

O CORPO HIEROFÂNICO: O TEATRO DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD ENQUANTO TRANSFORMAÇÃO FÍSICO-ESPIRITUAL DAS CORPOREIDADES

Daniel Rodas Ramalho¹

Resumo: O presente estudo tem como objetivo discutir as possíveis interações entre Arte, corpo e transformação físico-espiritual no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, refletindo acerca das propostas teatrais artaudianas enquanto caminho para a transformação espiritual das corporeidades. A princípio, situamos brevemente o surgimento do Teatro da Crueldade artaudiano no contexto da França do século XX, discutindo a crítica explícita de Artaud ao teatro “textocêntrico” da época. A seguir, interpretamos a concepção de crueldade no teatro artaudiano, refletindo acerca de seus possíveis sentidos e relações com as “corporeidades”. Por fim, relacionando às considerações de Nietzsche (2007), Villagómez (2020), Barbara (2017) e Eliade (2018), analisamos as proposições de Artaud em suas obras ensaísticas *O teatro e seu duplo* (2006) e *Linguagem e vida* (2008), evidenciando a relação que estabelecem com uma concepção “dionisíaca” de Arte – a partir de Nietzsche –, através da comunhão entre o teatral, o “espiritual” e o ritualístico, numa verdadeira hierofania dos corpos.

Palavras-chave: Corpo; Teatro da Crueldade; Hierofania.

¹ Graduado em Letras-Português pela Universidade Estadual da Paraíba e mestrando em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI-UEPB). Desenvolve pesquisas na área de Letras, com especial enfoque nas relações entre Arte e Sagrado (Literatura e Teatro, especificamente). Durante a graduação, foi bolsista do PIBIC em quatro cotas consecutivas. Atualmente, no mestrado, é Bolsista da CAPES.

EL CUERPO HIEROFÁNICO: EL TEATRO DE LA CRUELDAD DE ANTONIN ARTAUD COMO TRANSFORMACIÓN FÍSICO-ESPIRITUAL DE LAS CORPOREIDADES

Resumen: Este estudio pretende discutir las posibles interacciones entre Arte, cuerpo y transformación físico-espiritual en el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud, reflexionando sobre las propuestas teatrales artaudianas como camino hacia la transformación espiritual de las corporalidades. En primer lugar, situamos brevemente el surgimiento del Teatro de la Crueldad de Artaud en el contexto de la Francia del siglo XX, discutiendo la crítica explícita de Artaud al teatro "centrado en el texto" de la época. A continuación, interpretamos el concepto de crueldad en el teatro artaudiano, reflexionando sobre sus posibles significados y relaciones con las "corporalidades". Finalmente, relacionándonos con las consideraciones de Nietzsche (2007), Villagómez (2020), Bárbara (2017) y Eliade (2018), analizamos las proposiciones de Artaud en sus obras ensayísticas *El teatro y su doble* (2006) y *Lenguaje y vida* (2008), destacando la relación que establecen con una concepción "dionisiaca" del Arte -basada en Nietzsche- a través de la comunión entre lo teatral, lo "espiritual" y lo ritual, en una verdadera hierofanía de los cuerpos..

Palabras-clave: Cuerpo; Teatro de la Crueldad; Hierofanía.

Introdução

O presente estudo² objetiva discutir as interações entre Arte, corpo e transformação físico-espiritual nas teses do Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud, refletindo acerca de suas proposições, enquanto caminho para uma transformação “espiritual” das corporeidades. Tendo em vista esse objetivo, discutimos alguns conceitos-chave da teatralidade artaudiana, tal como apresentados em suas obras ensaísticas *O teatro e seu duplo* (2006) e *Linguagem e vida* (2008), evidenciando com as ideias do autor comungam com a perspectiva de um teatro “dionisíaco” – a partir do conceito de Nietzsche (2007) – na busca por uma estética teatral que rompa com a barreira entre corpo/espírito, promovendo uma “hierofania dos corpos” – desdobrada da noção de hierofania de Eliade (2018).

A princípio, situamos o Teatro da Crueldade e a ideia de um “Teatro cruel” enquanto proposição estética de ruptura do textocentrismo, focalizando a fisicalidade, defendida por Artaud (2006), no processo de encenação. A seguir, discutimos a ideia de crueldade na obra artaudiana e refletimos acerca da possibilidade de se (re)pensar o Teatro da Crueldade enquanto uma “hierofania dos corpos” – uma reconexão do corpo com o espírito, através da qual a dimensão “espiritual” da Vida é alcançada teatralmente através do “corpo”, da transgressão estética e da comunhão “hierofânica” dos corpos.

O teatro artaudiano e a morte do “textocentrismo”

Antonin Artaud (1896-1948) foi alguém que dedicou a sua vida ao teatro. Mais que um pensador: um visionário cujas concepções estéticas revolucionárias o levaram a confrontar não só as bases do teatro vigente em sua época³, mas os próprios valores “normais” de uma sociedade burguesa

² O texto do presente artigo foi adaptado de um capítulo da monografia (TCC) do autor, defendida e aprovada no ano de 2022.

³ A crítica central de Artaud, conforme verificável no decorrer de toda a sua obra, é a um tipo de teatro “burguês”, repleto de “aparências” e voltado para alienar o indivíduo da realidade, ao invés de confrontá-lo com a Vida. O teatro dito “tradicional” no Ocidente, tal como praticado na França do início do século XX, era um teatro essencialmente textocêntrico, onde o texto escrito e verbalizado era o “centro” da ação; baseava-se num “realismo”, com cenários minuciosamente

decadente. Avesso à racionalidade imposta e autoimposta pelos padrões sociais e estéticos de seu tempo, Artaud encontrou no teatro um caminho para a libertação do ser, para a ruptura de tudo aquilo que “castra” a mente, o corpo e o espírito – entendendo esses aspectos, na visão artaudiana, como indissociáveis.

Tendo vivido na França da primeira metade do século XX, Artaud vivenciou um momento de grandes convulsões políticas e sociais: duas guerras mundiais, a Revolução Russa, a Crise de 1929, a ascensão e queda do nazifascismo etc. Não podemos afirmar, com cem por cento de certeza, a influência direta que tais eventos tiveram na construção de sua proposta teatral, mas podemos inferir que as ideias de “transformação” e “convulsão”, próprias de momentos caóticos como os mencionados, possivelmente o inspiraram a desenvolver um teatro que encarnasse a revolta e a transformação.

Como bem aponta Barbara (2017), é impossível falar de Artaud sem falar de seu maior legado artístico: o Teatro da Crueldade. Nascido da inquietação tanto do próprio Artaud, quanto do momento histórico que este vivenciou, o Teatro da Crueldade se fundamenta numa contraposição direta a quase tudo o que se fazia em matéria de teatro na França do início do século: a centralidade do texto verbal na encenação, a caracterização “realista” do espaço – por exemplo, criando cenários “naturalistas” que tentavam representar com fidelidade o “cotidiano” burguês – a valorização da racionalidade etc. Tinha-se, portanto, naquele período histórico, uma tradição vigente de um teatro apolíneo – a partir da noção de Nietzsche (2007)⁴ – onde os instintos eram “controlados”, os limites entre público e plateia eram bem definidos, a palavra reflexiva valia mais que a ação dos atores e não havia uma busca por verdadeiras rupturas e transformações.

montados para “imitar a realidade” (ao invés de vivenciá-la, transformá-la, como defende Artaud), e tinha como temas principais as perspectivas sociais da burguesia. Para Artaud, tal teatro era essencialmente “morto”, desprovido de qualquer “verdade” (Cf. Artaud, 2006).

⁴ Em *O nascimento da tragédia* (2007), Nietzsche distingue os conceitos de apolíneo e dionisíaco, situando-os enquanto potencialidades originárias da tragédia grega. Em linhas gerais, o apolíneo diz respeito à “razão”, ao “belo” e ao “harmônico”, enquanto o dionisíaco representa a potencialidade “selvagem”, “emocional” e transgressora dos costumes. Tendo em vista tais caracterizações, ainda que Nietzsche fale na junção equilibrada de ambos os aspectos na origem da tragédia grega, parece-nos evidente que o teatro proposto por Artaud se filia essencialmente ao dionisíaco, sobretudo em sua rejeição à uma ideia engessada de “beleza” e “racionalidade”.

Para Artaud (2006), o teatro de seu tempo carecia de algo que, para ele, é essencial a toda manifestação artística: a Vida. Percebendo, em sua própria época, aquilo que considerava como a “morte da vida” na arte e na sociedade, Artaud (2006) se insurge como voz de protesto contra as dicotomias e limitações estéticas:

Protesto contra o estreitamento insensato que se impõe à ideia da cultura ao se reduzi-la a uma espécie de inconcebível Panteão – o que resulta numa idolatria da cultura, assim como as religiões idólatras põem os deuses em seus Panteões. Protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de exercer a vida. (Artaud, 2006, p. 04)

Neste trecho, extraído de sua principal obra, *O teatro e seu duplo* – no qual apresenta sua tese central sobre o Teatro da Crueldade – percebe-se que o que Artaud (2006) chama de “cultura” é na verdade a Arte, a produção artística. Dentro dessa perspectiva, Artaud (2006) critica aquilo que chama de “idolatria” na Arte, o que nesse contexto se refere à forma como a Arte era vista: como algo “belo” e distanciado, na qual um grupo de artistas tidos como “clássicos” eram “venerados” como deuses. Um exemplo desse tipo de “veneração” no âmbito teatral estaria na tradição de Shakespeare, que Artaud (2006) aponta como sendo um dos principais responsáveis pelo que chama de degradação textocêntrica e “psicologismo” no teatro:

O próprio Shakespeare é responsável por esta aberração e degradação, por essa ideia desinteressada do teatro que quer que uma representação teatral deixe o público intacto, sem que uma imagem lançada provoque qualquer abalo no organismo, imprimindo nele uma marca que não mais se apagará. Se em Shakespeare o homem às vezes se preocupa com aquilo que o ultrapassa, trata-se sempre, definitivamente, das consequências dessa preocupação no homem, isto é, a psicologia. A psicologia que se empenha em reduzir o desconhecido ao conhecido, ou seja, ao cotidiano e ao comum, é a causa dessa diminuição e desse desperdício assustador de energia, que me parece ter chegado ao último grau. E me parece que tanto o teatro como nós mesmos devemos acabar com a psicologia. (Artaud, 2006, p. 85)

Ao criticar o teatro shakespeariano – uma das bases do chamado teatro ocidental – Artaud (2006) se insurge contra o teatro que coloca o texto verbal como o centro da ação e que, conseqüentemente, deixa o público “intacto” e inerte, imerso na “psicologia”. Nesse teatro, não há “uma imagem lançada que provoque qualquer abalo no organismo”, não há ação que perturbe, incomode e tire de fato o indivíduo do lugar-comum. O que há, segundo Artaud (2006), é uma sucessão de reflexões psicológicas, racionais. Note-se que, ao afirmar que o teatro textocêntrico shakespeariano se retém sempre na psicologia, na razão, mesmo quando o indivíduo às vezes se preocupa com “aquilo que o ultrapassa”, Artaud (2006) parece afirmar que existe, na encenação teatral, o despertar de “algo que ultrapassa” o ser humano, ou seja, uma emoção, uma força metafísica – força essa, porém, que o teatro textocêntrico seria incapaz de provocar, pois retém toda a “potência” apenas na mente, na razão. Com isso, a crítica radical de Artaud (2006) à “psicologia” é uma crítica, sobretudo, à racionalidade, ao modo como o teatro shakespeariano e suas variações apenas se prendiam no ato de pensar e refletir, mas não de agir, de exercer a vida em sua totalidade. Sendo a razão, portanto, uma característica essencialmente apolínea, podemos notar na crítica de Artaud (2006) a Shakespeare algo muito semelhante à crítica de Nietzsche (2007) a Eurípedes⁵: tanto Shakespeare quanto Eurípedes são autores textocêntricos, que focam muito no texto e exploram pouco outras possibilidades de linguagem – como a música, por exemplo, tão exaltada por Nietzsche (2007)⁶ – ao mesmo tempo em que, cada um ao seu modo, criam uma “distância” entre o indivíduo e aquilo que está sendo representado, impossibilitando um impacto real da arte no espectador.

É diante dessa perspectiva, portanto, que Artaud (2006) critica a visão separada que se tinha – e não raro, ainda se tem – entre Arte e Vida: a arte seria apenas uma “ilusão”, uma distração apolínea, que esconde, segundo Nietzsche (2007), a realidade por detrás de um véu de “beleza”. Com isso, o teatro apolíneo é um teatro que impõe véus e limites às potencialidades humanas, não raro

⁵ Nietzsche (2007) critica Eurípedes por ver em sua produção dramatúrgica o início de uma ruptura com o dionisíaco em prol do apolíneo – ou seja, de uma diminuição da importância do caráter “selvagem” e “emotivo” do teatro, em nome de uma “beleza” harmônica. Para Nietzsche, isso implicou no “fim” da própria tragédia grega clássica.

⁶ Ao enfatizar o aspecto dionisíaco da tragédia grega, Nietzsche (2007) aponta a música como um dos elementos centrais dessa “potencialidade” estética.

reprimindo, através das amarras da razão, a criatividade e a ação transformadora. O resultado disso, para Artaud (2006), é uma arte “morta”, incapaz de provocar transformações profundas.

É em contraposição, portanto, a esse teatro apolíneo, racional e textocêntrico, que Artaud (2006) propõe o seu Teatro da Crueldade:

Penetrado pela ideia de que a massa pensa primeiro com os sentidos, e que é absurdo, como no teatro psicológico comum, dirigir-se primeiro ao entendimento das pessoas, o Teatro da Crueldade propõe-se a recorrer ao espetáculo de massas; propõe-se a procurar na agitação de massas importantes, mas lançadas umas contra as outras e convulsionadas, um pouco da poesia que se encontra nas festas e nas multidões nos dias, hoje bem raros, em que o povo sai às ruas. (Artaud, 2006, p. 94)

Percebe-se, portanto, que Artaud (2006) estabelece em sua proposta a defesa de um “espetáculo de massas”, ou seja, de um teatro criado por e voltado para o coletivo. Para ele, as “massas”, ou seja, o povo, os indivíduos em coletividade, “pensam primeiro pelos sentidos”, isto é, é através dos “sentidos” – do ouvir, do tocar, do cheirar etc. – que se dá a experiência direta da realidade, e não através do pensamento racional. Com isso, para que se crie um teatro verdadeiramente expressivo, capaz de romper com as amarras do ser e o racionalismo exacerbado da sociedade burguesa, faz-se necessário uma busca estética que tente resgatar a força da coletividade, a energia das “massas convulsionadas”, das multidões, numa espécie de carnavalização teatral.

A partir desse ponto, podemos já entrever na estética do Teatro da Crueldade um diálogo com a potência ritualística dionisíaca. Conforme nos diz Nietzsche (2007), o dionisíaco tem como característica o ato de “romper com os limites” da razão e reestabelecer os “laços entre as pessoas”; sendo, portanto, um ritual coletivo, onde a força estética do ato selvagem adquire uma dimensão onde o corporal e o espiritual se fundem – dimensão essa também presente em Artaud (2006), conforme discutiremos mais à frente.

Na busca, portanto, por despertar os “sentidos” do corpo, Artaud (2006) propõe um teatro que não se limite ao texto verbal ou ao psicologismo, mas se utilize das múltiplas expressões da linguagem – o canto, a dança, o gesto, o figurino, palavras e sons inarticulados etc. – de modo a expandir a sensação dos indivíduos para além do racional:

Em vez de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento. Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada. E aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. (Artaud, 2006, p. 101-102)

Sendo assim, a defesa principal de Artaud (2006) se fundamenta na construção de uma linguagem própria do teatro, uma linguagem que torne o teatro uma arte com voz própria e que, através de um conjunto expressivo que esteja “a meio caminho entre o gesto e o pensamento”, provoque o espectador de modo a “convulsioná-lo”. Esse “meio caminho”, que Artaud (2006) sugere ao longo de toda a sua obra, mas que não chega a definir com exatidão – cabendo ao próprio artista, portanto, buscá-lo – parece se situar em um tipo de expressividade estética que, transmitida através do “gesto”, da ação teatral, atinge o indivíduo antes mesmo do “pensamento”, da razão. Isso significa que, para Artaud (2006), a “linguagem única”, própria do teatro, deve ser uma linguagem que, uma vez expressada, não dê margem para racionalizações. Com isso, espera-se que a experiência do teatral artaudiano seja capaz de atingir primeiro os sentidos, o corpo – e por que não o “espírito?” – dos indivíduos, antes de qualquer tentativa de compreensão racional. Daí a necessidade de “extrair da palavra” uma “expressão dinâmica no espaço”, ou seja, uma palavra que não seja motivada pelo diálogo, mas que ocupe as lacunas espaciais e se projete “fora das palavras”: os sons, os fonemas, as glossolalias e onomatopeias; tudo isso combinado à expressão do corpo, à música e à dança.

Vemos, portanto, na defesa dessa linguagem única e múltipla, algo semelhante ao teatro dionisíaco que Nietzsche (2007) descreve na Grécia Clássica: um teatro que utiliza da música – no caso grego, o coro satírico – e da expressividade corporal para provocar um efeito de profunda emoção e “vibração” nos espectadores, rompendo com uma compreensão meramente racional do que está sendo encenado. Sendo assim, espera-se que o espectador, na impossibilidade de “pensar” sobre o que está vendo, ouvindo e tocando, consiga atravessar as barreiras apolíneas da razão e penetrar num

estado estético-espiritual dionisíaco, que o faz adentrar aquilo que existe de mais profundo e “cruel” na Vida.

Acerca desse aspecto “cruel”, que Artaud (2006) utilizou para denominar o seu Teatro da Crueldade, é preciso compreendê-lo, assim como quase tudo na proposta artaudiana, para além de suas significações aparentes, de modo a entender o que está “por trás”. Com isso, surge a pergunta: por que o teatro de Artaud é um “Teatro da Crueldade?”. O que seria essa “crueldade” teatral? Em que se fundamenta? E em que sentido ela é ritualística, dionisíaca e transformadora? São algumas questões que nortearão nossa próxima reflexão.

Um teatro “cruel”: o corpo em carne crua

Quando ouvimos, a princípio, a expressão “Teatro da Crueldade”, é comum reagirmos com surpresa, ou até mesmo certo choque, diante desse termo. Afinal, os significados que comumente atribuímos às palavras “crueldade” e “cruel” não costumam ser, a princípio, “positivos”. Conforme define o Dicionário Aurélio:

Crueldade *sf.* 1. Qualidade de cruel. 2. Ato ou caráter cruel.
Cruel *adj* 2g. 1. Que se compraz em fazer o mal, em atormentar. 2. Desumano. 3. Que denota crueldade. [Antôn., nessas acepç.: *bom, clemente.*] 4. Pungente, doloroso. [PL.: *éis.* Superl.: *crudelíssimo, cruelíssimo.*]. (Holanda, 2001, p. 209). (Grifos do autor)

A “crueldade”, portanto, em seu sentido dicionarizado, diz respeito à ação ou ao caráter de algo ou alguém “cruel”, ou seja, alguém “que se compraz em fazer o mal, em atormentar”, e que é, portanto, “desumano”. Note-se, nas primeiras significações, que a “crueldade” é tomada como algo “ruim”, como uma ação reprovável. Os dois últimos sentidos, “pungente e doloroso”, entretanto, nos dão uma margem interessante para se pensar o sentido artaudiano de “cruel”. Segundo Holanda (2001, p. 604), pungente significa algo “que punge, fere ou aflige”, ou seja, que causa dor, geralmente por um “objeto pontiagudo”.

Já do ponto de vista etimológico, segundo o *Dicionário Etimológico* virtual (7 Graus, 2008), a palavra “cruel” se origina do latim “crudelis”, que

designa “aquele que faz o sangue dos outros correr”. A ideia de “fazer o sangue correr” pode ser interpretada tanto no sentido literal, de violência, quanto num sentido estético: o sentido de “movimentar” o sangue do outro, de “fazê-lo correr”, de convulsioná-lo de forma visceral e intensa, tal como propõe o teatro artaudiano: o ator “cruel” é aquele que, impulsionado pela energia ritualística, faz “correr o sangue” do público. Além disso, o termo “cruel” ainda se aproxima, por semelhança ortográfica e sonoridade, da palavra “cru”, cujos significados são sugestivos:

Cru *adj.* **1.** Não cozido. **2.** Que não passou por todo o processo de preparação, ou que não recebeu acabamento: *couro cru*, *tecido cru*. **3.** Que nada tem que lhe atenua a intensidade; que não é agradável aos sentidos: *luz crua*. **4.** Que se apresenta ou é percebido sem disfarce, sem dissimulação daquilo que pode desagradar, irritar, etc.; [...] Sem reбуço ou disfarce [...]. (Holanda, 2001, p. 209) (Grifos do autor)

Os significados 3 e 4 chamam atenção por sugerirem a ideia de “cru” como algo “intenso”, que não pode ser contido e que não é “agradável aos sentidos”, ao mesmo tempo em que se apresenta “sem disfarce, sem dissimulação”, de modo que não teme “desagradar ou irritar”. Esses dois sentidos de “cru”, quando atrelados ao conceito de um Teatro da Crueldade, se mostram, portanto, seminais: o Teatro da Crueldade, sendo uma estética dionisíaca e que trabalha com a intensidade e a provocação, não se furta à necessidade de “desagradar” os sentidos e sensibilidades do espectador quando necessário, com o objetivo de romper com as máscaras e os disfarces da racionalidade e da “beleza” apolínea – conforme discutiremos mais à frente.

Desse modo, a “crueldade” e o “cru”, num sentido teatral, seriam a ação cênica que, por meio da intensidade e da visceralidade, se mostra capaz de revolver o “sangue” e as “entranhas” dos indivíduos, expondo-as de modo trágico e “cru”, “sem disfarces” e por vezes “desagradável” ao ser humano, “atacando” os sentidos dos espectadores de forma teatralmente “cruel”. Sendo assim, quando extraímos dessas significações o seu sentido literal e empregamos nelas um sentido estético, tal como Artaud (2006) propõe, começamos a nos aproximar da essência do Teatro da Crueldade e de sua relação com o dionisíaco.

Em sua obra *O teatro e seu duplo* (2006), Artaud descreve o teatro que busca esteticamente através de uma série de comparações, a que chama de “duplos”. Tendo entrado em contato, ao longo de sua vida, com uma série de expressões teatrais que fugiam do padrão textocêntrico do teatro ocidental, a exemplo do Teatro de Bali (Indonésia) e dos ritos dos indígenas Tarahumaras (México), Artaud percebeu que o tipo de teatro que buscava já possuía “duplos” em várias épocas e lugares; sendo que alguns desses “duplos” sequer tinham relação direta com a Arte, mas constituíam, por si só, fenômenos sociais que afetavam a coletividade da mesma forma que ele queria que seu Teatro da Crueldade afetasse. Um desses fenômenos – e talvez o “duplo” que mais nos ajude a compreender o que é a “crueldade” artaudiana – é a peste.

No *Teatro e seu duplo*, Artaud (2006) dedica várias páginas de seu ensaio introdutório na descrição da peste e de seus efeitos sobre a sociedade. Citando um caso que teria ocorrido na Sardenha (Itália) em maio de 1720, no qual o vice-rei da ilha teria previsto através de um sonho – e com isso evitado – a chegada iminente da peste em seu território, Artaud descreve o modo como tal fenômeno destruía os padrões e as amarras sociais, convulsionando a coletividade:

Sob a ação do flagelo, os quadros da sociedade se liquefazem. A ordem desmorona. Ele assiste a todos os desvios da moral, a todas as derrocadas da psicologia, escuta em si mesmo o murmúrio de seus humores, corroídos, em plena destruição, e que, num vertiginoso desperdício de matéria, tornam-se densos e aos poucos metamorfoseiam-se em carvão. (Artaud, 2006, p. 09)

Percebe-se, na forma como Artaud (2006) descreve os efeitos sociais da peste que coincide numa convulsão profunda que afeta as esferas coletivas e individuais, indistintamente, de modo a destruir os “quadros da moral”. Isso porque, diante de uma doença mortal que se espalha através do contágio entre os indivíduos; para a qual na época não havia cura e, portanto, com pouquíssima possibilidade de sobrevivência; já não fazia sentido manter a “ordem” social ou os padrões socialmente construídos. Com isso, tudo o que antes se tinha enquanto padrão moral, lei e hierarquia desmorona, pois diante da morte

iminente os indivíduos retornam ao seu estado “natural”, original, anterior à criação das leis e normas sociais.

Note-se ainda que um dos efeitos da peste, além da ruptura com a ordem social, é a “derrocada da psicologia” – tão criticada por Artaud no teatro textocêntrico de seu tempo – ou seja, a subversão da racionalidade. Essa subversão parece se relacionar de alguma forma com o próprio efeito corporal da peste, que “corrói” os “humores”, os órgãos e as partes internas do indivíduo, fazendo-o sentir a destruição desses órgãos num “desperdício de matéria”. Ora, note-se que é através da peste que o indivíduo consegue “sentir” seus órgãos internos, algo que comumente não é possível, e que essa sensação de “sentir” a si mesmo, ao seu corpo e a tudo que o constitui – agora em estado de franca destruição – acontece ao mesmo tempo em que o indivíduo rompe com as amarras da “psicologia” e do pensamento racional. Num sentido algo “filosófico”, é como se o indivíduo fosse confrontado consigo mesmo e, a partir desse confronto, ocasionado pela morte iminente e pelo sofrimento da doença, conseguisse se libertar daquilo que o aprisionava: a razão (no plano individual) e a ordem social (no plano coletivo).

Ainda na descrição dos efeitos coletivos da peste, podemos perceber que se assemelha à descrição de Nietzsche (2007, p. 28) do dionisíaco: “Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a ‘moda impudente’ estabeleceram entre os homens.”. Na peste, assim como no êxtase dionisíaco, há um efeito convulsionador que destrói a razão e a ordem apolíneas, subvertendo os padrões e pondo os indivíduos em contato com o seu “interior” – um contato que, tanto no caso da peste, quanto no êxtase dionisíaco, não são “agradáveis”, pois passam por um confronto direto com a realidade, com aquilo que até então estava oculto sob o véu apolíneo: os instintos, os sentimentos mais profundos e adormecidos.

Acerca dos efeitos corporais da peste, em seu sentido mais individual, Artaud (2006) nos dá uma descrição minuciosa e algo “grotesca”, demonstrando a visceralidade do processo pestífero sobre o indivíduo:

Antes de se caracterizar qualquer mal-estar físico ou psicológico, espalham-se pelo corpo manchas vermelhas, que o

doente só percebe, de repente, quando se tornam escuras. Ele nem tem tempo de se assustar, e sua cabeça já começa a ferver, a tornar-se gigantesca pelo peso, e ele cai. Então, é tomado por uma fadiga atroz, a fadiga de uma aspiração magnética central, de suas moléculas cindidas em dois e atraídas para sua aniquilação. Seus humores descontrolados, revolvidos, em desordem, parecem galopar através de seu corpo. Seu estômago se embrulha, o interior de seu ventre parece querer sair pelo orifício dos dentes. Seu pulso, que ora diminui até tornar-se uma sombra, uma virtualidade de pulso, ora galopa, segue a efervescência de sua febre interior, a turbulenta desordem de seu espírito. O pulso batendo através de golpes precipitados como seu coração, que se torna intenso, pleno, barulhento; o olho vermelho, incendiado e depois vítreo; a língua que sufoca, enorme e grossa, primeiro branca, depois vermelha e depois preta, como que carbonífera e rachada, tudo isso anuncia uma tempestade orgânica sem precedentes. Logo os humores trespassados como a terra pelo raio, como um vulcão trabalhado pelas tempestades subterrâneas, procuram a saída para o exterior. No meio das manchas criam-se pontos mais ardentes, ao redor desses pontos a pele se ergue em pelotas como bolhas de ar sob a epiderme de uma lava, e essas bolhas são cercadas por círculos, o último dos quais, como um anel de Saturno ao redor do astro em plena incandescência, indica o limite extremo de um bubão. (Artaud, 2006, p. 14)

Percebe-se, na descrição minuciosa de Artaud (2006), uma linguagem atenta às características da peste enquanto efeito de transformação corporal, evoluindo numa velocidade impressionante. Partindo dos efeitos clínicos da Peste Negra – um dos múltiplos tipos de “peste”, visto que no passado tal termo era uma denominação genérica para uma ampla gama de doenças – Artaud (2006) descreve como surge na pele através de “manchas vermelhas”, antes que qualquer outro sintoma se manifeste. Em seguida, o paciente “nem tem tempo de assustar” antes que a “cabeça comece a ferver” e pesar. Nesse ponto temos dois elementos interessantes: a peste surge como se fosse um “ataque” externo, algo que vem de fora para dentro, uma força que atinge primeiro a pele e, posteriormente, chega aos órgãos internos. Note-se que o primeiro lugar onde a dor atinge o paciente é na cabeça – o espaço da razão, dos pensamentos, fazendo-a “tornar-se gigantesca com o peso” e daí cair.

Se tomarmos essa descrição num sentido estético, como propõe Artaud (2006), percebemos que, ao se referir ao teatro como um duplo da peste, ele deseja que o seu Teatro da Crueldade tenha um efeito semelhante: “atacar” esteticamente os sentidos do indivíduo – o tato, o olfato, a visão, a audição –

dominando sua parte “externa”, para em seguida, sem que o espectador sequer tenha tempo de se assustar, ou seja, de racionalizar, sua “cabeça comece a doer”, não por efeito de um psicologismo, mas de um impacto estético que faça a cabeça/razão “cair”, despencar perante o assalto vertiginoso do rito teatral.

Com isso, temos desde já na proposta do teatro artaudiano e em sua comparação com a peste uma busca por uma força dionisíaca capaz de “atacar os sentidos”, de convulsionar e derrubar a razão, até que essa se esfacele perante o golpe da realidade, da vida “pestífera” – aquela que, também através da dor, nos faz compreender a nós mesmos e ao mundo à nossa volta.

Seguindo essa perspectiva, Artaud (2006) segue sua descrição dos efeitos da peste:

O corpo fica cheio de bubões. Mas, assim como os vulcões têm seus lugares eleitos sobre a terra, os bubões também têm lugares eleitos no corpo humano. A dois ou três dedos da virilha, sob as axilas, nos locais preciosos onde glândulas ativas realizam fielmente suas funções, aparecem bubões, através dos quais o organismo descarrega ou sua podridão interior ou, conforme o caso, sua vida. Uma conflagração violenta e localizada num ponto indica na maioria das vezes que a vida central nada perdeu de sua força e que uma remissão do mal ou mesmo sua cura é possível. Assim como o cólera branco, a peste mais terrível é a que não divulga suas feições. Aberto, o cadáver do pestífero não mostra lesões. A vesícula biliar, encarregada de filtrar os dejetos entorpecidos e inertes do organismo, fica inflada, quase estourando, cheia de um líquido escuro e pegajoso, tão compacto que lembra uma matéria nova. O sangue das artérias, das veias, também é preto e pegajoso. O corpo fica duro como pedra. Nas paredes da membrana estomacal parecem ter despertado inúmeras fontes de sangue. Tudo indica uma desordem fundamental das secreções. Mas não há nem perda nem destruição de matéria, como na lepra ou na sífilis. Os próprios intestinos, lugar dos distúrbios mais sangrentos, onde as matérias atingem um grau inusitado de putrefação e petrificação - os intestinos não estão organicamente atacados. A vesícula biliar, de onde é preciso quase arrancar o pus endurecido, como em alguns sacrifícios humanos, com uma faca afiada, um instrumento de obsidiana, vítreo e duro - a vesícula biliar está hipertrofiada e quebradiça em alguns lugares, mas intacta, sem lhe faltar nenhum pedaço, sem lesão visível, sem matéria perdida. (Artaud, 2006, p. 15)

Um dos efeitos mais viscerais da peste é eclosão dos bubões, bolhas que surgem na pele e explodem violentamente “como vulcões”. Os bubões, entretanto, não aparecem em todos os lugares, mas apenas em alguns pontos,

como que indicando os espaços que precisam ser mais “afetados” pela doença. Tomando num sentido metafórico, é como se Artaud nos dissesse que os efeitos de um teatro cruel, mesmo imersos numa energia potente e algo caótica, atacassem os indivíduos em pontos específicos, nesse caso, justamente os mais sensíveis, aqueles que mais “precisam” ser afetados para que ocorra uma verdadeira transformação. Com isso, o teatro- peste busca revolver as entranhas dos indivíduos, atacar suas zonas sensíveis e despertar tudo aquilo que era até então oculto, ignorado e reprimido.

Ainda em sua descrição da peste, Artaud (2006) nos oferece mais um ponto importante:

No entanto, em certos casos os pulmões e o cérebro lesados ficam escuros e gangrenados. Os pulmões amolecidos, fragmentados, desfazem-se em pedaços de uma matéria preta qualquer e o cérebro está fundido, gasto, pulverizado, reduzido a pó, desagregado numa espécie de pó de carvão preto. Daí, devem-se destacar duas observações importantes: a primeira é que as síndromes da peste dispensam a gangrena dos pulmões e do cérebro, o pestífero não apresenta apodrecimento de nenhum de seus membros. Sem subestimá-la, o organismo não requer a presença de uma gangrena localizada e física para determinar sua própria morte. A segunda observação é que os dois únicos órgãos realmente atingidos e lesados pela peste, o cérebro e os pulmões, são os que dependem diretamente da consciência e da vontade. Podemos impedir-nos de respirar ou de pensar, podemos precipitar nossa respiração, ritmá-la à vontade, torná-la voluntariamente consciente ou inconsciente, introduzir um equilíbrio entre os dois tipos de respiração: o automático, que está sob as ordens diretas do sistema simpático, e o outro, que obedece aos reflexos do cérebro tornados conscientes. Também podemos precipitar, tornar mais lento e ritmar o pensamento. Podemos regulamentar o jogo inconsciente do espírito. Não podemos dirigir a filtragem dos humores pelo fígado, a redistribuição do sangue através do organismo pelo coração e pelas artérias, controlar a digestão, parar ou apressar a eliminação das matérias do intestino. A peste, portanto, parece manifestar sua presença nos lugares, afetar todos os lugares do corpo, todas as localizações do espaço físico, em que a vontade humana, a consciência e o pensamento estão prestes e em via de se manifestar. (Artaud, 2006, p. 16-17)

Apesar de todo o seu efeito visceral, a peste não chega a destruir de fato os órgãos internos nem os membros. Trata-se de uma “destruição” que gera uma “morte” não localizada: o corpo é varrido por uma força que vem de fora para

dentro – as manchas na pele – e se expele de dentro para fora – os bubões. No sentido estético, o teatro cruel é aquele que, partindo da ação do ator sobre o espectador, gera uma transformação interna na qual, posteriormente, o próprio espectador acaba por gerar algo: uma convulsão profunda, uma mudança em seu estado de ser. Embriagado pela ação vital dionisíaca, o indivíduo – tanto o ator, quanto o espectador – são provocados a transformarem a si mesmos.

O segundo ponto interessante desse trecho de Artaud (2006) é quando ele afirma que os dois únicos órgãos que são realmente “destruídos” pela peste são o cérebro e os pulmões – os únicos que podem ser controlados pela razão e pela vontade. Afinal, sendo o cérebro o lugar da razão e dos pensamentos, e o pulmão, junto com o cérebro, um dos únicos órgãos que podem ser regulados pela vontade racional, temos na destruição de ambos a destruição da própria “vontade”, ou seja, do senso de controle, de limite. Percebe-se, portanto, novamente um diálogo com o dionisíaco de que nos fala Nietzsche (2007): o teatro cruel pestífero destrói a individualidade, a vontade individual apolínea, e proporciona uma conexão com o “Uno-primordial”, com a Natureza em seu sentido mais instintivo e selvagem. Além disso, o pulmão, mais até do que o cérebro, é um símbolo atrelado à vida: é através dele que o corpo se nutre do ar, elemento que, segundo Chevalier (2018), representa o “sopro divino”, a energia vital divina. Com isso, a destruição do pulmão parece representar também a destruição do receptáculo da energia divina, do ponto de contato umbilical entre o humano e o divino, numa “morte” simbólica que destrói o vínculo original com a vida, de modo a gerar, naqueles que “sobrevivem”, uma nova conexão.

Diante dessa perspectiva, podemos notar que toda a visceralidade da transformação provocada pela “peste” teatral artaudiana se dá pelo fato da mesma ocorrer perante a iminência da morte: confrontado pela “doença” capaz de destruir sua existência, o indivíduo não tem outra opção além de romper com a ilusão da “beleza” e da passividade apolíneas, assumindo a realidade tal como ela é. Com isso, o Teatro da Crueldade expõe sua crueza no sentido em que confronta os indivíduos visceralmente com a Vida, com a realidade para além das aparências, mostrando que, diante da iminência natural da morte, é preciso agir, viver.

Partindo desse ponto, podemos notar que o Teatro da Crueldade é um teatro que, através da “destruição da razão” e do psicologismo, busca “purificar”

o indivíduo e gerar algo novo. Nesse sentido, é possível estabelecer uma ligação entre a proposta teatral de Artaud e uma perspectiva “apocalíptica”, onde o “fim”, a destruição de algo, é seguido de um “renascimento”, de uma transformação que gera uma nova criação.

Acerca dessa possibilidade, vejamos o que nos diz Eliade (2016) sobre o mito do Apocalipse, presente em múltiplas culturas:

Numa fórmula sumária, poder-se-ia dizer que, para os primitivos, o Fim do Mundo já ocorreu, embora deva reproduzir-se num futuro mais ou menos distante. Com efeito, os mitos de cataclismos cósmicos são extremamente difundidos. Eles contam como o Mundo foi destruído e a humanidade aniquilada [...] Ao lado dos mitos diluvianos, outros relatam a destruição da humanidade por cataclismos de proporções cósmicas: tremores de terra, incêndios, desabamento de montanhas, epidemias etc. Evidentemente, esse Fim do Mundo não foi radical: foi antes o Fim de uma humanidade, a que se seguiu o aparecimento de uma nova humanidade. Mas a imersão total da Terra nas Águas ou sua destruição pelo fogo, seguida pela emersão de uma Terra virgem, simbolizam a regressão ao Caos e à cosmogonia. (Eliade, 2016, p. 53-54)

Percebe-se que o mito do Apocalipse – palavra de origem grega cujo significado é “revelação” – não é, como em geral se compreende, uma história sobre o “fim do mundo”, mas sim sobre uma transformação profunda, uma “morte” necessária para um renascimento. Tal transformação, ocorrida pela “regressão ao Caos” primordial, proporciona uma nova cosmogonia, uma nova criação do mundo. Tomando essa perspectiva num diálogo com o Teatro da Crueldade artaudiano, podemos inferir que ele busca, através de seu efeito visceral, gerar a mesma transformação: uma “morte” ritual, na qual o indivíduo, ao ser confrontado com a crueza dionisíaca da Vida, se vê diante da necessidade de romper com as amarras da razão e reconectar-se consigo mesmo e com a realidade.

Com isso, o Teatro da Crueldade pode ser considerado, de certa forma, um teatro apocalíptico: um teatro que “revela”, que rasga o véu da ilusão apolínea e expõe a realidade nua e crua, provocando uma recriação do ser a partir da “morte” da razão castradora e das limitações socialmente impostas. É nesse ponto, portanto, que podemos perceber a verdadeira “crueldade” do teatro

artaudiano, pois ele é “cruel” no sentido em que nos põe diante da realidade, rompendo com nossas ilusões e lugares-comuns, ao mesmo tempo em que é “cru”, pois nos desnuda das amarras que impomos a nós mesmos e que nos são impostas pela sociedade.

Trata-se, portanto, de um teatro que propõe uma libertação dos limites e das barreiras que implica numa conexão com uma força natural “superior”, com uma força vital dionisíaca e transgressora que se faz presente estética e ritualisticamente, gerando uma verdadeira hierofania dos corpos.

O teatro-ritual artaudiano e a hierofania dos corpos

Pensar numa possível dimensão “espiritual” no Teatro da Crueldade artaudiano significa repensar a própria noção de espiritual e sagrado, ao mesmo tempo em que se busca compreender suas implicações estéticas. Se a noção de “sagrado”, para Eliade (2018), se dá a partir da ideia de que o sagrado se faz presente por meio da hierofania⁷, da manifestação de uma realidade divina em algo “mundano”, quando trazemos essa perspectiva para as teses de Artaud, precisamos refletir sobre o modo como entendemos tais concepções.

Santidrián (1996), em seu *Dicionário Básico das Religiões*, define o termo “espírito” da seguinte forma:

O termo latino *spiritus* traduz o grego *pneuma*, que significa alento, vento. O mesmo significado tem o hebraico e o árabe *ruach* e *ruch*, respectivamente na Bíblia e no Alcorão. Com estes e outros nomes se fala de entes que não são perceptíveis aos sentidos: o vento, o alento animal, a consciência, o princípio dinâmico que move e impulsiona todas as coisas e que se manifesta de muitos modos. Espírito é o contrário de matéria, corpo. O espírito é alma, força, poder cósmico que move todas as coisas e que acaba por se identificar com Deus, que não se vê, mas que tudo ouve. (Santidrián, 1996, p. 166) (Grifos do autor)

⁷ Segundo Eliade (2018), o termo *hierofania* vem do grego e diz respeito à manifestação do “divino” em algo “mundano” – ou seja, de uma realidade outra, transcendental, em algo que, até então, fazia parte do “cotidiano”. Compreender a arte teatral, no sentido artaudiano, como uma “hierofania”, implica justamente em reconhecer as relações entre arte e sagrado, sobretudo o modo como este último poderia ser reconhecido e alcançando artisticamente.

A definição de “espírito” de Santidrián (1996) atrela o “espiritual” ao “sagrado”, a partir do momento em que considera o espírito como uma dimensão extrafísica que se confunde com a própria ideia de Deus, mas distingue “espírito” e “matéria”, apontando essas dimensões como sendo contrárias. Num sentido individual, para o autor, “corpo” e “alma” seriam instâncias distintas, ainda que, de certa forma, atuem em conjunto. Essa é a definição mais comum de “espírito”, mas tal definição está longe de ser absoluta, visto que, no contexto artaudiano, não só é contestada, como ressignificada.

Nas páginas de *Linguagem e vida* (2008), assim como no *Teatro e seu duplo* (2006), Artaud diversas vezes se refere à palavra “espírito” num sentido holístico, no qual busca englobar na dimensão do “espírito” não apenas uma força extrafísica, mas a própria fisicalidade. Tal noção, a princípio estranha à concepção comum do que seja “espírito”, acaba por adquirir dentro da teatralidade uma perspectiva própria, que acaba por comungar o teatro e o sagrado.

No ensaio “A encenação e a metafísica”, presente no *Teatro e seu duplo* (2006), Artaud descreve o impacto que sente ao ver-se diante de uma pintura no Museu do Louvre, intitulada “As filhas de Loth”, de Lucas van der Leyden. O efeito que a obra produz em Artaud é tal que o mesmo descreve em minúcias cada elemento que a compõe, desenvolvendo uma interpretação própria do que se faz presente ali e chegando à conclusão que, por mais que busque compreender na pintura um sentido racional, “material” ou social, o segredo do impacto da obra reside em sua propriedade metafísica:

Todas as outras são ideias metafísicas. Lamento pronunciar essa palavra, mas é o nome delas; e eu diria até que sua grandeza poética, sua eficácia concreta sobre nós, provém do fato de serem metafísicas, e que sua profundidade espiritual é inseparável da harmonia formal e exterior do quadro. Há ainda uma ideia sobre o Devir que os diversos detalhes da paisagem e o modo pelo qual foram pintados, pelo qual seus planos se aniquilam ou se correspondem, introduzem-nos no espírito tal como a música o faria. Há uma outra ideia sobre a Fatalidade, expressa menos pelo aparecimento desse fogo brusco do que pelo modo solene como todas as formas se organizam ou se desorganizam abaixo dele, umas como que curvadas pelo vento de um pânico irresistível, outras imóveis e quase irônicas, todas obedecendo a uma harmonia intelectual poderosa, que parece o próprio espírito da natureza, exteriorizado. Há também uma ideia sobre o Caos, outra sobre o Maravilhoso, sobre o Equilíbrio; há

até uma ou duas sobre as impotências da Palavra, cuja inutilidade essa pintura extremamente material e anárquica parece nos demonstrar. Em todo caso, digo que essa pintura é o que o teatro deveria ser, se soubesse falar a linguagem que lhe pertence. (Artaud, 2006, p. 34-35)

Há nessa citação uma série de pontos que nos permitem compreender o que Artaud entende como efeito “metafísico” e, a partir daí, desdobrar as noções “espirituais” presentes em sua proposta teatral. O primeiro desses pontos está logo no início do texto, quando Artaud parece se desculpar ao leitor por utilizar a palavra “metafísica”, no que podemos inferir que ele compreende “metafísica” num sentido diferente do que comumente se atribui e, portanto, percebe que utilizar esse termo talvez gere alguma confusão. Entretanto, e esse é o segundo ponto, Artaud não vê outra forma de descrever o impacto que a obra de Leyden causa ao observador: há, segundo ele, uma “grandeza poética” na pintura que “provém do fato de ser metafísica”, visto que sua “profundidade espiritual” é “inseparável da harmonia formal” do quadro. Esse ponto é importante, pois destaca que, para Artaud, a “profundidade espiritual” da arte é inseparável da forma; ou seja, a obra de arte em si, enquanto matéria, é o que produz a “profundidade espiritual”, metafísica, que impacta o indivíduo. Com isso, temos uma concepção de arte que funde o “espiritual” e o “material”, o “físico” e o “metafísico”, em uma única instância: a obra de arte, o trabalho artístico, sendo o caminho através do qual se alcança uma dimensão ao mesmo tempo física e metafísica. Sendo assim, Artaud parece compreender o quadro de Leyden como uma espécie de hierofania estética: ela é a manifestação de uma força “espiritual” em algo “material”, mas sua natureza hierofânica é inversa, pois a potência espiritual é gerada pela própria matéria, no caso, pelo trabalho do artista na obra de arte.

Note-se ainda que, na citação, Artaud destaca algumas impressões fortes que o quadro causa sobre ele e que explicam e potência metafísica gerada por ele: o Devir, o Fogo, a Fatalidade, o Caos. São impressões que, segundo o autor, são geradas pelo próprio quadro e provocam um desconcerto espiritual, um impacto “pestífero” que confronta o indivíduo com instâncias existenciais profundas. Além disso, note-se que Artaud descreve o quadro como possuindo uma “harmonia” que “exterioriza” o “próprio espírito da Natureza”. Ainda que “harmonia” pareça, a princípio, uma característica apolínea, o tipo de harmonia

a que ser refere Artaud nesse quadro está muito mais próximo do dionisiaco: trata-se de uma “harmonia” anárquica, transbordante, que escorre do quadro e atinge o espectador, despertando sensações que fogem à compreensão racional e, por isso, chegam ao metafísico. Além disso, ao afirmar que o quadro “exterioriza” o “espírito da Natureza”, podemos entrever uma força claramente dionisiaca, uma referência do deus selvagem Dioniso, que representa justamente o “espírito da Natureza” que transborda através da Arte e produz, segundo Nietzsche (2007), o “êxtase da embriaguez”.

Sendo assim, o que temos na descrição de Artaud (2006) do quadro de Leyden e, conseqüentemente, no Teatro da Crueldade que propõe, é a busca por uma dimensão metafísica dionisiaca, que através da própria fisicalidade, ou seja, do trabalho da matéria, do trabalho artístico, se faz possível, atingindo uma embriaguez vital, um transbordamento de Vida, capaz de gerar nos indivíduos um êxtase profundo, revolvente e transformador – e, por isso mesmo, espiritual.

Adotando essa perspectiva, Artaud (2006) propõe, no *Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade*, que a encenação teatral busque “penetrar a metafísica pela pele”, ou seja, fazer do corpo e da ação teatral, impulsionada pelas múltiplas linguagens empregadas na encenação – dança, música, figurino, luz, som etc. – um meio de despertar nos indivíduos sensações que transpõem o racional e atingem uma perspectiva profunda, uma força verdadeiramente dionisiaca:

Trata-se, portanto, para o teatro, de criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana. Mas nada disso adiantará se não houver por trás desse esforço uma espécie de tentação metafísica real, um apelo a certas ideias incomuns, cujo destino é exatamente o de não poderem ser limitadas, nem mesmo formalmente esboçadas. Essas ideias, que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, e que são todas de ordem cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio do qual o teatro se desacostumou totalmente. Elas podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos. A questão não é fazer aparecer em cena, diretamente, ideias metafísicas, mas criar espécies de tentações, de atmosferas propícias em torno dessas ideias. E o humor com sua anarquia, a poesia com seu simbolismo e suas imagens fornecem como que uma primeira noção dos meios para canalizar a tentação dessas ideias. (Artaud, 2006, p. 102-103)

Percebe-se, portanto, que a verdadeira natureza “metafísica” e “espiritual” que Artaud busca com seu Teatro da Crueldade é um fusão entre a experiência estética e o êxtase vital dionisíaco, na qual as barreiras apolíneas entre “físico” e “metafísico” se diluem através da Arte: a palavra, o gesto e expressão são “metafísicos”, e por trás deles já uma “metafísica real”, uma energia vital que gera “ideias incomuns” de “ordem cósmica”, superior, buscando, através da teatralidade, atingir instâncias adormecidas do ser humano e rasgar o véu das ilusões, expondo a realidade.

Sendo assim, quando no início desta análise falamos sobre a busca de Artaud por trazer a Vida de volta ao teatro, estávamos nos referindo a essa força vital, a esse “espírito” dionisíaco que move e impulsiona a Arte – como bem já descrevia Nietzsche (2007) – proporcionando uma ruptura com a razão e o “belo” e borrando todas as fronteiras.

Com isso, ao propor um teatro que se insurge contra o textocentrismo e tenta resgatar múltiplas linguagens, comungando-as numa experiência estético-espiritual, Artaud desenvolve um teatro que assume uma natureza ritual, ritualística, de conexão com o “espírito da Natureza” e com o divino selvagem dionisíaco. Tal concepção, segundo Barbara (2017) é reforçada pela própria experiência teatral de Artaud, que na sua vivência entre os indígenas Tarahumaras⁸, do México, buscou naquele povo tão distante da cultura eurocêntrica um resgate da força ritualística do teatro e, conseqüentemente, de sua natureza metafísica. Tal perspectiva dialoga ainda com os estudos antropológicos de Cardogan (1959) acerca dos ritos dos Mbya-Guarani, nos quais a conjunção estético-ritualística possibilita aos participantes do ritual um resgate da energia criadora e regeneradora ancestral, evidenciando que a relação entre Arte e ritual, apresentada por Artaud, se fundamenta numa longa tradição preservada pelos povos originários; tradição essa que, com o advento da “modernidade”, foi perdida no Ocidente.

⁸Um dos episódios mais marcantes da trajetória poético-biográfica de Artaud foi sua visita ao México, em 1936, durante a qual teve a oportunidade de conviver com o povo indígena Tarahumara e participar de alguns dos seus rituais xamânicos. No decorrer dessas experiências, documentadas em sua obra *Os tarahumaras* e referenciadas em trabalhos posteriores, Artaud participou de rituais com enteógenos – a exemplo do *peyotl* – além de vivenciar em primeira mão as danças e recriações mítico-cosmogônicas daquele povo. A partir do contato direto com um povo indígena tradicional, guardião de uma sabedoria ancestral na qual se refletia a conjunção entre o “poético” e o “sagrado”, Artaud construiu as bases estético-ritualísticas daquilo que viria a ser o seu Teatro da Crueldade. (Artaud, 2020).

É a partir desse ponto, portanto, que chegamos à associação que nos trouxe até aqui: o Teatro da Crueldade artaudiano é, sem dúvida, um teatro-ritual, um teatro no qual a experiência estética assume, através da ação física dos atores, uma dimensão espiritual, capaz de provocar sensações profundas que buscam romper com as barreiras do racional e, conseqüentemente, proporcionar uma conexão com o sagrado em seu estado puro: a Natureza.

Essa perspectiva é reforçada por Villagómez (2020) que, ao se referir ao “proto-teatro” das sociedades “primitivas”, no qual o elemento ritual e o estético se fundiam, afirma que eram utilizadas múltiplas expressões de linguagem: a dança, a música, o gesto, a palavra etc. numa aproximação com o xamanismo. Com isso, ao propor um teatro que tira a centralidade única do texto e busca mesclar as possibilidades expressivas da linguagem, Artaud resgata o que, tanto ele quanto Villagómez (2020), compreendem como a essência original do teatro, o teatro “primitivo”, ritualístico, que busca através do rito “destruir” e “recriar” algo.

Acerca dessa função ritual do teatro artaudiano, podemos perceber ainda um diálogo com o que nos diz Eliade (2016) acerca da função do rito, no qual se busca “recriar” a energia cósmica que deu “origem ao mundo”, de modo a proporcionar a “cura” espiritual. De fato, quando o próprio Artaud desenvolve uma proposta teatral que tenta trazer a Vida, ou seja, o “espírito”, de volta para o teatro, há nessa perspectiva uma busca por uma “cura” espiritual da arte e da sociedade, corrompida pela artificialidade e a razão limitadora. Além disso, vemos claramente na proposta artaudiana uma tentativa de, conforme Artaud, resgatar as “ideias metafísicas de ordem cósmica”, ou seja, a potência vital original, a força ritualística dionisíaca, através de uma ação “pestífera” que, como a peste e o “apocalipse”, destrói o “velho mundo” e o “velho indivíduo”, recriando a partir do caos original.

Sendo assim, o que vemos em Artaud é uma resignificação do conceito de hierofania de Eliade (2018), assumindo a fisicalidade estética para a obtenção de uma experiência metafísica, através da potência ritualística dionisíaca. Com isso, Artaud afirma que:

Não é possível continuar a prostituir a ideia de teatro, que só é válido se tiver uma ligação mágica, atroz, com a realidade e o perigo. Assim colocada, a questão do teatro deve despertar a atenção geral, ficando subentendido que o teatro, por seu lado

físico, e por exigir a *expressão no espaço*, de fato a única real, permite que os meios mágicos da arte e da palavra se exerçam organicamente e em sua totalidade como exorcismos renovados. De tudo isso conclui-se que não serão devolvidos ao teatro seus poderes específicos de ação antes de lhe ser devolvida sua linguagem. (Artaud, 2006, p. 98)

A “ligação mágica” com a “realidade e o perigo” – instâncias claramente dionisíacas – denota em Artaud a necessidade de um teatro ousado, “pestífero”, que como a peste penetre a metafísica “pela pele” e cuja força ritualística, “mágica”, é gerada através da “expressão no espaço”, ou seja, da ação física dos corpos, convulsionados no ato teatral. Tal ação, baseada numa força coletiva dionisíaca, que transborda a energia vital transformadora entre palco e plateia, busca produzir um “exorcismo renovado”. Mas exorcismo de quê?

Segundo Santidrián (1996), o exorcismo é um “ato ritual usado contra forças maléficas [...], servindo também para livrar dos males físicos e psíquicos os doentes, ou para favorecer o êxito social, a prosperidade e as relações amorosas” (Santidrián, 1996, p. 176). Ou seja, trata-se de uma ação ritualística que busca “purificar” o indivíduo de algo. Tomando no sentido de que nos fala Artaud, podemos entender o “exorcismo” de que fala como parte do seu ritual teatral: trata-se de um exorcismo “pestífero”, de um ataque estético aos sentidos através das múltiplas linguagens, de modo a “exorcizar” aquilo que Artaud vê como os elementos que corroem a sociedade de seu tempo: a passividade, a hipocrisia, a futilidade burguesa etc. Com isso, o teatro artaudiano novamente se mostra ritualístico no sentido de promover um “exorcismo” coletivo, uma convulsão apocalíptica e reveladora, que busca expor a realidade do que está oculto e pôr os indivíduos em contato direto com seus traumas, medos, alegrias e emoções profundas, de modo a promover uma transformação espiritual, um resgate da força vital dionisíaca. Com isso, o ator do teatro artaudiano, ao assumir a posição de um “artista-xamã”, provoca os indivíduos de modo a incitar e exorcizar os “demônios” que assolam a totalidade mental-corporal-espiritual do ser humano.

Tal exorcismo ritualístico, entretanto, não se dá unicamente na esfera individual: dada a própria natureza coletiva da arte teatral, que se dá através de encenações públicas, o rito dionisíaco artaudiano se estabelece como um exercício de comunhão coletiva, de “agitação das massas”, tal como no carnaval

e em outras festas de rua, onde a visão alegre-triste da Vida é exposta por meio da união dos corpos-espíritos.

Sendo assim, o sentido ritualístico do teatro-ritual artaudiano reside numa verdadeira hierofania dos corpos, numa manifestação do “sagrado” e do “espiritual” vindo não da graça ou do castigo de uma divindade específica, mas sim da própria ação humana, da força estética da linguagem, da Vida transbordada e transbordante, da corporeidade ritualística dionisíaca.

REFERÊNCIAS

7 GRAUS. **Dicionário Etimológico**: etimologia e origem das palavras. 7 GRAUS, c2008. Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/cruel/>. Acesso em: 01 jul. 2022.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

ARTAUD, Antonin. **Os tarahumaras**. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

BARBARA, Rodrigo Peixoto. **(Des)dobrando o teatro da crueldade**: Nietzsche, Artaud, Deleuze e outros pensadores rebeldes. 2017. 127 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Escola de Música e Artes Cênicas-EMAC-UFG, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/7354/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Rodrigo%20Peixoto%20Barbara%20-%202017.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2022.

CARDOGAN, León. **Ayvu Rapyta**: textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá. São Paulo: FFCL-USP, 1959.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

HOLANDA, Aurélio. B. de. **Miniaurélio século XXI**: o minidicionário da língua portuguesa. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MENEZES, P. O que é metafísica? *In*: Significados. Disponível em: <https://www.significados.com.br/metafisica/>. Acesso em: 01 jul. 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIDRIÁN, Pedro. R. **Dicionário básico das religiões**. 3. ed. Aparecida: Editora Santuário, 1996.

VILLAGÓMEZ, Goare. Salcido. **Del teatro ritual al teatro sagrado: arte teatral, expresión de evolución cultural**. 2020. 162 f. Dissertação (Mestrado) – Facultad de Filosofía y Artes. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México, 2020. Disponível em: <https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/11211?locale-attribute=es> Acesso em: 01 jul. 2022.

Recebido: 07/04/2023
Aceito: 13/03/2024