

PINTAR O HIERÓGLIFO BALINÊS: A REVOLUÇÃO NA/PELA CULTURA EM ANTONIN ARTAUD

Thiago Ranniery Moreira de Oliveira (UFMG)¹
Rodrigo Michell dos Santos Araujo (UFS)²

RESUMO

Ao tomarmos como base os ensaios de Antonin Artaud sobre a cultura balinesa e articulando conceitos da Filosofia da Diferença e dos Estudos Culturais, argumentamos neste artigo que o encontro de Artaud com o teatro balinês é operador de uma disjunção entre falar e ver que traz ao campo cultural a força dos códigos audiovisuais. É justamente no exercício antropológico do teatro da crueldade, espaço de apropriação e devoramento das formas culturais, que as formas teatrais não se resumem tais como as conhecemos, mas que se investiga a possibilidade que a linguagem tem de atuar como uma revolução na e pela cultura. Revolução que se dá por meio de sua relação problemática com o ideograma e com o gesto balinês, capaz de apreender uma parte das ocorrências caóticas da vida e transformar seus golpes em signos. Aqui, o teatro torna-se poesia e a linguagem, drama.

Palavras-chave: cultura balinesa, linguagem, ver, falar, hieróglifo.

ABSTRACT

By taking as the basis the testing of Antonin Artaud about balinese cultura and articulate concepts of the Philosophy of Difference and Cultural Studies, the argument developed in this article is that encounter of Artaud with balinese theater operates is a disjunction between talk and see awaking in the field cultural the strenght of visual codes. It is precisely in the anthropological exercise of Theater of Cruelty, space of devouring and appropriation of cultural forms, which theatrical forms are not limites as forms that we know, but investigates the possibility that the language has to act as a culture revolution. Revolution understood as problematic relationship with the characters and the Balinese gesture, able to grasp a part of the chaotic event of life and transform his punches in signs. Here, the theater becomes poetry and language becomes drama.

Keywords: balinese culture, language, saw, talk, hieroglyph.

¹ Mestrando em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais. Membro do Grupo de Estudos em Currículos e Culturas (GECC/FaE/UFMG). Representante do Brasil no *Specific Interesting Group Theater, Gender and Sexuality* da *Internacional Drama Education Association (IDEA)*. Tem experiência na área de pedagogia e filosofia do teatro. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5073249089832251>. Email: tranniery@yahoo.com.br.

² Pós-Graduando em Filosofia e Literatura pela Universidade Federal de Sergipe. Bolsista pela Fundação de Apoio à Pesquisa e Inovação Tecnológica do Estado de Sergipe (FAPITEC/SE). Tem experiência na área de filosofia da morte, diálogos filosofia e literatura e filosofia oriental. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4798378895956525>. Email: rodrigo.literatura@yahoo.com.br

DA EUROPA ILHADA À ILHA DE BALI

Paris, verão de 1931. Naquele que seria mais um dos anos sombrios da Cidade Luz, Antonin Artaud sentava-se no Teatro do Pavilhão Holandês da Exposição Colonial Parisiense. Ali, aquele homem de trinco e cinco anos, deparou-se com uma trupe de dançarinos de uma pequena ilha dos confins da Indonésia, a Ilha de Bali. Do encontro com o Teatro Balinês, Artaud escreveu, como fazia com tudo aquilo que o perturbava, uma série de ensaios³ impressionados com aquele teatro que “tem traços de dança, conto, pantomima, e muito pouco do teatro psicológico tal como o entendemos aqui [...] sob o ângulo da alucinação e do medo” (ARTAUD, 2006, p. 55). Artaud já não era mesmo nenhum neófito nas artes espetaculares à leste da Europa⁴. Teríamos em seus escritos, na sugestão de Leornad Pronko (1988), pois, um dos maiores impactos exercidos pelo Oriente sobre Ocidente. Mas que impactos foram esses? Como e por que esse encontro é expressão dos impactos do Oriente sobre Ocidente? O que e como esse encontro expressa e nos expressa?

É, bem verdade, que um vínculo com “orientalismo”, tomando emprestada a expressão de Edward Said (1990), foi um traço forte da retórica inicial do surrealismo, que recorreu a Ásia, ao budismo e ao *Dalai Lama* como salvação revolucionária em oposição às bases políticas e estéticas da cultura europeia (FER; BATCHLOR; WOOD, 1998). Mas seria ingênuo, quando não apressado, situar de modo tão direto os escritos de Artaud sobre o teatro balinês na mesma corrente de uma série de práticas e discursos que ajudaram a compor a “idéia ocidental de Oriente”. O argumento desenvolvido, neste artigo, é que, não necessariamente na contramão desta via, os escritos de Artaud operam por uma terceira rota, uma rota do meio do caminho, correndo *entre* um e outro, entre a “ideia de Ocidente” e a “ideia de Oriente”. Fadado a um encontro que se fazia inevitável, quando não, necessário, os ensaios não tratam de formar um inventário de exóticas práticas teatrais, nem de se apresentarem

³ Com efeito, são os ensaios chamados *Sobre o Teatro de Bali*, publicado originalmente na *Nouvelle Revue Française*, *A Encenação e A metafísica* e *Teatro Oriental e Teatro Ocidental*, que foram compilados como parte dos escritos contidos na obra de *O Teatro e Seu Duplo* (cf. ARTAUD, 2006). Entretanto, referências ao Teatro de Bali e a outros teatros asiáticos são constantes durante os outros textos da obra de Antonin Artaud.

⁴ Em 1922, quando ainda membro da companhia de Dullin, Artaud assistiu, no Atelier na cidade de Marselha, ao que foi provavelmente seu primeiro espetáculo de teatro oriental, uma *troupe* cambojana em apresentação de um programa de drama-dança. Artaud, por esta época ante ao seu envolvimento com o Movimento Surrealista, começou a explorar as práticas cênicas e espetaculares além das europeias, convencido de que o Ocidente era uma tumba descorada, um lugar onde cães e vampiros estavam esganando rapidamente a vida. O terceiro número da revista do grupo de surrealistas, por exemplo, publicada sobre a direção de Artaud é “uma Hosana em honra do Oriente e seus valores” (NADEAU, 1986, p. 147). Soma-se aí as cartas desta época, como *Carta às Escolas de Buda e Oração ao Dalai Lama* (cf. ARTAUD, 1976a), nas quais Artaud conclama Buda vir derrubar nossas casas.

como um protetor ou laudatório de um ritual qualquer. Seus escritos são “solicitações mais do que uma súplica de preceitos, um sistema de críticas abalando o todo da história do Ocidente mais do que um tratado da prática teatral” (DERRIDA, 1971, p. 153).

Seria também redutor tratar estes ensaios como uma espécie de descrição fantasiosa e distorcida da realidade do teatro balinês (QUILICI, 2004), movido por seu desejo de revolucionar a cultura e preso as armadilhas da linguagem como prática produtora de sentido, a Artaud não resta outra opção que não a de “transcriar”, nos termos de Campos (2000), o teatro balinês. Se o exercício ensaístico de Artaud nos deixa alguma “lição antropológica”, se é que podemos falar em lição em Artaud, pois se o entendemos bem não é para se esperar dele nenhuma espécie de didatismo, é por parecer estar menos preocupado em realizar uma *interpretação do teatro balinês*, de seus signos e códigos culturais⁵. Seu exercício antropológico lembra, por vezes, aquele convocado por Eduardo Viveiros de Castro (2002), mais próximo a uma experimentação *com o teatro balinês* e, portanto, sobre o nosso próprio pensamento. No inglês, dificilmente traduzível, de Roy Wagner (1981, p. 12): “every understanding of another culture is an experiment with one’s own”. Seu propósito deixa de ser menos o de explicar, interpretar, comunicar, contextualizar, racionalizar o teatro balinês, e passa a ser o de utilizar, extrair daí forças e movimentos, verificar os efeitos que ele pode produzir, as potências que podem atualizar nossa imagem de pensamento de teatro e, por consequência, de cultura e do próprio ato de pensar.

Mas que experimentalismo torna-se possível com o teatro balinês? *Pintar o hieróglifo* – bem nos diria Artaud (2006). Argumentamos, justamente, neste artigo que o encontro de Artaud com o teatro balinês é operador de uma disjunção entre falar e ver que traz ao campo cultural a força dos códigos audiovisuais, a pintura do hieróglifo balinês. Algumas perguntas emergem daí: o que acontece se recusarmos ao fonologocentrismo (cf. DERRIDA, 1971) ocidental sua vantagem sobre a visualidade e gestualidade do teatro balinês? O que se passa quando o teatro é um espaço destinado a fazer certos traços e linhas da cultura balinesa funcionar dentro da cultura ocidental, de modo a produzir reciprocamente um efeito tão devastador como sutil sobre ela? Quando se torna um catalisador para que a forma intrínseca à matéria da primeira modifique a matéria implícita na forma da segunda? Isto é, o que pode

⁵ É de ressaltar que Antonin Artaud quando da escrita dos ensaios sobre o Teatro de Bali estava escrevendo crítica teatral, portanto, seus textos estavam fundamentalmente destinados a um espectador/leitor europeu sem conhecimento mais amplo sobre a cultura balinesa.

acontecer quando o encontro de Artaud com o teatro balinês deixa ver o exercício da linguagem como prática de revolução cultural? Não para fulminá-la por colonialista, exorcizar seu exotismo, mas para fazê-la dizer outra coisa? Outra coisa não apenas sobre o teatro balinês, mas uma outra que o murmúrio anônimo da linguagem enuncia sobre nós mesmos? Afinal, como nota Virmaux (1978), não se trata em Artaud somente de uma revolução cênica, mas da reconstrução de um homem novo, que passa pela revolução da cultura. “É preciso acreditar num sentido de vida renovado pelo teatro, no qual o homem, impavidamente, torna-se senhor daquilo que ainda não existe, e o faz nascer” (ARTAUD, 1964, p. 18).

OS HIERÓGLIFOS: OU DE COMO CONJUGAR O VERBO PELA CARNE.

“Para nós, a Palavra é tudo no teatro e fora dela não há saída” (ARTAUD, 2006, p. 75). Artaud tomou liberdade, não de “sair fora da palavra” – ele nunca parou de escrever por toda a sua vida; mas de por a palavra para fugir, traçar uma linha de fuga na própria palavra como quem arreventa um sistema de tubos linguageiros. Como, então, criar um teatro sem que sua linguagem seja submetida à palavra? É possível pensar a cena como “materialização visual e plástica da palavra” (ARTAUD, 2006, p. 76)? Como, então, ver e falar em um não lugar, a partir de uma relação que não relaciona ver e falar? Uma relação que abra o ver e o falar um estado de exterioridade (FOUCAULT, 1990)? A linguagem, seja ela a do teatro ou a de qualquer outro artefato cultural, pode “não precisar pensamentos, mas fazer pensar” (ARTAUD, 2006, p. 76)? Em outras palavras: como é possível o surgimento do novo na cultura? “O que é o ato de criação? O que acontece quando alguém diz: ei, tive uma idéia” (DELEUZE; 1999).

Os olhos e a boca. No teatro, uma voz fala alguma coisa. Fala-se alguma coisa. “A palavra no teatro ocidental sempre serve apenas para expressar conflitos psicológicos particulares do homem e à sua atualidade cotidiana da vida” (ARTAUD, 2006, p. 78). Posta assim a palavra dita serviria apenas para reduzir a multiplicidade humana, restringir-lhe a espaço determinados e impor-lhe condutas, inserir o ser na ordem do discurso. Então, a boca, a fala, ganha toda essa potência de atualização, não porque se refere a um órgão particular, mas por torna-se esse buraco por onde se dá a gênese do Eu (DELEUZE, 2006). Mas, o teatro, ao mesmo tempo em que fala, nos faz ver. “Não é simples reflexo material do texto” (ARTAUD, 2006, p. 74). Temos no teatro, assim, formações discursivas de enunciados, a fala, o dito, a palavra, e formações não discursivas de visibilidades (DELEUZE, 1988). Uma conjunção entre luz e linguagem, olhos e boca.

Embora haja correspondência entre elas, coadaptação, como sugere Gilles Deleuze (1988), as duas formas, formas de conteúdo e formas de expressão, são irreduzíveis (FOUCAULT, 1988). Olhos e boca só trabalham sobre as mesmas matérias quando são restringidos e levados a abstrair a fluência da vida. Esta junção entre falar e ver, entre o visual e o sonoro extirpa o sensível. Para Artaud, contudo, o passo da linguagem seria multiplicá-lo indefinidamente. No limiar do materialismo plástico da linguagem encontramos a aproximação de Artaud com as vanguardas europeias, desde o projeto de “ruidismo” de Russolo, por exemplo, no futurismo italiano, lançando a construção de uma nova linguagem e assimilando o barulho das máquinas, dos automóveis esfomeados, a elasticidade urbana, ou “dinamite” (FABRIS, 1997), até o projeto dadaísta de Hausmann e Hugo Ball de uma anti-poesia saindo dos versos, construindo onomatopéias e combinações acústicas, tirando a palavra da página em branco e explorando ao máximo sua fonética, “antiarte” (RITCHER, 1993, p.9) – projeto teve impulso com Tristan Tzara e com H. Chopin. Movimento esses com os quais Artaud flertou intelectualmente, viveu a atmosfera de suas eclosões e envolveu-se pessoalmente com parte de seus formuladores.

O teatro que Artaud não cessa de denunciar são exatamente aquelas práticas nas quais nós estamos presos as delimitações habituais entre as palavras e sentimentos. Daí que, “a revelação do Teatro de Bali foi nos fornecer do teatro uma idéia física” (ARTAUD, 2006, p. 75). Lá, aquilo de que nos falamos está sob aquilo que nos fazem ver, “cujo poder de criação elimina as palavras” (ARTAUD, 2006, p. 56). Em todos aqueles gestos, atitudes angulosas, brutalmente interrompidas, modulações sincopadas do fundo da garganta, frases musicais, vôos élitros, ruídos de galhos, sons de caixas ocas, rangidos autônomos, dança de bonecos animados, labirinto de gestos, gritos lançados ao ar, “surge um novo sentido de uma linguagem física baseada nos signos e não nas palavras” (ARTAUD, 2006, p. 56). E por linguagem não se quer dizer o idioma desconhecido, à primeira vista incompreensível, dos balineses, “mas exatamente essa espécie de linguagem exterior a toda linguagem falada e na qual parece residir uma imensa experiência cênica ao lado da qual nossas realizações, exclusivamente dialogadas, parecem balbucios” (ARTAUD, 2006, p. 60). Essa espécie de linguagem na qual as forças pululam sem parar. Espaço de singularidades, matéria não formada, funções não formalizadas, forças não estratificadas, fluxos não capturados: a paixão do Fora, nos termos de Maurice Blanchot (2005) que não permite as coisas se assentarem e que persiste, insiste e subsiste no meio delas.

O imagético do oriente se faz não-verbal, indizível e é essa potência de imagens estranhas que desperta o olhar do estrangeiro, que traz consigo a herança de quatro séculos de cartesianismo (MERTON, 1997). Aqui, o oriente toma uma forma silenciosa “mas o silêncio do oriente não significa apenas ser mudo e permanecer sem palavras ou sem fala. Em inúmeros casos, o silêncio é tão eloqüente quanto à verbosidade” (FROMM, 1976, p. 12). Mas o caminho até o oriente não é fácil, já diria Heidegger (2003), e para isso precisamos largar o verbalismo, pois o oriente, para nós, é um caos de mudez. Sobre o reinado da palavra, brotariam situações puramente visuais, um cosmorama de imagens, imagens que entram em movimento, imagem que abrem as palavras, imagens que rompem o tempo. Para fazer abalos na “linguagem lógica e discursiva” (ARTAUD, 2006, p. 56), é preciso abri-la as ações poderosas das imagens em um fluxo que não obedece mais a ordenação racionalista. E “este espetáculo nos oferece uma maravilhosa composição de imagens cênicas puras. (ARTAUD, 2006, p. 64). Aquilo que se fala põe-se ao mesmo tempo sob aquilo que se faz ver, celebração visual de modos de ser e estar no mundo. Olhos e bocas emergem juntos, embaralhados, misturados, justapostos, contraditos, desditos, camadas por camadas, em ondas, em blocos de duração e sensação que giram e ferem, “pura virtualidade que se desdobra em afectante e afectado, ‘a afecção de si por si’ (DELEUZE, 2005b, p. 104). Expansão não só do nosso arquivo verbal, mas também do nosso arquivo audiovisual, uma semeadura de sonhos que fazem vibrar o pensamento. Aqui, tudo é feito para espantar, surpreender, suspender, para “mexer com o manifestado” (ARTAUD, 2006, p. 63). “Pensar é ver e falar, mas pensar se faz no entremeio, no interstício ou na disjunção entre ver e falar. É, a cada vez, [...] fazer brilhar um clarão de luz nas palavras, fazer ouvir um grito nas coisas visíveis” (DELEUZE, 1988, p. 124). Para Artaud, o teatro, entendido como está prática de tencionar as palavras, as coisas ditas sobre o mundo, age à meio caminho entre a visão e a fala.

Os olhos e as mãos. Acontece que todas as coisas no teatro balinês “parecem hieróglifos animados” (ARTAUD, 2006, p. 56). Em sua potente escritura, “não há logos, apenas hieróglifos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.124) que presidirão “a criação dessa linguagem teatral pura” (DERRIDA, 1971, p.73). Com Bali, Artaud encontra uma linguagem articulada sob uma intrincada malha de signos. A complexidade desse teatro não está no desenvolvimento do enredo⁶, nos artifícios e reviravolta da história dramática, tal como

⁶ Não que o Teatro Balinês recuse histórias ou só trabalhe como temas abstratos. Há presença de uma narrativa, geralmente retirada dos livros sagrados hindus, *Ramayana* e *Mahabaratha*, mas são tramas relativamente
Revista Litteris – www.revistaliteris.com.br
Setembro de 2011

explorada na tradição ocidental desde Aristóteles (2004), “o espírito latino” da escritura como bem diria o próprio Artaud (1983). A lição que Artaud tira daí é de dispor do exercício da linguagem um modo de se apresentar “estados de espíritos ossificados e reduzidos a gestos-esquemas” (ARTAUD, 2006, p. 57). A linguagem que se apresentava sob a forma de um *logos* quando no encontro com a experiência balinesa explode e cede lugar à retomada de sua materialidade e fisicalidade. Enfim, a linguagem, aqui, é considerada a linguagem “sob a forma da *encantação*” (ARTAUD, 2006, p. 46). Por as palavras para cantar, a boca não é somente aquela que fala, mas aquela que canta signos, signos cantados e encantados. Um intenso viveiro que crepita, fervilha em uma formigante paisagem prestes a se precipitar no caos, lançando-os nesse labirinto sem fim, impelindo-nos de achar o fio da meada. Riscar os hieróglifos para que língua torna-se signo que, por sua vez, “não designa, nem significa, mostra, [...] efetua a potência da linguagem” (DELEUZE, 2006, p. 110-113). Tornam-se “traços de expressão que compõem as imagens e não param de recriá-las, portá-las ou carregá-las pela matéria em movimento” (DELEUZE, 2005, p. 49). O ver se faz acompanhar pela ação de tocar, de afetar e ser afetado, de pintar a palavra, pois a experiência da linguagem não é uma exposição de palavras, ou não o é somente, é uma experiência de ser tocado por signos. Os olhos e mão. Corpos misturados.

Trata-se menos de *escrever sobre algo*, mas escrever e desenhar como parte de um mesmo diagrama, escrever como quem desenha; desenhar como quem escreve. Eis o nosso único destino: *pintar o hieróglifo*. Aqui, escritura verbal e picograma estão indistintos (DERRIDA, 1998), traços gráficos e traços pictóricos trazem à tona “a faculdade que têm as palavras de criar” (ARTAUD, 2006, p. 37). Quando “muitas filosofias referem-se à vista: poucas ao ouvido, menos crédito ainda dão ao tato e ao odor” (SERRES, 2000, p. 20), em Artaud, tudo se torna uma questão de pele, de escrever sobre e com a pele, de inscrição de tatuagem, de tato, de toque. Pintar o hieróglifo balinês é uma questão de tornar o verbo carne. Porque “esses signos espirituais não têm um sentido preciso, [...] nos atinge apenas intuitivamente com violência suficiente para tornar inútil toda tradução (ARTAUD, 2006, p. 56). Pois, um signo não encerra um objeto em si mesmo, abre-o, “o ato pictográfico atinge,

simples, esquetes simbólicos, apresentadas de formas esquemáticas e genéricas se comparadas a complexidade narrativa do gênero dramático que ocupou os palcos teatrais durante o século XVIII e XIX. Na verdade, para além das comparações, o foco do investimento cênico balinês é outro, pois suas convenções teatrais foram construídas em outro universo cultural. Sobre o Teatro de Bali, cf. Pronko (1988) e Geertz (1991). Sobre o gênero dramático do teatro, Williams (2010) e Szondi (2004).

bombardeia, perfura, percute e faz entrar, atravessa” (DERRIDA, 1998, p. 56). O verbo articula a imagem, ou aquilo que Alfredo Bosi (2000) chamou, para a poesia, de imagem-poema e que poderíamos chamar, com a licença de Artaud, de imagem cênica.

O exercício de uso da linguagem se torna a emissão de ecos mútuos, “saturação semiótica” (CAMPOS, 2000) tão típica da linguagem do ideograma e do hieróglifo. O ideograma é mesmo um apelo à comunicação não-verbal (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2006). Proximidade, pois, com o teatro japonês, por exemplo, que desde os clássicos *nô e kabuki* até os mais modernos dramaturgos, se sai das palavras para tocar naquilo que nos tornamos por meio do imagético, “dramas sem palavras” (KUSANO, 1995, p. 143). Ou ainda, evocação do zen-budismo, claramente realizada por Artaud (1983a) em *Artaud, O Momo*, que imana e traduz a vacuidade oriental quando mergulha o homem nos abismos do inconsciente, quando o coloca diante de si mesmo. No Zen, nada se explica por meio de palavras (SUZUKI, 1961). Assim como a filosofia zen ou o teatro japonês evocam imagens, a escrita, seja a do papel ou do palco, imana as suas composições imagéticas como um ideograma, uma frase ou um ideia convertida em imagem.

Não se trata, contudo, de fazer valer tudo e quase tudo, de festejar a “porra-louca”. “Tudo nesse teatro é de fato calculado com uma adorável minúcia. Nada é deixado ao acaso ou a iniciativa pessoa” diz Artaud (2006, p. 55) ainda sobre o Teatro Balinês. Eis, aqui, a lição antropológica de Artaud e, ao mesmo tempo, a mais assustadora. O exercício da linguagem que embaralha as cartas do jogo não se resolve fazendo do Outro cultural objeto da prática teatral ou o tornando sujeito de seu próprio mundo. Mas faz dele uma espécie de estranho mundo assustador que perturba as nossas lógicas com essas aparições do além. Um Outro que torna-se nada mais nem nada mesmo que uma expressão de um mundo possível (DELEUZE; GUATTARI, 1997). Se há algo que o Teatro da Crueldade relega a linguagem não é certamente a tarefa de explicar o mundo de Outro, aquém e além das nossas vidas, mas de multiplicar o nosso mundo, de povoá-lo por coisas belas, estranhas, problemáticas, terríveis e divinas, tomado por um enxame de moléculas, só poeira cósmica de estrelas, permeado por duplos, transes, magias, sonhos

Eis, porque os escritos de Artaud sobre o Teatro Balinês já são, por si, experimentos da nossa própria cultura. Artaud sinaliza que ao percebemos o Outro, acabamos construindo nossa própria visão, nosso próprio olho, a partir dos toques realizados; porque não o compreendemos com o auxílio do conhecimento, vê-lo requer que nos demoremos na

sensação que dele temos. Outro que aparece, assim, como um mundo que fora do alcance da percepção atual tem sua possibilidade de existência garantida pela presença virtual de um outro por quem ele é percebido; o invisível para este subsiste como real por sua visibilidade para outrem (DEZEUZE, 2000). Um Outro que já não é ninguém, já nem sujeito nem objeto, é uma relação absoluta, é o próprio campo de percepção no qual se dá o encontro. Um Outro que já não era a Ilha Bali, mas o próprio teatro, o que no fundo, quer dizer, nós mesmos somos os outros. Se este Outro é sempre visto pela primeira vez, por ser singular – algo único, que não foi visto jamais, e que não se parece com nada conhecido -, quanto mais o expressamos da nossa maneira, mais singular ele se torna. Ao encarnar a visão sobre um suporte, seja ele a folha ou a palco, com a mão, reconstruímos nossa visão. Nesse encontro em que nada é representável nem tipificável, a linguagem abre a uma disjunção do sensível, ver e falar cada um ao seu lado, ao mesmo tempo, misturados. Pintura de um novo mundo que nos convoca a uma revolução.

REVOLTAR-SE: UM EXERCÍCIO DA LINGUAGEM

O exercício antropológico do teatro da crueldade investiga a possibilidade que a linguagem tem de atuar como uma revolução cultural, pois ela, “a Revolução se expande por toda a parte, é uma Revolução pela cultura e na cultura” (ARTAUD, 1964, p. 278). É uma revolução por contaminação, por deixar-se contaminar por todas as partes. Afinal, “as forças revolucionárias de um movimento qualquer são estas capazes de descentrar o fundamento atual das coisas, de mudar o ângulo da realidade” (ARTAUD, 1976a, p. 345). Revolta que, por certo, está longe da propaganda por textos ditos propriamente políticos. Esta, diria Artaud, é “uma revolução de preguiçosos” (ARTAUD, 1976b, p. 32). Embora, não seja uma revolta apolítica, tal como argumentada por Susan Sotag (1986), a revolta alimentada por Artaud nutre uma ruptura ante a lógica da razão ordinária que sedimenta o pensamento. Ruptura que já é, portanto, política, é da ordem de uma outra política. Uma política envolvida com a repartição dos sentidos ao devolver a cada pequeno ato da vida sua força de criação política. “Que é necessário colocar bombas em alguma parte, [...] não se há dúvidas disso, mas na maior parte dos hábitos do pensamento presente!” (ARTAUD, 1976b, p. 33).

Daí o fascínio de Artaud por outros mundos, a magia, a bruxaria, Bali, os índios mexicanos, a loucura, enquanto possibilidades de traçar as pinturas de um outro mundo ainda não pensado, de experimentar a vida para além das formas pela qual ela nos foi dada a viver.

“Se falta enxofre a nossa vida [...], é porque nos apraz contemplar nossos atos e nos perder em considerações sobre as formas sonhadas de nossos atos, em vez de sermos impulsionados por eles” (ARTAUD, 2006, p. 8). Um Outro que já não mais é tratado como figuração, mas somente enquanto potência. Artaud não se contenta em por olhos contemplativos sobre a o Teatro Balinês. Deixa-se tocar por ele, permite explorar a força das visualidades da linguagem gestual, musical, hieroglífica que satura o espaço da vida a jogando em um mar de sonhos. Esta linguagem visada pelo teatro da crueldade faz uma cultura “imaginária” com selvagens reais. Não se trata somente de uma linguagem que fala e diz, mas é de uma linguagem que dá a ver, explorando a disjunção entre o olho e a boca, desorganizando o corpo da cultura, fazendo-se signo incorporado. A verdadeira ação teatral se faz sempre no limite de sua dissolução ou de sua impossibilidade radical, pois, “o teatro [...] destina-se a todos os que enxergam no teatro não um fim, mas um meio, a todos que se inquietam com a realidade da qual o teatro é apenas um signo” (ARTAUD, 1961, p. 27).

Movimento que recusa, no exercício da linguagem, o primado do dito sobre o visto, da representação sobre ação, da história sobre o devir. Tudo se torna movimento, reino de glória onde saltam aos olhos os simulacros e os reflexos, os abalos e os gritos, “diante do qual nós mesmos parecemos fantasmas” (ARTAUD, 2006, p. 71). Para Artaud, o ato de criação termina em um grito porque aparições fantasmáticas assombram e aterrorizam o pensamento. “Toda vez que a vida é tocada reage através de sonhos e de fantasmas” (ARTAUD, 1983b, p. 89). Só somos levados a pensar quando algo nos violenta a pele e os corpos (DELEUZE; PARNET, 1998), quando um encontro nos mobiliza a vida para o impensado, assim como o encontro de Artaud com o Teatro Balinês, quando o pensamento é capaz revoltar-se contra si mesmo. Revoltar-se é, pois, brotar por todos os cantos um desmineralizar das evidências, um estilhaçamento do comum, uma agitação do cotidiano. Porque mesmo quando submetida à esquematismos e automatismos sensoriais, a banalidade cotidiana “é ainda mais capaz, à menor perturbação do equilíbrio [...] de escapar subitamente às leis [...] se revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuperável, dando-lhe o aspecto de sonho ou de pesadelo” (DELEUZE, 1999, p. 75).

Quando não vale mais só palavras já gastas e mortas, o que entra na conta é a força enérgica, a intensidades, a pulsão “que nos conduz sem cessar através de caminhos abruptos e duros [...] mergulha-nos em um estado de incerteza e angústia inefável que é próprio da poesia” (ARTAUD, 2006, p. 67). Poesia que diz menos respeito a um gênero literário e mais a

incontestável materialidade da linguagem que se manifesta por gritos, palavras abruptas e imagens-forças, não sendo jamais reduzida a tropo hegeliano de qualificação em um gênero ou forma artística, nem a um racionalismo intelectual capaz de apreendê-la. As formas teatrais também deixam de se limitar as formas tais quais nos as conhecemos, “o teatro se confunde com a destruição mesma do mundo formal. Ele põe a questão da expressão pelas formas e convida a tomá-la comodamente com o real, pelo humor, criador de poesia” (ARTAUD, 1964, p. 17). Tudo aqui são dramatizações no sentido que são dinamismos, determinações espaços-temporais dinâmicas que “tem lugar em sistemas intensivos onde se repartem diferenças em profundidade, que tem por ‘pacientes’ sujeitos-esboços, que tem por função atualizar Ideias” (DELEUZE, 2005, p. 151). Em Artaud, seu desenho torna-se traço, acontecimento. Seu teatro torna-se poesia, sua linguagem drama.

Começamos a “extrair uma idéia da cultura, uma idéia que é antes de tudo um protesto” (ARTAUD, 2006, p. 107). Um protesto contra a degenerescência da vida. Afinal, a cultura está indissociavelmente ligada à vida, é ela que tem que dar o testemunho da qualidade da cultura. “A vida é a juíza suprema” (NIETZSCHE, 2001, p. 31). Tudo o que vive é o princípio irreduzível da cultura! É, assim, que a destruição da cultura é entendida como a arte de refazer a vida, pois é “justo que de tempos em tempos se produzam cataclismos que nos incitem a reencontrar a vida” (ARTAUD, 2006, p. 7), que nos apartem das nossas convicções e até mesmo das incertezas. Tudo isso para a cultura “se tornar em nós como um novo órgão” (ARTAUD, 2006, p. 6), espécie de segunda, terceira, infinitas pelas tatuadas tanto pela agulha que as penetra tanto pelo suor que escorre de sua superfície e faz do líquido quente e salgado a tinta que incendeia o mundo dos mortos-vivos, agitadora “das sombras nas quais a vida nunca se deixou fremir” (ARTAUD, 2006, p. 7). A linguagem torna-se meio e produto de uma cultura “baseada sobre o espírito em relação com seus órgãos, e o espírito banhando todos os órgãos e respondendo a si mesmo simultaneamente” (ARTAUD, 1967, p. 201). Mascaradas atrás de mascaradas, piruetas no deserto.

Chegamos, agora, à fórmula do Teatro da Crueldade de Artaud: “Vida-manifestação: Teatro-manifestação e Crueldade-rigor, pois intensidade, pois presença de Vida” (ARTAUD, 1978, p. 279). Frente a esse mundo, tudo se passa em presentes impossíveis. Desequilibrar o mundo em que vivemos para ver um outro mundo, um mundo outro, ver para enxergar aquilo que não é visível, ver para captar da realidade sua dimensão de excesso, de beleza e horror, de terror e deslumbre. É para *pesar os nervos* (cf. ARTAUD, 2004) e por para pensar

o imponderável na vida. É a cultura às voltas de dar vida ao irrepresentável, de ouvir o inaudível, de olhar o invisível, de dizer o indizível, de tocar o impalpável e, até, de viver o invivível. Como se já não houvesse um juízo de realidade possível, tudo se torna estranho, porém familiar, quase sinistro, real e imaginário, físico ou mental, indecidível. Afinal, esse é o nome da revolução, algo que nos faz outros, estranhos, estrangeiros de nós mesmo. Esta é a única chance dos homens, o único movimento capaz de esconjuram a vergonha ou responder ao intolerável.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- ARTAUD, Antonin. **Oevres Complètes**. Paris: Gallimard, 1976a. Tomo I, v. 1.
- ARTAUD, Antonin. **Oevres Complètes**. Paris: Gallimard, 1976b. Tomo I, v. 2.
- ARTAUD, Antonin. **Oevres Complètes**. Paris: Gallimard, 1961. Tomo II.
- ARTAUD, Antonin. **Oevres Complètes**. Paris: Gallimard, 1964. Tomo V.
- ARTAUD, Antonin. **Oevres Complètes**. Paris: Gallimard, 1978. Tomo XIV.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARTAUD, Antonin. Artaud, o Momo. In: WILLER, Cláudio. (org). **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 1983a.
- ARTAUD, Antonin. Heliogábalos, o anarquista corado. In: WILLER, Cláudio. (org). **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 1983b.
- ARTAUD, Antonin. Pesa-nervos. In: GUINSBURG, Jacó. (Org). **Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAMPOS, Haroldo. **Ideograma: Lógica. Poesia, Linguagem**. São Paulo: EdUSP, 2000.
- CAMPOS; Harold; CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- DELEUZE, Gilles. O método da dramatização. In: ORLANDI, Luiz. (ed.). **A ilha deserta e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais!, São Paulo, 27 de junho de 1999.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **A escrita e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o subjéctil**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FABRIS, Annateresa. **Futurismo**: uma poética da modernidade. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, David. **Realismo, racionalismo, surrealismo**: arte no entre-guerras. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FOUCAULT, Michael. **O pensamento exterior**. São Paulo: Princípio, 1990.

FOUCAULT, Michael. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GEERTZ, Clifford. **Negara**: o Estado Teatro no século XXI. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.

HEIDEGGER, Martin. **A Caminho da Linguagem**. Petrópolis: Vozes, 2003.

KUSANO, Darci. Tradição e vanguarda no teatro japonês. **Revista USP**, São Paulo, v. 27, set/nov 1995, p. 138-151.

NADEAU, Maurice. **História do surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. Curitiba: Hemus, 2001.

PRONKO, Leonard. **Teatro Leste & Oeste**: perspectivas para um teatro total. São Paulo: Perspectiva, 1988.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud**: teatro e ritual. São Paulo: Annablume, 2004.

SAID, Edward. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SERRES, Michael. **Os cinco sentidos**: filosofia dos corpos misturados. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SOTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno**. São Paulo: LP&M, 1986.

SUZUKI, Dairtez Teitaro. **Introdução ao zen-budismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**: século XVIII. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

VIVEIROS-DE-CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **Mana**, v. 8, n. 1, 2002. p. 113-148.

VIRMAUX, Allain. **Artaud e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.