouco habitadas de si mesmos como numa reconstrução arqueológica do seu Passado Original;

[...] é o mundo da criação direta que é recuperado desse modo, um mundo mais além da consciência e do cérebro. (3, 141)

Um teatro-rito cujo caminho leva ao terror e ao êxtase do reencontro com a magia. É nesse sentido que me baseio para reiterar o elemento diferencial que expus quando apresentei os limites de sua semelhança com o projeto teatral de Brecht : seu teatro antes de ser político é, sobretudo, um chamamento metafísico.

[...] com ele se salta por cima do tempo que mede milênios para modificar a cor do objeto, reduzir as formas a sua musicalidade, conduzir o espírito a suas fontes e unir o que se achava separado. (4, 140)

III

É possível estabelecer alguma relação entre a análise do teatro do ocidente em Antonin Artaud e a crítica da modernidade em Walter Benjamin, porém é bom que se guardem as devidas singularidades de cada avaliação. Porém, para estabelecermos alguma semelhança entre tais análises é mister que utilizemos como via obrigatória a crítica da sociedade burguesa.

Segundo Artaud, a sociedade burguesa é a responsável pela materialização das relações humanas, pois nesta, tanto o homem está submetido ao poder estabelecido pelas relações de produção, quanto este próprio homem é constituído (e se torna um instrumento dela) a partir destas relações. O homem burguês é o homem que se vende, que vale « x ». Benjamin acusa a sociedade burguesa de corromper todos os valores, mercantilizando a vida, destruindo com isso a dimensão comunitária da vida humana. E a partir desta análise da sociedade burguesa, Benjamin traça os caminhos da exclusão do homem de sua relação com o universal : 1) A linguagem perde seu caráter

nomeativo, sua potência expressiva (ela passa a « falar de, a falar sobre »), assim perde sua essência por ser banida da sua relação com o universal; agora, cabe à palavra o espaço múltiplo da dispersão. Torna-se discurso degradado (como o é para Artaud a linguagem ocidental que perdeu sua dimensão mágica). 2) Esta linguagem tagarela afasta-se de suas características concretas e torna-se abstrata. 3) Efetiva-se a perda da aura artística, sendo esta uma das características da Modernidade. A Aura é a presentificação de algo distante, a atualização de um tempo e um espaço únicos. Destruída a Aura, o que ocorre é o desinvestimento das relações entre passado e presente; a unidade é multissegmentada e quaisquer tentativas de atualização são desqualificadas pela ausência do objeto a ser atualizado. Dá-se a falência das relações com a unidade a-temporal; a comunidade com o « Um » se descostura e tudo se registra no indivíduo. 4) As formas de narrativa pressupunham a experiência comum e uma espécie de interação com o objeto de narração, uma espécie de « segredo » que é dito pela comunidade aos iniciados. Esse segredo dito é a atualização da experiência distante da Aura... o presente que se move em torno do passado que se atualiza no tempo do presente, pré-figurando o futuro (15, 05-10).

Para Artaud, o teatro ocidental é um instrumento de expressão da angústia deste homem-indivíduo-mercadoria. Através dele o homem expõe suas dores, suas crises existenciais, fundando com essa nova funcionalidade do teatro um teatro psicológico : o teatro da paranóia. Teatro de uma unidade recalcada e da multiplicidade enquanto elemento de privatização.

Também para Artaud a sociedade moderna é responsável pela despotencialização do homem a partir do deslocamento de suas preocupações. O homem moderno é essencialmente um homem sem História, castrado de suas relações com o Princípio, com a magia inerente a este Princípio. Como o herói solitário do romance moderno que Walter Benjamin nos descreve, ele volta calado quando deveria ter tanto que nos dizer.

Como relacionar o Teatro da Crueldade às questões por mim apontadas que fazem parte do pensamento benjaminiano, por exemplo no que concerne a questão da linguagem da Crueldade (como linguagem total que expressa o Ser) e a da linguagem anterior à Queda (tão presentes nas teses sobre a linguagem e sua funcionalidade em Walter Benjamin) ? É necessário que pensemos o teatro de Artaud como um teatro que se funda através da recuperação, da potencialização da linguagem física e concreta e da desqualificação absoluta da linguagem metafórica e comunicativa. Uma desterritorialização se dá : a derrocada do reino da palavra simbólica. O reino do simbólico cai por terra. Uma reterritorialização ocorre : a retomada da palavra total, palavra que expressa a totalidade do Ser. Se Artaud diz « mar », ele não remete a um conceito ou ao significado alienado do significante, mas a totalidade entorpecedora do significante. « Mar » quer dizer « mar », mar diz mar, M-A-R, diz a totalidade sonora e rítmica do significante.

A questão da crueldade não é arrancar o espectador do dito e levá-lo ao terreno do significado indizível, ou do sentido fenomênico que também é um não-dito. Não é tirá-lo de cena e apontar para um fora só capturável enquanto objeto de razão — o conceito —, como se o teatro devesse se esforçar para dizer esse ser indizível que se colore com as vestes dos significantes...

A questão da crueldade não é apontar a dor expressa e submetê-la a uma hermenêutica, como se a dor fosse apenas um sintoma de qualquer desregulagem e que esta, enquanto causa, é que seria matéria do teatro. Arrisco a dizer que o teatro de Artaud não é um teatro catártico no sentido em que este é entendido por Aristóteles, e nisto me apego a análise de Jacques Derrida :

Não se trata de nos libertarmos do terror e da piedade, nem de nos purificarmos de um afeto perigoso por uma descarga veemente — era o que pensava Aristóteles; mas sim, atravessando o terror e a piedade, sermos nós próprios a alegria eterna do devir — essa alegria que contém também nela a alegria de destruir. (10, 152)

O que ele pretende é a exploração da sonoridade, da dança das cores, dos sons ritmados do significante puro... significante cortado e desterritorializado, sem um significado alijado (e outro em relação a ele) que lhe dê suporte. O significante de Artaud é o grito que paralisa o espectador e que desfaz o roteiro. Palavra eficaz que aponta para a dor e busca na dor não uma causa interna ao indivíduo e externa à própria dor enquanto potencialidade não manifesta (o fora da dor que se manifesta). O que a palavra faz é procurar na dor a parte que dói (e lá pôr o dedo) e produzir, pela exacerbação do ato (princípio do teatro), o salto qualitativo para a Unidade. Teatro eminentemente metafísico. Recuperação de uma linguagem que foi perdida com a irrupção do reino do simbólico alijado do significante (da emergência das hermenêuticas que se interpõem entre Ser e Linguagem). Desconstrução do teatro do ocidente e da própria linguagem decaída como condição de possibilidade, restauração de um tempo primordial, de uma linguagem que nomeia e diz o Ser.

Enumeremos as questões : 1) Recuperação do carácter nomeativo da linguagem, que volta a se comprometer com a expressão do Ser. 2) Reestruturação da linguagem a partir da exploração de suas potencialidades plásticas, produzindo a partir desta nova utilização da linguagem uma dimensão concreta desta. 3) Reinvestimento das relações entre passado e presente; projeto de atualização de um tempo e espaço únicos. 4) Recuperação da integridade com o Ser, o Conhecimento, o que é. Eis o programa, em linhas gerais, do teatro da Crueldade artaudiano, e basta que nos remetamos às páginas 120-1 do presente trabalho para que observemos as similitudes entre as questões que ressaltai (de forma bem resumida) em Walter Benjamin e em Antonin Artaud.

Prosseguindo. Segundo o texto de Oscar del Barco (*in* : Antonin Artaud : *Textos de 1923-1946*), a revolução total do teatro de Artaud é a revolução do ATO que promove a ruptura com toda uma série de dicotomias que são típicas das forças ocidentalistas : espectador-espetáculo, linguagem cênica-texto predeterminado, texto e autor-diretor e palco, eu e corpo-ração e representação, significante-significado. Estas dicotomias se estendem a todos os níveis e relações, seja entre eu-mundo, ou entre eu-corpo. Mas o que são estas dicotomias ? Qual a sua funcionalidade ? O que são senão a privatização do corpo, do ato puro, da relação indiferenciada com a Unidade entre corpo e terra ? O corpo pleno de órgãos (« boca que beija e que come, ânus que caga, pênis que miça e que penetra » — questão deleuziana no *O Anti-Édipo*, p. 15 à p. 32, p. 54 à p. 70, p. 177 à 211). O corpo privatizado e perfeitamente diagnosticado, transformado em uma espécie de máquina desejante. A privatização é a marca que se imprime por sobre a potencialidade virtual da unidade artaudiana submetida ao *socius* inscrito da sociedade ocidental.

A privatização, ao se dar, produz no instante em que tatua uma memória, espécie de « memória dos signos que é constituinte do *socius* inscrito » (9, 182). Está fundada a diferença entre marcado e não-marcado, entre as marcas de cada registro, diferenças que se inscrevem no corpo e que logo estabelecem as dicotomias nascentes. O espírito é afastado do corpo quando surge e marca. O homem é separado da natureza quando se dá a marca por sobre o corpo sem órgãos, o corpo pleno. O olho que vê, o ouvido que escuta, as mãos que aplaudem, eis os acessórios do espectador alijado do ATO e atirado para um fora deste ATO. Outros correlatos : o texto, a idéia de espetáculo, o autor-déspota que submete a direção da cena; tudo representa este fora do ATO puro que emerge das práticas de registro do *socius* inscrito.

Ao turbilhão indiferenciado do desejo são impostas as lâminas do lápide. Recorte de órgãos remetidos à coletividade. Mutilação do corpo-terra pela organização administrativa, territorial e residencial (9, 185); nascimento do eu diferenciado e distanciado do corpo-terra.

O primitivo, ao não sentir-se distinto do que é, não pode crer que algo viva fora de si mesmo, e carece do sentimento de propriedade; e pelo contrário, as coisas que são não podem ter propriedades que lhes pertençam realmente, pois que participam de tudo o que é; deste modo, o sentimento de altruísmo eterno nos conduz por uma espécie de transmutação alquímica até o sentimento da unidade. (4, 137-138)

O eu agora é quem organiza, quem detém os segredos e os saberes que permitem manter a funcionalidade do corpo-sedentário no ritmo do *socius*, no ritmo da inscrição.

Essa diferença, que é a condição de possibilidade do corpo, promove o salto que nos arranca da natureza à cultura; daqui emerge a linguagem.

Da articulação de fonemas dispersos e diferenciados (eles são regidos por essa diferença que se introduz), a linguagem surge seja como jogo simbólico do « castrado »³ que, ao perder-se da Unidade, do corte, de sua identificação absoluta com esta Unidade — relação esta anterior ao instante da queda e conseqüentemente do advento da diferença que não só separa, mas que institui essa separação através das marcas e dos novos saberes que delimitam os traços e demarcam territórios por sobre a área total do corpo pleno —, descobre o fora e descobre-se na medida em que esta delimitação recorta o seu corpo-território; ou, seja como busca de alguma comunicação que é a reiteração desta diferença que se estabelece : da diferenciação dos sons surge a palavra. Significante aliado pois que é jogo; jogo, pois remete a algo para lá da própria palavra enquanto som fundado, enquanto estrutura concreta, ou melhor, enquanto linguagem física. Pois é o jogo que produz essa noção *double face* da linguagem, ou seja, a linguagem ganhando uma dimensão e uma funcionalidade novas : de expressão do Ser, ela passa a falar de, a falar do outro, a articular-se com esse fora que ela toma para seu objeto de discurso, enfim, a linguagem se torna comunicativa. O jogo remete ao objeto perdido no instante do corte... a unidade, o Ser, o ATO puro, o corpo pleno. O Um se parte (se fragmenta) com a esquizofrenia generalizada promovida por esse *socius* inscrito. O Um se quebra. Restam fragmentos que têm de se submeter a implantes, a toda uma reforma metabólica que os legitime, não como parte castrada do todo que foi quebrado, mas como uma nova totalidade autônoma que se afirma pela identidade em relação a si e pela alteridade em relação às demais fragmentações. Nascimento da autenticidade : « Minha vida é meu texto : o texto é meu e só meu; só eu poderia escrevê-lo; por isso eu sou o seu autor, o seu dono e vocês são estranhos a ele ». Emergência das dicotomias : Autor-Espírito-Razão e espectador-matéria-corpo. Esta demarcação territorial traz sempre a campo a oposição entre um dentro e um fora; o fora é o espectador que observa e aplaude a um dentro que é o espaço cênico, que, por sua vez é um fora em relação a outro dentro que é o texto e assim por diante e sem fim. Percebe-se que este *estar dentro* e este *estar fora*, ou o *ser um dentro* e o *ser um fora* é um jogo perspectivo. A este *socius* esquizofrênico acabam por escapar estas dicotomias estratificadas, pois nele, que é movimento intenso, o que se estratifica é a diferença através deste jogo remissivo. Os múltiplos estão sob o império despótico dos signos.

A revolução artaudiana é a revolução total pois ela é revolucionária

- 3 Refiro-me à utilização como substituição simbólica que visa suprir a falta, introduzida pela diferença entre homem-natureza ou, como na análise freudiana, onde o jogo simbólico é relacionado à perda da experiência passiva e indiferenciada da criança com a mãe (Cf. 20, vol. XVIII, pp. 20 a 29).

enquanto *ato* mesmo. Os textos de Artaud não são revolucionários por falarem, enunciarem os dizeres revolucionários; o são enquanto texto, uma vez que se rebelam contra a própria cadeia linguística.

Esta é a crítica que faz Artaud a toda a cultura europeia que privilegia as dicotomias sustentadas pela sua Razão « dividida », fundadora esta de territórios-limites : o ator que encena, o espectador que observa e aplaude, o texto que conta, o espírito que contempla, o gesto que mimetiza o real.

Seu teatro, enquanto teatro cruel que é, visa a supressão dessa diferenciação instituída que tem no império da razão dividida, na subserviência à palavra e na organificação do corpo sua condição de permanência e de perenidade.

A organização é a articulação, a junção das funções ou nos membros, o trabalho e o jogo de sua diferenciação. Esta constitui ao mesmo tempo a compleição e o desmembramento do meu (corpo) próprio. Artaud teme o corpo articulado tal como teme a linguagem articulada. Pois a articulação é a estrutura do meu corpo e a estrutura é sempre estrutura de expropriação. A divisão do corpo em órgãos, a diferenciação interna da carne abre a falha pela qual o corpo se ausenta de si próprio, fazendo-se assim passar, tomando-se por espírito. O órgão acolhe a diferença em mim. (10, 133-134-135)

Artaud, o metafísico Artaud, presente a peste como o monarca de Marselha (5, 26) no instante em que denuncia a cultura ocidental com seu vício de estagnação das forças por meio das palavras (4, 40). Para ele, o movimento da cultura é a instabilidade entre as três forças vitais : a compreensiva (que surge do vazio e produz as formas), a repulsiva (que destrói as formas em busca de um vazio) e a rotativa (que promove o fluxo contínuo entre territorialização-desterritorialização-reterritorialização), e estas três forças são qualidades do espírito humano entendido aqui, não como oposto ao corpo (« A cultura europeia só conhece o corpo », 4, 38), mas como o espírito total que se identifica à Natureza, que identifica cultura e vida, e que, por meio dessa dinâmica vital, aponta para a possibilidade de um teatro metafísico, que não é metafísico por apontar para um além do real, mas para surpreender este real com a idéia de unidade total entre ele e natureza.

Ele, real, é o fluxo, o prosseguir deste campo magnético de forças, desta magia concreta que a cultura europeia incendiou.

O fluxo é anunciado pelo seu teatro o tempo inteiro, basta que saibamos perceber a intempestividade de sua teatralidade.

Artaud promove a revolução total : o teatro não se dicotomiza em relação à vida. O teatro parte do abstrato cênico ao concreto do espírito e da cultura orgânica (4, 30). Ele produz o novo homem. O teatro é essa produção de conflitos, essa exacerbação e confronto de forças que produz como que uma fonte de purificação do espírito total na medida em que ele — o teatro — reinvoca a emergência da Unidade perfeita e primordial. Cisão do

dicotômico. Captura da identidade primordial. Como a alquimia... teatro alquímico.

Deviam encenar projeções e precipitações de conflitos, lutas indescritíveis de princípios, vistas sob este ângulo vertiginoso e escorregadio em que toda verdade se perde ao realizar a fusão inextrincável e única entre o abstrato e o concreto e penso que, através das músicas dos instrumentos e das notas, das combinações de cores e formas de que não temos mais a menor noção deviam satisfazer essa nostalgia de beleza [...] deviam 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. (5, 70)

Essa fusão de todas as aparências em uma expressão única de que nos fala Artaud, o que é senão a recuperação ontológica da Unidade perdida do Ser ?!

Vejamos. Artaud não se rebelava apenas contra o espaço cênico, contra a forma de utilização deste espaço pelo ocidente. A revolução artaudiana não visa apenas a reformulação ou a recodificação espacial-cênica com o desmantelamento das relações entre espectador-ator, texto-ato, ação-recepção. Ela tem por alvo uma re-significação do próprio teatro, aniquilando nele suas tendências psicológicas e reintegrando-o ao passado mágico do homem. O teatro cresce como um ritual — daí se percebe o porquê da paixão de Artaud pelos Balineses —, como linguagem sinalizadora de um segredo perdido. É o que nos diz Derrida em sua análise sobre o projeto do Teatro da Crueldade : « A teatralidade tem de atravessar e restaurar totalmente a "existência" e a "carne" » (10, 150), pois essa função de fazer emergir « carne e existência », podemos dizer, constitui a verdadeira essência teatral. Foi desta teatralidade restauradora que ele foi alienado em sua manifestação ocidental, arrancado de suas *vis afirmativa*, e esta desapropriação « produziu-se desde a origem ». E a isto faço equivalência entre princípio de movimento de origem, entre nascimento e morte. Duplo jogo entre paradoxos; do nascimento do teatro do ocidente como processo de morte da *vis afirmativa* do teatro, e da reintegração do teatro com sua potência mágica e afirmativa, como a anunciação da inevitável morte da representação.

Um teatro de cores, música, iluminação, gestos, hieróglifos, cuja função é a de revitalizar o homem, rearticulando-o à sua própria verdade, potencializando a palavra enquanto « força mágica, traço de união misterioso entre o homem e as potências que o ultrapassam » (16, 83).

O estatuto ontológico sustenta a palavra cruel : dizer o Ser, nomear. Seu teatro é fundamentalmente o do gesto absoluto, uma espécie de ato puro de encenação; tudo o que é dito deve estar expresso no campo plástico da linguagem cênica. Este é seu tempo e seu lugar. Um teatro cujo fim o transcende pois sua função é remeter. Remeter o homem às forças da

natureza, à magia oculta do espíritos, à linguagem total e integrada aos deuses. Seria absurdo e impertinente chamar o teatro de Artaud de feitiçaria ? Seria equivocado pensá-lo como um entorpecente que possibilita a suspensão do tempo e a bancarrota dos valores da *décadence* européia ?

Seguindo as pistas deixadas pelo próprio Artaud; o teatro deve ser o duplo da realidade, assim como, esta deve ser o duplo do teatro (o duplo se funde ao que teria sido duplicado), não que este teatro (Te-ATrO) seja subserviente à tarefa mimética, não, pois representar para Artaud não é duplicar o decadente — a cultura européia com todos os seus vícios. O teatro deve resgatar a vida em toda a sua integridade mágica e colocá-la diante das pessoas... até penetrar nestas com a força devastadora de uma peste. Cabe à vida a tarefa de imitar ao teatro.

IV

*Nada de boca, nada
Nada de língua,
Nada de dentes,
Nada de laringe,
Nada de esôfago,
Nada de estômago,
Nada de ventre,
Nada de ânus.
Reconstituirei
o homem que sou.*

Antonin Artaud (10, 135)

O Teatro da Crueldade requer para si a potência restauradora da vida, a desintegração do hiato que se estabeleceu entre o eu e o si mesmo no instante da queda, a reintegração entre palavra-carne-gesto-vida, reformulação do eu, do eu anterior à queda : instante de emergência da diferenciação. O teatro de Artaud é uma espécie de furtivo que se furta ao furto da palavra, precedendo ao sopro da distância, à dicotomia entre espírito e carne. Daí seu teatro ser uma metafísica da carne, não desta dissecada e desnutrida de si mesmo, mas da carne primordial da identidade geral, do espaço total. Carne que se confunde com gesto, que se confunde com teatro. É a partir deste território bordado, desta unidade arquissedimentada que Artaud funde teatro e vida. Teatro como o duplo da vida e esta como o duplo do teatro. Não falo de representação. Não falo de realismo. Mas de interpenetração, do instante zero, quando tudo pára e só existe o desenrolar desenfreado e turbilhante da totalidade una. Um teatro total ? Um teatro das massas ? Um teatro do

« dentro » absoluto no qual o aplauso (como atitude de isolamento, ou melhor, como signo do distanciamento entre cena e avaliação da cena) de um único espectador (elemento do fora) seria desqualificado de seu sentido e incorporado à cena para se tornar parte inseparável do ATO. Tudo se funde ao espaço cênico, nada lhe escapa, tudo o que existe, existe nele. Inexistência do elemento do fora, do ladrão que rouba da totalidade a palavra, o gesto, o corpo e funda um outro registro : o da diferença, o da palavra tagarela e despotencializada, o do recalque entre as relações do eu e da Unidade. Um outro registro responsável pelo furto produtor de cada órgão inscrito a partir do desmembramento do corpo total. A luta de Artaud é a luta contra esses eu diferenciados, contra esses espaços delimitados e recortados.

Segundo Derrida, o que mantém o teatro de Artaud é a *carne viva* em sua integridade contra o mal e a morte (10, 129). A « carne viva » ante a possibilidade do « drama do roubo » que gera a morte e a perpetuação das práticas inscricivas do *socius* produtor de um corpo privado, de órgãos privatizados; esta é a razão de seu grito. Um grito seco que devolve a palavra à linguagem física, que restaura o pensamento dando-lhe a dimensão da vida, reintegrando a carne rasgada pelos cortes e segmentos. Aniquilação do Outro enquanto presença do hiato, o teatro total fala de si quando se manifesta (pois manifesta-se em seu acontecimento — conjugação de verbos : *to be* e *to happen*). Ele retém em seu próprio corpo suas razões.

O teatro de Artaud é uma metafísica da carne; metafísica pois diz e nomeia esse corpo total; da carne enquanto corpo sem marca, carne que é verbo e que é vida.

Bibliografia

- (1) Artaud, Antonin. *A Arte e a Morte*, Ed. Livreiros Editores e Distribuidores Ltda., Lisboa, 1987.
- (2) *Cartas desde Rodez*, vols. I e II, Editorial Fundamentos, Espanha, 1980 e 1986.
- (3) *Escritos de Antonin Artaud*, org. de Claudio Willer, Editora L & PM, Coleção Rebeldes e Malditos, vol. 5, Porto Alegre, 1986.
- (4) *Mensajes Revolucionarios*, Editorial Fundamentos, Espanha, 1986.
- (5) *O Teatro e Seu Duplo*, Editora Max Limonad, São Paulo, 1987.
- (6) *Textos 1923-1946*, Ediciones Caldín, Buenos Aires, 1972.
- (7) Coelho, Teixeira. « A Imaginação Estupefata », em *O Teatro e Seu Duplo*, Editora Max Limonad, São Paulo, 1987.
- (8) Del Barco, Oscar. « Antonin Artaud », em *Textos 1923-1946*, Ediciones Caldín, Buenos Aires, 1972.
- (9) Deleuze, Giles e Guattari, Felix. *O Anti-Édipo*, Editora Imago, Rio de Janeiro, 1976.
- (10) Derrida, Jacques. *A Escritura e a Diferença*, Editora Perspectiva, São Paulo, s/d.

- (11) Durozoi, George. *Artaud : La Enajenación y la Locura*, Punto Omega Ediciones, Guadarrama, Madrid, 1975.
- (12) Esslin, Martin. *Artaud*, Editora Cultrix, São Paulo, 1978.
- (13) Lucchesi, Marco (org.). *Artaud, a Nostalgia do Mais*, Numen Editora, Rio de Janeiro, 1989.
- (14) Vários. *Artaud*, Editions Borderie, Obliques, Paris, 1976.
- (15) Queiroz, André Luís dos Santos. *Alguns Aspectos em Walter Benjamin*, trabalho monográfico, PUC, 1990.
- (16) Virmaux, Alain. *Artaud e o Teatro*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1978.

Outros :

- (17) Deleuze, Giles. *Diferença e Repetição*, Editora Graal, Rio de Janeiro, 1988.
- (18) « Do esquizofrênico e da menina », em *Lógica do Sentido*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1974.
- (19) Foucault, Michel. *As Palavras e as Coisas*, Editora Martins Fontes, São Paulo, 1987.
- (20) Freud, Sigmund. « Além do Princípio do Prazer », em *Obras Completas*, Editora Imago, 1986, Rio de Janeiro.