

UM “espaço-ÁRVORE” no TEATRO DE ARTAUD

Ismael Scheffler*

RESUMO: Na busca por compreender melhor as propostas feitas pelo ator e encenador francês Antonin Artaud para o teatro, pode-se encontrar nos estudos do cientista das religiões Mircea Eliade algumas chaves que auxiliam nesse trabalho. Entender conceitos como o sagrado, o profano e o sistema de Mundo (Cosmos) abre possibilidades para se compreender melhor textos de Artaud como *O homem-árvore – carta a Pierre Loeb* e o *Manifesto do Teatro da Crueldade*, por exemplo, abordados neste artigo. Uma leitura da proposta de espaço teatral lançada por Artaud requer atenção no sentido de não ser compreendida apenas como forma, mas antes como uma busca por um sentido existencial significativo que transcende a realidade do cotidiano.

PALAVRAS-CHAVE: teatro sagrado, espaço teatral, Antonin Artaud, Mircea Eliade.

A ‘TREE-space’ IN ARTAUD’S THEATRE

ABSTRACT: *Seeking to better understand the proposals made by the French actor and director Antonin Artaud for the theater, we can find in the work of the religion scientist Mircea Eliade some key elements to help us in this study. Understanding concepts as the sacred, the profane and the world system (Cosmos) opens possibilities to grasp Artaud's texts better, for instance, The tree-man – letter to Pierre Loeb and the Manifestos of the Theater of Cruelty, both studied in this article. An interpretation of the theatrical space proposed by Artaud requires attention in order not to assess it just as a form, but rather as a pursuit of a significant existential meaning that surpasses the daily life reality.*

KEYWORDS: *sacred theater, theatrical space, Antonin Artaud, Mircea Eliade.*

INTRODUÇÃO

Existem chaves que possam nos permitir compreender os escritos de Antonin Artaud? Embora seja impossível discernir entre seus escritos o que possa ter sido elaborado em momentos de maior ou menor lucidez, poderia existir em seus textos fios condutores que nos permitam compreender com maior clareza aquilo que Artaud almejava, ou melhor, idealizava para o teatro?

Ao longo de meus estudos, tenho tomado os conceitos da Hermenêutica Simbólica¹ como um rico e eficaz ferramental de auxílio para empreender uma leitura

* Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Especialista em Teatro pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP) onde também graduou-se em Direção Teatral. Professor na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

mais esclarecedora sobre as propostas de teatro de Artaud. Entre os pesquisadores que tenho buscado, está o romeno Mircea Eliade, que especialmente através de seus estudos sobre o sagrado, em muito tem me aberto possibilidades de entendimento sobre Artaud. No presente texto, recorro a conceitos desenvolvidos por Eliade para analisar escritos do ator e encenador francês, observando, sobretudo, a questão do espaço e do lugar teatral nas propostas de Artaud.

O HOMEM-ÁRVORE E O HOMEM RELIGIOSO

O tempo em que o homem era uma árvore sem órgãos nem função
mas de vontade
e árvore de vontade que anda,
voltará.
Existiu, e voltará.
Porque a grande mentira foi fazer do homem organismo,
ingestão, assimilação,
incubação, excreção,
o que existia criou toda uma ordem de funções latentes e que escapam ao domínio da
vontade *decisora*,
a vontade que em cada instante decide de si; porque assim era a árvore humana que
anda, uma
vontade que decide a cada instante de si, sem funções ocultas, subjacentes, que o
inconsciente rege.
Do que somos e queremos na verdade pouco resta [...]

Se tomarmos o texto *O homem-árvore – carta a Pierre Loeb*² (ARTAUD, 1988, p. 105-110), veremos que Artaud faz distinção em diferentes situações existenciais: o homem-árvore e o homem-organismo³. O homem-árvore poderia ser comparado ao homem original, ao primeiro Adão, não corrompido, possuidor de um absoluto: a vontade que decide sobre si, onde ser e querer regem absolutos num estado humano de paraíso num corpo sem órgãos⁴ ou função.

¹ Sobre a Hermenêutica Simbólica já publiquei outro artigo intitulado “A Hermenêutica Simbólica como possibilidade epistemológica para o estudo do espaço teatral” junto a Revista on-line Periscope Magazine, e pode ser conferido em: <<http://www.casthalia.com.br/casthaliomagazine/casthaliomagazine4.htm>>.

² Esse texto na verdade foi assim intitulado pelo tradutor português Aníbal Fernandes, que coloca o título entre colchetes. Esse poema-carta foi escrito em 23 de abril de 1947, para ser lido por Artaud no ato inaugural da exposição de seus retratos e desenhos na Galeria Pierre, em 19 de julho de 1947. Pierre Loeb era o proprietário da galeria e também um dos nove membros do Comitê dos Amigos de Antonin Artaud, que reuniu os recursos necessários para garantir o pagamento da casa de saúde de Irvy onde Artaud esteve internado por vários anos.

³ Embora o texto sugira o termo *homem nato*, que aparece em itálico na página 107, parecendo ser o antagonista do *homem-árvore*, utilizarei o termo *homem-organismo*, que proponho a partir dos referenciais usados por Artaud nesse mesmo texto, pois acredito facilitar a visualização das diferenças, especialmente a questão dos órgãos.

⁴ A mesma idéia do corpo sem órgãos aparece no texto *Para acabar com o julgamento de Deus*, cuja gravação radiofônica foi realizada em 28 de novembro do mesmo ano: “não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus

No homem-organismo é a inconsciência que rege, uma vez que as funções orgânicas escapam da vontade. O homem-organismo vive sobre a produção automática e não mais na produção mágica. Esse organismo animal leva à corrupção da árvore-corpo, logo, da vontade que agora escapa ao homem. Esse *estado-operário* (ARTAUD, 1988, p. 108) (produtivo) bloqueia o homem-árvore que continua existente, embora oculto, sobrevivendo na “digestividade” humana.

Dominar sobre o que lhe foge, eis o grande desafio da vida de Artaud. Em suas cartas podemos ler seus depoimentos contando sobre sua dificuldade de fiar-se em seu pensamento, necessitando algo palpável que lhe ajudasse a desenvolver suas idéias. “Existe dentro desta 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 (...)” (ARTAUD, 1995, p. 112). É a vontade pura, autônoma, que se torna para Artaud a fonte mais primeira do humano: ser ativo e soberano sobre tudo aquilo que aniquila e anula a decisão ativa, ser “uma vontade que decide a cada instante de si”. Ser humano para ele não está sobre a funcionalidade que empreende a manutenção dos sistemas/organismos, sejam corporais ou sociais, na sobrevivência, mas sobre o arbítrio. Os animais defecam, comem e dormem como o humano, mas somente o humano possui uma dimensão mágica, a capacidade de poetizar e significar a vida.

O que Artaud parece ter ambicionado a vida toda é essa volta a um estado primeiro, puro de humanidade, e à qual neste texto ele profetiza um regresso. Não seria a isso que as propostas artaudianas para o teatro estariam inclinadas quando ele escreve no prefácio de *O teatro e seu duplo* (ARTAUD, 1993, p. 7) “é preciso acreditar num sentido de vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer (...) Do mesmo modo, quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam”? Também não é a essa volta ao homem-árvore que ele parece se referir muitos anos antes quando fala do teatro, propondo um afastamento da acepção humana para reencontrar a acepção religiosa e mística do teatro (ARTAUD, 1993, p. 40)?

Quando olhamos para a definição de sagrado e profano desenvolvida pelo cientista das religiões Mircea Eliade, podemos identificar uma correlação conceitual com as concepções de homem-árvore e de homem-organismo. O sagrado e o profano são duas situações existenciais que expressam duas formas distintas de experiência e maneiras de ser no Mundo, conforme define Eliade.

Ao tratarmos sobre o espaço sagrado, pode-se melhor compreendê-lo se o estudarmos em comparação ao espaço profano. “Para a experiência profana”, nos diz Eliade, “o espaço é homogêneo e neutro: nenhuma rotura diferencia qualitativamente as diversas partes de sua massa” (2001, p. 26). Ele é, portanto, homogêneo, não apresenta nenhuma diferenciação qualitativa, nenhuma referência ou orientação. Nesse tipo de espaço inexistem estruturas e consistência; ele é amorfo, igual por inteiro.

Por outro lado, “para o homem religioso, *o espaço não é homogêneo*: o espaço apresenta rotura, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. (...) Há, portanto, um espaço sagrado, e por conseqüência, ‘forte’, significativo”

automatismos/ e devolvido sua verdadeira liberdade./ Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas/ como no delírio dos bailes populares/ e esse avesso será/ seu verdadeiro lugar” (Artaud. *Para acabar com o juízo de Deus.*, citado por WILLER, 1986, p. 161-162). Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolvem um estudo a partir do conceito de corpo sem órgãos, que posteriormente é revisado por Daniel Lins. Um maior aprofundamento nesse conceito pode ser feito observando-se diretamente esses autores.

(ELIADE, 2001, p. 25). O espaço sagrado é suscetível à comunicação com o transcendente. É um espaço existencial que ocorre somente pela vivência, pela experiência, estabelecendo o único Mundo que *realmente* existe. “A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo”, nos diz Eliade (2001, p. 26), lhe atribui forma e sentido.

É na quebra do espaço profano que se torna possível a constituição do mundo, o Cosmos. “A manifestação do sagrado santifica e recorta ontologicamente uma determinada zona do espaço profano” (NADER, 1997, p. 260). O espaço sagrado está unido profundamente ao tempo sagrado, uma vez que este espaço existe na duração do tempo da manifestação.

O homem-árvore possui, semelhantemente ao homem religioso, a aspiração de viver em um espaço e um tempo distinto daqueles habitado pelo homem-organismo que pode ser considerado, por consequência, equivalente ao homem profano. Essa idéia do “homem provisório e material” (ARTAUD, 1993, p. 36) limitado ao pensamento cotidiano aparece também no texto *A encenação e a metafísica* com o nome de *homem-carcaça*.

Ambas as formas de se compreender a existência articulam-se em sistemas de contraposição, no qual tanto o sagrado e o profano, quanto o homem-árvore e o homem-organismo, podem ser mais bem compreendidos na medida em que se estabelecem as diferenças entre eles.

Seguindo, então, pelas primícias de que os conceitos de homem sagrado e profano permeiam o pensamento artaudiano, poderíamos perguntar de que maneira o espaço pode ser entendido: há, pois, um “*espaço-árvore*” oposto a um “*espaço-organismo*”?

A CENA NO TEATRO E A EXISTÊNCIA DE SUBTERRÂNEOS

Constantemente, Artaud refere-se ao espaço do teatro no sentido de ser onde a poesia possa se concretizar, de forma que fale sua própria linguagem espacial que é a da cena, distinta do espaço dialógico que prevalece no teatro franco-ocidental de então. Devido a tudo isso é que Artaud prenuncia a necessidade de alteração do lugar teatral, elaborando proposições que possam permitir diferentes relações com o espetáculo visando a atingir seu objetivo maior. Não se trata apenas de alterações estéticas, mas de proposições fundamentais.

A época na qual Artaud vivia na França ainda consistia em um período de afirmação do encenador, novo elemento que estava sendo agregado ao teatro. Basta lembrar que o ano de 1887, ocasião em que André Antoine fundou o *Théâtre-Libre*, em Paris, é tido como marco do início da modernização do teatro e do surgimento da figura do encenador (ROUBINE, 1998). Ora, na ocasião em que Artaud escreve os textos de *O teatro e seu duplo*, entre 1931 e 1936, ele ainda está perfilando o papel do encenador, criticando reiteradas vezes a função do teatro, se opondo radicalmente ao naturalismo, definindo as atribuições do encenador no sentido de ampliá-las para a de diretor-autor.

Quando Artaud afirma que “há uma idéia do espetáculo integral que devemos fazer renascer. O problema é fazer o espaço falar, alimentá-lo e mobiliá-lo” (1993, p. 95), está apontando para uma realidade da cena teatral que começará a se concretizar a partir do final dos anos 50, e de fato nos anos 60. É neste período que inúmeras

experimentações teatrais dissolvem verdadeiramente os paradigmas do espaço cênico e ousam realizar propostas semeadas inclusive, e especialmente, por Artaud.

Com o questionamento sobre a centralidade do texto dialogado e literário, o espaço passa a ser compreendido por Artaud como o lugar por excelência do teatro, afirmando a fusão de *teatro* com *cena*. Para Artaud, a realização do teatro pertence totalmente ao domínio da cena. É à cena que corresponde a atividade e o acontecimento teatral, sendo uma linguagem concreta, independente da palavra e destinada a passar diretamente pelos sentidos e não pela racionalização da inteligência. À poesia da palavra (texto) propõe a substituição pela poesia no espaço (cena), que é visual, sonora, cinética, que se vale de todos os recursos e possibilidades teatrais⁵, confundindo-se com estas, criando imagens materiais, sonoras, plásticas e físicas, como ideogramas ou hieróglifos, consistindo, nisto sim, o especificamente teatral, a linguagem teatral pura. “É em torno da encenação, considerada não como o simples grau de refração de um texto sobre a cena, mas como o ponto de partida de toda criação teatral, que será constituída a linguagem-tipo do teatro.” (ARTAUD, 1993, p. 106).

O espaço é, então, fator essencial no teatro de Artaud, não por que reúne todas as linguagens, mas por ser em si a materialização da encenação, a dimensão física e concreta da cena, agindo desta maneira sobre a sensibilidade nervosa, sobre o ser e sobre as relações. “O teatro é uma arte do espaço e é pesando sobre os quatro pontos do espaço que ele arrisca-se a tocar na vida. É nesse espaço habitado pelo teatro que as coisas encontram suas figuras, e sob as figuras, o rumor da vida. (...) Ocupando o espaço, ele [o teatro] acua a vida e a força a sair de seus refúgios” (Artaud⁶, apud VIRMAUX, 2000, p. 318). É no espaço que a cultura, na forma compreendida por Artaud, ocorre, sendo um impulsionador dos deslocamentos e movimentos culturais. A linguagem espacial assume a função idêntica a da poesia de transgredir o mundo já estabelecido, subvertendo-o, pois “a verdadeira cultura só pode ser aprendida no espaço, e que é uma cultura orientada, como o teatro o é” (Artaud⁷, apud VIRMAUX, 2000, p. 317).

Artaud diz que “o espaço teatral será utilizado não apenas em suas dimensões e em seu volume mas, por assim dizer, *em seus subterrâneos*”, sem visar a meramente “o prazer exterior dos olhos e dos ouvidos, mas para o prazer mais secreto e proveitoso do espírito” (1993, p. 123). O subterrâneo, que é o âmbito do não aparente, do oculto, carrega potencialmente um sentido latente, presente, transcendente, metafísico. Há, portanto, algo que ocorre numa dimensão de ação mais profunda do que uma sucessão de ações e imagens diante dos olhos de quem vê.

O LUGAR TEATRAL E O SISTEMA DO MUNDO

É fundamental lembrar, conforme os estudiosos da Hermenêutica Simbólica, que a experiência com o sagrado se dá através da vivência, e somente desta forma. É a

⁵ Entre estas possibilidades, vale lembrar, Artaud também coloca a palavra, mas numa dimensão semelhante a que a palavra ocupa nos sonhos. Para o teatrasta importa muito o tratamento dado à palavra. (ARTAUD, 1993, p. 85-7)

⁶ ARTAUD, A. O teatro e os deuses. In: _____. *Os Tarahumaras*. ed. L'Arbalète, Marc Barbezat, 1963. p. 196-208. (Conferência pronunciada em 1936 na Universidade do México)

⁷ ARTAUD. O teatro e os deuses. In: _____. *Os Tarahumaras*. ed. L'Arbalète, Marc Barbezat, 1963. p. 196-208. (Conferência pronunciada em 1936 na Universidade do México)

partir desta vivência, que se dá no universo interior e subjetivo, que o sagrado pode estabelecer um lugar geográfico. Somente a partir do momento que o sagrado já tenha se manifestado (ou que tenha sido construído/preparado para a celebração/irrupção, como é o caso de uma igreja) é que se poderia entender o espaço teatral como um espaço sagrado, ou seja, o lugar passa a ser sagrado se aquele que o adentra vive a experiência de adentrar em um espaço no qual ele considera que ocorre uma manifestação do sagrado. É nessa certeza que Artaud espera um público que se dirige a um local de operação profunda. Para Eliade (2001, p. 30), “todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o toma qualitativamente diferente”. Ele é carregado de conteúdo e significação. Ele constitui-se na vivência arrebatadora que altera a forma de compreender o sentido da existência.

O espaço sagrado está associado ao tempo sagrado, pois só existe durante a epifania. O tempo, assim como o espaço, é vivido, experimentado, não uma idéia, conceito ou categoria. O tempo faz parte da experiência religiosa, da percepção da totalidade do mundo. O tempo sagrado não se limita ao modo de ser do homem. Ele é sobre-humano, o verdadeiramente real, forte, pleno de significações e sentido. Por isso, ao considerar-se a questão do espaço sagrado no teatro, é fundamental que se tenha esse aspecto claramente posto. Por isso não podemos observar apenas a cenografia, que é visível, que continua existindo mesmo após o final do espetáculo e que é passível de ser registrada. No espaço sagrado, o lugar geográfico é tornado qualitativamente diferente, um centro que orienta e re-orienta todo o Cosmos de quem o vivencia.

Não obstante, Mircea Eliade também acrescenta que o homem pode provocar, evocar formas ou figuras sagradas para poder receber uma orientação em meio à homogeneidade do espaço enquanto pretende a construção de um templo ou de uma aldeia. Ele identifica algumas técnicas de construção do espaço sagrado que atribuem algumas características que podem nos auxiliar neste estudo.

O Cosmos/ Mundo, dotado de sentido, é justamente aquele que se estabelece a partir de uma epifania. E essa mesma “cosmização” também ocorre em escala microcósmica, na construção de uma cidade ou na edificação de um templo ou casa. “Mas não devemos acreditar que se trata de um trabalho humano, que é graças ao seu esforço que o homem consegue consagrar um espaço. Na realidade, o ritual pelo qual o homem constrói um espaço sagrado é eficiente à medida que ele reproduz a obra dos deuses” (ELIADE, 2001, p. 32), o ato criador, sendo, em decorrência disso, um território consagrado por estar em comunicação com o mundo dos deuses. Há uma repetição da cosmogonia, uma réplica do Universo. Nesse sentido, ele possui uma mesma estrutura cósmica.

Eliade identifica em seus estudos algo que chama de *sistema do Mundo* das sociedades tradicionais que tem como características:

todo lugar sagrado constitui uma rotura na homogeneidade do espaço
 essa rotura é simbolizada por uma abertura, por onde se dá a passagem entre as
 diferentes regiões cósmicas (Céu, terra e regiões inferiores)
 a comunicação com o céu se dá através de imagens, como pilar, escada, montanha,
árvore, cipó, todas estas referindo-se ao *Axis mundi* (eixo do mundo)
 em torno deste eixo cósmico estende-se o mundo.

Pode-se afirmar que estes lugares (templos, cidades, regiões) possuem o *imago mundi*, uma santificação concedida pela obra dos deuses. Uma das maneiras de

transformar ritualmente a morada (tanto o território como a casa) em Cosmos, conferindo-lhe o valor de *imago mundi*, é justamente “assimilando-a ao Cosmos pela projeção dos quatro horizontes a partir de um ponto central, quando se trate de uma aldeia, ou pela instalação simbólica do *Axis mundi* quando se trate da habitação familiar” (ELIADE, 2001, p. 50).

Quando lemos sobre as propostas de lugar cênico de Artaud, tendo em mente esses conceitos eliadianos, podemos encontrar uma afinidade incrível:

Assim, abandonando as salas de teatro existentes, usaremos um galpão ou um celeiro qualquer, que reconstruiremos segundo os procedimentos que resultam na arquitetura de certos templos do Alto Tibete. No interior dessa construção reinarão proporções particulares em altura e profundidade. A sala será fechada por quatro paredes, sem qualquer espécie de ornamento, e o público sentado no *meio* da sala, na parte de *baixo*, em cadeiras móveis que lhe permitirão seguir o espetáculo que *se desenvolverá à sua volta*. Com efeito, a ausência de palco, no sentido comum da palavra, convidará a ação a desenvolver-se nos quatro cantos da sala. Lugares especiais serão reservados para os atores e para a ação, *nos quatro pontos cardeais* da sala. As cenas serão representadas diante de fundos de paredes pintadas a cal e destinadas a absorver luz. Além disso, no *alto* correrão galerias por toda a sala, como em certos quadros de Primitivos. Essas galerias permitirão aos atores, toda vez que a ação exigir, caminhar de um ponto a outro da sala, e também que a ação se desenrole *em todos os níveis* e em todos os sentidos da perspectiva em altura e profundidade. (ARTAUD, 1993, p. 93) [grifos meus]

Encontramos aqui o conceito de centralidade, o *axis mundi*, que se estende pelos quatro pontos cardeais, também a referência a diferentes planos, ou regiões cósmicas, estando o público embaixo e os atores circulando pelo alto, e o intuito de se atingir, através dessa composição espacial, um estado de vida mais significativo.

O *axis mundi* corresponde a “um centro de manifestação da sacralidade, um centro do mundo. É uma espécie de fonte inesgotável de força sacra; o homem tem a possibilidade de ascender a este espaço e participar dessa força” (NADER, 1997, p. 260). Dele é que sai toda a orientação e sentido para a vida; é nele que se manifesta de forma mais intensa o sagrado. É justamente no centro que Artaud quer situar os espectadores. Dessa maneira, a relação dos espectadores com o espetáculo se tona mais intensa. Artaud quer perturbar o repouso dos sentidos e liberar o inconsciente, provocar a vertigem, desnortear o espectador. Envolvê-lo no espaço, cercando-o com a ação ininterrupta que brote em todos os lados e níveis, é tido como fundamental para atingi-lo, por que é pela sensibilidade que se pode fazê-lo. ARTAUD escreve: “assim como não haverá intervalo, nem lugar desocupado no espaço, não haverá intervalo nem lugar vazio no espírito ou na sensibilidade do espectador. Isto é, entre a vida e o teatro já não haverá uma separação nítida, já não haverá solução de continuidade” (1993, p. 125). A forma circular e giratória permitiria a in interrupção da cena que, pela ocupação contínua, impediria intervalos “no espírito e na sensibilidade do espectador”. Artaud, ao propor no manifesto do *Teatro da Crueldade* um espaço cênico que tenha os espectadores situados ao centro, afirma que quer justamente marcá-los e envolvê-los de uma forma mais intensa, profunda e significativa. Ele também tinha a compreensão de que, para atingir mais eficazmente o espectador, era necessário envolver o espectador mais fisicamente. Daí também a importância creditada por ele à diminuição da distância entre atores e espectadores, pela eliminação do palco frontal, primeira grande fronteira a ser removida.

Mas será de fato necessário romper com a arquitetura frontal para torná-la um lugar onde o invisível possa aparecer? O que parece permear esta questão é o fato do espaço frontal apresentar-se também como uma forma já viciada, condicionada e condicionante, para atores e espectadores, estes, colocados de forma cômoda, são levados à anulação de seu próprio corpo, onde importa ver e ouvir bem.

Ainda é importante mencionar que Artaud não nega a separação física entre atores e espectadores, embora apregoe o envolvimento dos espectadores e a diminuição das distâncias, como visto neste texto: “o espetáculo, assim composto, assim construído, se estenderá, por supressão do palco, à sala inteira do teatro e, a partir do chão, alcançará as muralhas através de leves passarelas, envolverá materialmente o espectador, mantendo-o num banho constante de luz, imagens, movimentos” (ARTAUD, 1993, p. 124). Este fator, manter ambientes distintos para atores e espectadores, também influenciou inúmeros grupos e encenadores que se inspiraram nos escritos artaudianos ao longo das décadas que o sucederam.

Galpão, celeiro ou hangar, Artaud almeja a transformação de uma arquitetura já existente, reconstruindo-a segundo princípios da arquitetura de certas igrejas, certos lugares sagrados, de certos tempos do Alto Tibet. Há, nesses ambientes, algo identificado por Artaud que atrai sua atenção. Há um modelo arquitetônico a seguir – e não é o modelo do teatro vigente.

Mircea Eliade afirma que a arquitetura possui uma grande importância no processo de transformação do mundo: “é graças ao Templo que o Mundo é re-santificado na sua totalidade” (2001, p. 56), como se a existência permanente mantivesse continuamente no mundo um poder de santificação ativo, mantendo o mundo em constante ligação com os deuses. Eliade também diz que “os modelos transcendentais dos Templos gozam de uma existência espiritual, incorruptível, celeste”. Não seria isso que Artaud também almejava: habitar em um local não corrompido pelo teatro “idiota, louco, invertido, gramático, merceeiro, antipoeta, positivista, isto é, o teatro ocidental” (ARTAUD, 1993, p. 35)? A proposta de Artaud de adotar uma outra arquitetura e conferir-lhe uma outra estrutura reflete a aspiração à criação de um novo mundo, como afirma Eliade (2001, p. 46): “a instalação num território equivale à fundação de um mundo”. Construir uma nova arquitetura é experimentar uma nova cosmogonia, impondo o *imago mundi* do Cosmos.

O desejo do homem religioso é de mover-se unicamente no mundo santificado – por isso ele elabora técnicas de construção. “O espaço sagrado lhe brinda o marco de segurança e sentido que necessita para poder viver uma verdadeira vida. Portanto, não apenas tentará permanecer em um espaço sagrado, como também buscará se mobilizar para àqueles lugares que sejam significativos, isto é, que tenham a qualidade de ser um centro do mundo” (NADER, 1997, p. 268). É somente lá que se pode *ser* verdadeiramente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minha proposta ao estudar Artaud não tem sido a de perscrutar seu íntimo e delinear um perfil artaudiano, mas tem sido o de tentar compreender suas propostas e contribuições para o teatro. É inegável a grande gama de influências com as quais Artaud trabalhou em sua vida e na elaboração de seus escritos, especialmente religiosas

e metafísicas, no entanto, ainda assim não podemos negar que a delineação que realiza no livro *O teatro é seu duplo*, visa a uma cena renovada e oferece significativa contribuição. Mircea Eliade ao tratar de uma forma mais ampla sobre o sagrado, permite uma aproximação que pode nos levar a olhar como as propostas cênicas de Artaud, os subterrâneos do espaço e a constituição do lugar teatral almejavam delinear uma cena que possibilitasse um tipo de religamento do homem a um sentido superior e renovado. Talvez possamos afirmar que o espaço nas propostas para o teatro de Artaud quisesse alcançar sim, um sentido de “*espaço-árvore*”, sendo um *axis mundi*, que arrebate, recrie, que pela sua força perpassasse pelos sentidos e destruía os órgãos, criando novos seres, renovando todos os organismos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, A. *Eu, Antonin Artaud*. Tradução e notas de Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1988.

_____. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *Linguagem e Vida*. Tradução e organização: J. Guinsburg; Sílvia Fernandes Telesi; Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. 28 de novembro de 1947 – como criar para si um corpo sem órgãos. In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 9-29.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

NADER, R. F. *Mito, misterio y destino humano: (en el pensamiento de Mircea Eliade)*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, [199?].

ROUBINE, J. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

VIRMAUX, A. *Artaud e o teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

WILLER, C. (trad., selec. e notas) *Os escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1986. (Coleção Rebeldes & Malditos - v. 5)