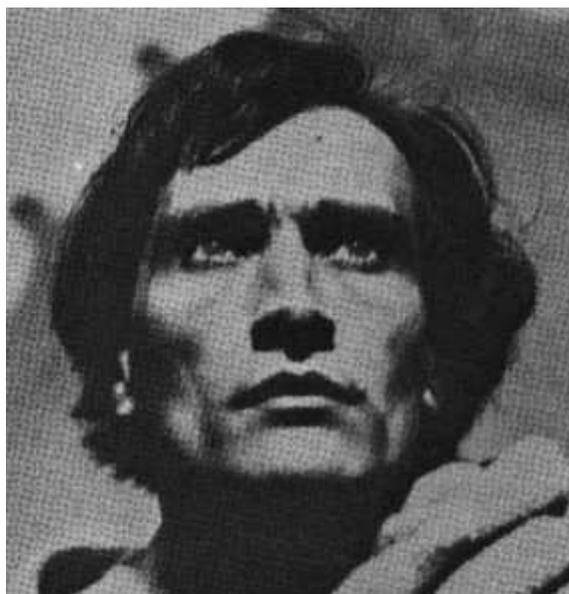


ARTAUD

e

a nostalgia do rito



Antonin Artaud

Por Cassiano Sydow Quilici*

A obra de Artaud ainda está para ser melhor assimilada entre nós. O centenário do nascimento de Brecht mereceu uma série de montagens e eventos, tendo ocupado grande parte das programações dos nossos festivais de artes cênicas. Já o cinquentenário da morte de Artaud, também comemorado em 1998, parece não ter despertado o mesmo entusiasmo entre os artistas nacionais, com raras exceções. Poucos têm se voltado para esta obra, talvez pela dificuldade de “catalogá-la” dentro dos parâmetros culturais que estão à nossa disposição. A discussão sobre teatro no Brasil não tem sido muito estimulada, o que torna mais difícil a digestão de um autor que nos legou sobretudo uma poética (e não um método de trabalho ou um vasto repertório de espetáculos)! Como apontou a pesquisadora Sílvia Fernandes, em artigo sobre o tema¹, a absorção de Artaud no Brasil, tem oscilado entre a leitura “contracultural”, que enfatiza o dado espontaneísta e anárquico, e a leitura “formalista”, mais afeita ao teatro de “imagens” dos anos 80, que nega a palavra como centro do fenômeno cênico.

No entanto, Artaud ultrapassa tanto os temas das “rebeliões” dos anos 60, quanto as problematizações esteticistas da “linguagem teatral”. Ele é uma das chaves para penetrarmos numa das temáticas recorrentes de parcela significativa do teatro moderno e contemporâneo: a nostalgia de um teatro ritual, que não se enquadra na dimensão de espetáculo, própria da indústria cultural. Se Brecht almeja a superação do teatro como diversão burguesa, conferindo-lhe uma dimensão política superior, Artaud vislumbra o retorno de um teatro sagrado, que se diferencia das abordagens “sociais”, almejando dimensões metafísicas que recolocam o problema das relações do teatro com suas origens litúrgicas.

Com o crescente processo de secularização da cultura moderna, o tema do sagrado tende a reaparecer como “fantasma”, que obsedia e inspira inúmeros artistas deste século. O teatro revelou-se um campo particularmente adequado para a expressão destas inquietações. Talvez isto se deva a condição de relativa marginalidade que as artes cênicas têm dentro da cultura moderna. O teatro “não pertence a este mundo”, da mesma forma que o cinema, a tv, o vídeo e o computador. Neste século, assistimos a formidável expansão das tecnologias da comunicação, que educam as sensibilidades num ritmo veloz e fragmentário. O teatro deixou de ser a forma principal de expressão da experiência humana ou de representação do mundo, como fora na Grécia antiga, no período elizabetano ou no século de ouro espanhol. O “theatrum mundi”, ou seja, a idéia do palco como “espelho da natureza”, foi, de certa forma, substituída pela tela como espelho da vida contemporânea. Como conseqüência, temos acompanhado as discussões sobre a “crise” e a “morte” do teatro, o que, ao mesmo tempo, produz um movimento contínuo de redefinições de sua identidade.

A busca do sentido mítico-ritual do fenômeno cênico tem sido uma das respostas a esta situação. Trata-se de um tipo de investigação presente na obra de inúmeros artistas deste

1-O artigo chama-se “Infidelidades brasileiras” e foi publicado na *Revista Bravo* n.6 (março/98).

século, sendo Artaud uma espécie de ponto de confluência e de radicalização de certas tendências. Já na passagem do século, os simbolistas estavam preocupados em recriar um “teatro sagrado”, feito de ambiências e atmosferas, em oposição ao teatro prosaico do projeto naturalista. O belga Maurice Maeterlinck falará num “teatro do silêncio”, construído de gestos e movimentos musicalmente estruturados, onde a palavra é valorizada pelo seu poder alusivo, de tocar indiretamente a alma humana. Teatro lírico-poético, no qual o sagrado desvela-se como experiência abstrata e sublimada, a primeira vista parece não possuir muita semelhança com o “teatro da crueldade” artaudiano, a não ser pelo seu impulso metafísico. No entanto, a qualidade “atmosférica” dos simbolistas encontra ressonâncias com a idéia artaudiana do teatro como “poesia no espaço”. Artaud confessava sua admiração por Maeterlinck, referindo-se ao seu teatro como um “templo em ação”, onde “cada pedra libera uma imagem, cada imagem uma ação”².

Outro tema artaudiano essencial, já



Vidraças de som, delícias e fúrias/1947

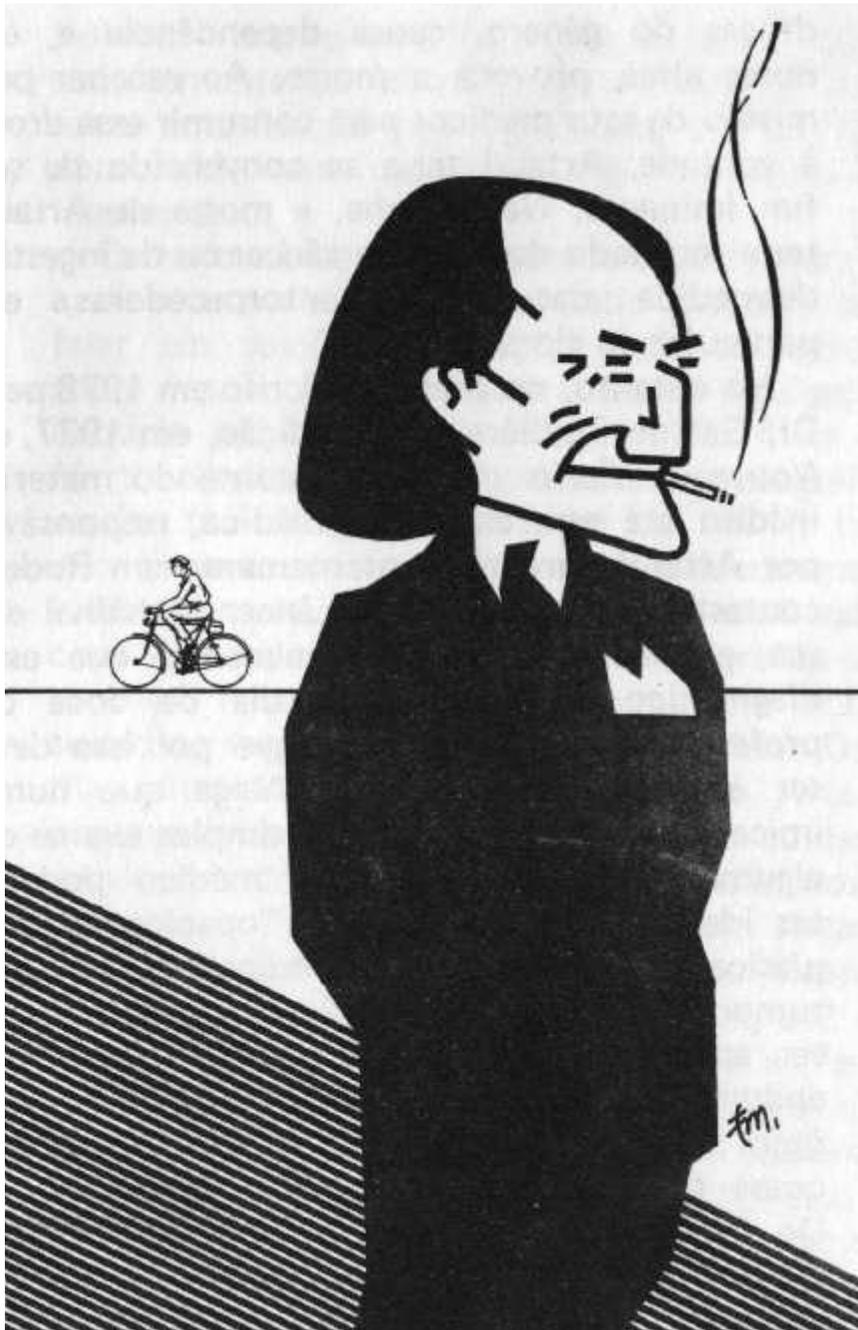
prefigurado no início do século é o da redescoberta do Oriente. Vários artistas, muitos deles próximos aos círculos simbolistas, adotaram modelos japoneses, hindus e chineses como parâmetros de criação para suas obras. W. B. Yeats conheceu o teatro Nô através das traduções de Ezra Pound, e acreditou ter ali encontrado a estrutura ideal para o drama que pretendia construir. O cenógrafo, ator e professor Gordon Craig publica, entre 1912 e 1923, na revista *The Mask*, vários artigos sobre teatro oriental, além de manter contatos com o conhecido orientalista Ananda K. Coomaraswamy. Na França, Charles Dullin, Lugné-Poe, Paul Claudel, Jean Louis Barrault dedicaram várias

reflexões e pesquisas ao teatro oriental. Deve-se notar também, que o Oriente não inspirou no Ocidente apenas um teatro de cunho religioso. São conhecidas as dívidas de artistas “marxistas” como Brecht e Eisenstein, para com as formas de atuação do teatro chinês e japonês respectivamente.

Mas em Artaud, o Oriente não é apenas fonte de inspiração técnica e estética. Torna-se, mais do que isso, uma referência fundamental para se pensar uma crítica da cultura européia. Um teatro que se afasta completamente da perspectiva “metafísica”, diz ele, estaria “doente”, assim como a cultura que o gerou. O que Artaud entende por perspectiva “metafísica”? Ela se diferenciaria, em primeiro lugar, das abordagens psicológicas e sociais, que fundamentam-se no “humanismo”. Clamar pelo sagrado no teatro é, neste sentido, recolocar questões que estavam no centro de toda grande arte trágica: o confronto do humano com as forças que o ultrapassam, e que, ao mesmo tempo, são capazes de lhe dar um contorno. No território do sagrado estão em jogo as relações do homem com o que está além e aquém dele. Uma das formas de simbolização destas relações encontra-se no mito. O mundo mítico contextualiza o ser humano dentro de um amplo quadro de manifestações do ser; aí florescem entes que expressam diferentes níveis ontológicos: deuses, demônios, seres da natureza, espectros e fantasmas. O teatro oriental tradicional, que é essencialmente um rito, apoia-se nesta vasta rede simbólica para construir seus enredos: o Nô inspira-se na mitologia Budista e Xintoísta, o Kathakali e o Teatro de Bali no Hinduísmo e assim por diante. O pensamento e a imagética religiosa forneceriam neste caso, uma cosmogonia e uma cosmologia, onde os dramas humanos são circunscritos. Mais do que isso, para Artaud, que escreveu principalmente sobre o drama balinês, o Oriente preservou os meios cênicos capazes não apenas de “representar”, mas de presentificar a experiência mítica. Toda a sua discussão sobre a “linguagem” cênica estará atrelada ao problema da eficácia “mágica” que o teatro deve recuperar, se quiser voltar a ser uma arte relevante.

A relação entre o teatro-ritual e as narrativas míticas nos leva ao problema da dramaturgia. Aqueles que consideram Artaud um artista que, pura e simplesmente, nega o valor da palavra no teatro, tendem a desprezar esta questão. No entanto, encontramos em sua obra uma genuína preocupação em buscar um repertório de peças

2- Ver o texto de Artaud, “Maurice Maeterlinck”, em *Linguagem e Vida*, S.Paulo, Perspectiva, 1995.



Antonin Artaud

que fosse adequado às suas propostas de encenação. August Strindberg aparece em alguns de seus escritos, como um nome digno de figurar num repertório ideal do “teatro da crueldade”. *O Sonho* é considerada uma peça-padrão, cuja realização poderia mesmo significar o “coroamento de uma carreira”³, na medida em que “os mais altos problemas estão representados, evocados em uma forma concreta e misteriosa ao mesmo tempo”. Se os simbolistas eram criticados por propor um teatro demasiadamente etéreo, em Strindberg o misterioso encarna em imagens concretas, satisfazendo o anseio artaudiano de agir sobre o “sistema nervoso” da platéia. Strindberg, que começou escrevendo peças naturalistas, vai progressivamente dissolvendo a idéia de personagem e de psicologia, chegando assim a um nível

3- A este respeito ver, “O Sonho de Strindberg” e “Projeto de encenação de Sonata dos Espectros de Strindberg”, textos de Artaud publicados em *Linguagem e Vida*, S. Paulo, Perspectiva, 1995.

impessoal dos conflitos. A organização dramática deste material se fez através de recursos do teatro medieval, como o “drama de estações”, e de elementos da mitologia oriental (o Deus Indra na peça *O Sonho*). A temática do sofrimento e da purgação confere uma dimensão menos idealizada e abstrata a este teatro, também comprometido com o problema do sagrado.

O espírito de rebelião que anima o teatro de Strindberg talvez esteja mais próxima do criador do “teatro da crueldade” do que as propostas “revolucionárias” das vanguardas modernas. O envolvimento de Artaud com os surrealistas foi circunstancial (1924-26) e marcado por conflitos. Numa das palestras que proferiu em sua viagem ao México, Artaud analisou sua participação neste movimento e os motivos de sua ruptura: entendido como uma “revolta moral” e um “grito orgânico do homem” mais do que um “movimento literário”, o surrealismo teria desandado ao se alinhar às formas partidárias de se fazer política. “Esta revolta do conhecimento que a revolução surrealista queria ser, nada tinha a ver com uma revolução que pretende conhecer já o homem, fazendo-o prisioneiro de suas necessidades mais grosseiras.”

As linhas demarcatórias que separam as propostas de Artaud das de Brecht aparecem nesta discussão, onde estão em jogo duas noções muito distintas de transformação. Artaud luta pela renovação da idéia de cultura, investindo contra uma mentalidade que ele julgava ter perdido completamente a noção profunda do que é o homem. O teatro de Artaud aponta para a necessidade de partirmos de uma outra “antropologia”, se quisermos pensar na transformação cultural do Ocidente.

A fertilidade deste pensamento instável, e, muitas vezes, de alta voltagem poética, pode ser constatada nas inúmeras releituras que inspirou. Algumas tentaram ir além do caráter visionário de sua obra, abrindo a perspectiva de um método rigoroso de trabalho, como o de Jerzy Grotowsky. Centros internacionais de pesquisa teatral foram fundados para promover o aprofundamento das relações entre a arte oriental e ocidental, como o “Teatro das Nações” de Jean Louis Barrault, o Centro Internacional de Investigação Teatral de Peter Brook e o Instituto de Antropologia Teatral de Eugenio Barba. Artistas ligados à dança contemporânea (Pina Bausch e Kazuo Ono entre eles) reconhecem abertamente sua influência. A ampliação do conhecimento da obra de

Artaud no Brasil pode assim oxigenar o debate cultural, suscitando questões sobre toda uma linhagem de artistas, muitos deles ainda pouco conhecidos entre nós.



Icaro Yamin/Linguagem e Vida

*Cassiano Sydow Quilici é professor de “Teoria do Teatro” na PUC-São Paulo e doutorando em Comunicação e Semiótica pela mesma Universidade.