UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO (MESTRADO)

CARACTERÍSTICAS DO SAGRADO NAS PROPOSTAS TEATRAIS DE ANTONIN ARTAUD E JERZY GROTOWSKI

ISMAEL SCHEFFLER

FLORIANÓPOLIS, ABRIL DE 2004

ISMAEL SCHEFFLER

CARACTERÍSTICAS DO SAGRADO NAS PROPOSTAS TEATRAIS DE ANTONIN ARTAUD E JERZY GROTOWSKI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro (Mestrado), do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, sob orientação do Professor Doutor Antônio Carlos Vargas Sant'anna como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teatro.

FLORIANÓPOLIS
ABRIL DE 2004

TERMO DE APROVAÇÃO

ISMAEL SCHEFFLER

CARACTERÍSTICAS DO SAGRADO NAS PROPOSTAS TEATRAIS
DE ANTONIN ARTAUD E JERZY GROTOWSKI

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-graduação em Teatro, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, pela seguinte banca:

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Vargas Sant'Anna
Departamento de Artes, UDESC

Professor Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira
Departamento de Artes, UDESC

Prof.ª Dr.ª Ana Maria Bulhões de Carvalho Edelweiss
Departamento de Artes, UNIRIO

Florianópolis, 22 de abril de 2004

AGRADECIMENTOS

Não encontrei ainda muitas oportunidades para “registrar” minha gratidão a pessoas que foram importantes na minha trajetória teatral. Mas reconheço, ao me colocar diante desta dissertação, a colaboração delas em minha caminhada. Por isto agradeço aqui a três amigas e diretoras que me deram oportunidades e com as quais muito aprendi: Giovana Gregório, Márcia Helena dos Anjos e Mari Romero.

Também agradeço a meus pais, Ariberto e Nair (minha primeira diretora de teatro) que sempre me encorajaram à arte. Juntamente com eles, agradeço a meus sogros, Toninho e Erica por todo crédito. Neste espaço de “pais”, incluo Hialmar e Márcia d’Haese, pelas oportunidades, por sua crença na arte, por dividirmos conquistas.

Tive a imensa sorte de poder contar com alguns interlocutores ao longo de minhas pesquisas, em especial dois amigos: Joe Marçal Gonçalves dos Santos e a Júlio César Adam, que em meio a seus mestrado e doutorados em teologia, foram para mim de extrema importância. Suas pesquisas sobre cultura/cinema e liturgia, respectivamente, nos levaram a discussões interessantíssimas, despertaram desafios e encorajamento.

Entre meus colegas de mestrado, gente especial de generosidade e respeito inominável, um especial abraço ao Fábio Salvatti e ao Máximo Gómez com quem mais de perto convivi nestes dois anos.

Agradeço ao Alexandre Montenegro, que abriu as portas de sua casa, acolhendo-me entre as idas e vindas de Curitiba-Florianópolis.

Também ao Marcos Davi Steuernagel, cujo experimentação com o grupo IDE me possibilitou muitas reflexões, bem como por nossas conversas e seu trabalho de revisão deste texto e de traduções. A Mabel e Eliézer, minha gratidão por também colaborarem traduzindo, bem como a professora Bárbara por sua revisão no *resumen*.

Sou grato também aos professores do Programa com os quais pude conviver, por seu empenho ao curso e pelas trocas feitas. Gostaria de mencionar também dois professores que me inspiram, cujos esforços profissionais me possibilitaram oportunidades no âmbito acadêmico, cuja insatisfação na comodidade e no fluxo normal do mundo em muito me encoraja, professora Margarida Gandara Rauen e professor André Carreira.

Ao professor Antônio Vargas, meu orientador, agradeço por toda compreensão, desafio, intimação, por todo respeito e generosidade.

À professora Ana Maria Bulhões, por sua disposição em compor a banca, cujas sugestões na qualificação me fomentaram e “formigaram”.

À Capes por disponibilizar uma bolsa de estudos do Programa de Demanda Social, o que foi de extrema significância para o desenvolvimento desta pesquisa.

A Cristina, sempre tão eficiente e prestativa junto a secretaria do Mestrado, muito obrigado por todo apoio.

A meus amigos que souberam “tolerar” minhas elucubrações e lamentos, sempre “variações sobre um mesmo tema”. Em especial a Léo e Maitê, Chico e Dul – que tanto já ouviram deste estudo.

E de forma mais especial, sem dimensões, a minha pequena flor, que de forma inominável não se poupou em me fazer sentir amado, apoiado e incentivado. Por seu ouvido do tamanho de seu coração. Por sua generosidade. Minha inefável gratidão a Aline.

Não por ser de praxe, mas agradeço a Deus por Ele ter sido bom comigo, por me deixar sonhar, por ouvir minha voz.

E os ritos são no tempo o que o lar é no espaço. É bom que o tempo que desliza não dê a impressão de que nos gasta e nos perde, como a um punhado de areia, antes se nos afigure que nos realiza. É bom que o tempo seja uma construção. É assim que eu ando de festa em festa, e de aniversário em aniversário, de vindima em vindima, como quando era criança e ia da sala do conselho até a sala do repouso, na densidade do palácio de meu pai, em que todos os passos tinham um sentido.

Antoine de Saint-Exupéry. *Cidadela*.

SUMÁRIO

RESUMO vi
RESUMEN vii
ABSTRACT viii
INTRODUÇÃO 09
1. ARTAUD VISTO SOB CONCEITOS DA HERMENÊUTICA SIMBÓLICA 17
1.1 ARTAUD: O HERÓI MITIFICADO, O SANTO MARTIRIZADO 19
1.2 A ALMA ARRAIGADA NO UNIVERSO SIMBÓLICO 24
1.3 EPIFANIA – O APARECIMENTO DO SAGRADO PELO SÍMBOLO 37
1.4 O TEATRO POLÍTICO DE ARTAUD 53
1.5 MITO NO TEATRO DE ARTAUD 57
1.6 CAOS 64
1.7 O RITO IDEALIZADO 67
1.8 O ESPAÇO SAGRADO E A CONCEPÇÃO DE ARTAUD 76
1.9 TEATRO, METAMORFOSE E MUTAÇÃO 85
2. GROTOWSKI VISTO SOB CONCEITOS DA HERMENÊUTICA SIMBÓLICA 95
2.1 DIFERENTES PERÍODOS NO TRANSCURSO DE GROTOWSKI 95
2.2 ASPECTOS DE UM SAGRADO SECULAR 105
2.3 COSMOGONIA TEATRAL E O ANTROPOCOSMOS 110
2.4 O ATO TOTAL E O SI-MESMO - CORRELAÇÕES ENTRE GROTOWSKI E JUNG 114
2.5 O MITO EM GROTOWSKI 128
2. 6 RITO E RELAÇÕES NO ESPAÇO 137
CONCLUSÃO 148
BIBLIOGRAFIA 153
ANEXOS 159

RESUMO

Este estudo é uma leitura das propostas teatrais de Antonin Artaud e de Jerzy Grotowski, teatristas europeus do século XX apontados como dois dos mais influentes nomes do teatro sagrado, uma das tendências da encenação no período de modernização do teatro ocidental. Tem como propósito compreender as propostas teatrais através de uma confrontação com os conceitos da Hermenêutica Simbólica, delineados por estudiosos de diferentes áreas das ciências humanas identificados com o Círculo de Eranos. Discorre sobre a presença dos conceitos de sagrado, símbolo, mito e rito nas concepções teatrais dos encenadores, considerando as implicações na cena, seja no teatro idealizado de Artaud seja nas montagens efetivamente realizadas por Grotowski. Observa também a compreensão política que envolve tais concepções, as correlações espaciais e aspectos biográficos, incluindo o processo de mitificação ao qual os encenadores foram submetidos. Apóia-se em dados qualitativos numa análise bibliográfica dos escritos dos teatristas e de comentaristas dessas propostas, e na conceituação do sagrado e do símbolo a partir da ciência da religião, da antropologia filosófica, da psicologia e da lingüística.

Palavras-chave: Teoria Teatral; Teatro Sagrado; Hermenêutica Simbólica.

RESUMEN

Esta investigación es una lectura de las propuestas teatrales de Antonin Artaud y de Jerzy Grotowski, hombres del teatro europeo del siglo XX apuntados como dos de los más influyentes nombres del teatro sagrado, una de las tendencias de la puesta en escena en el período de modernización del teatro occidental. Su objetivo es comprender las propuestas teatrales a través de un enfrentamiento con los conceptos de la Hermenéutica Simbólica, desarrollado por estudiosos de diferentes áreas de las ciencias humanas identificadas con el Círculo de Eranos. Discurre sobre la presencia de los conceptos de lo sagrado, símbolo, mito y rito en las concepciones teatrales de los directores, considerando las implicaciones en la escena, sea en el teatro idealizado por Artaud o en los montajes efectivamente realizados por Grotowski. Observa también la comprensión política que envuelve tales concepciones, las correlaciones espaciales y aspectos biográficos incluyendo el proceso de mitificación al que los directores fueron sometidos. Se apoya en datos cualitativos en un análisis bibliográfico de los escritos de los directores, de comentaristas de estas propuestas y de la conceptualización de lo sagrado y del símbolo a partir de la ciencia de la religión, de la antropología filosófica, de la sicología y de la lingüística.

Palabras llave: Teoría Teatral; Teatro Sagrado; Hermenéutica Simbólica.

ABSTRACT

This paper is a consideration on the theatrical propositions of Antonin Artaud and Jerzy Grotowski, 20th century theatre practitioners, considered two of the most influential names of sacred theatre, one of the staging tendencies among the occidental theatre modernization period. Its purpose is to understand these theatrical propositions by confronting them with Symbolic Hermeneutic concepts, as defined by different fields of human science's scholars identified to the Eranos Circle. It discourses on the presence of the concepts: sacred, symbol, myth and rite among the theatre conceptions of the directors, whether in the idealized theatre of Artaud, whether in the effectively accomplished productions of Grotowski. It also analyses the political understanding related to these conceptions, the spatial relations and the biographical aspects, including the mystification process to which these directors where submitted. It is supported by qualitative data in a bibliographical analysis of their own writings, as well as of those commenting their propositions, and on the conceptualization of sacred and symbol developed by religion science, philosophical anthropology, psychology and linguistics.

Keywords: Theatre Theory; Sacred Theatre; Symbolic Hermeneutic.

INTRODUÇÃO

Imersão. Liberdade. Espaço. Encontro.

Quando paro para tentar recordar qual foi minha trajetória de aproximação ao tema desta pesquisa, paro num olhar sobre mim mesmo, sobre minha história.

Há alguns anos resolvi brincar de genealogia e reuni todos os documentos que pude na casa de meus pais. Consegui diversos sobrenomes, alguns de até cinco gerações atrás. Pude comprovar o que de certa forma já sabia: dentre todos os sobrenomes listados o menos alemão que encontrei foi o sobrenome de uma bisavó chamada Passlak – polonês. Só preciso olhar no espelho para perceber que todos os traços do arianismo estão em meu corpo e, por que não dizer, até mesmo uma precoce calvície que me dá um certo aspecto *skinhead*. Não, não sou defensor da pureza da raça, nem tenho pretensões de perpetuar um neo-germanismo. Sempre me senti muito mais latino-americano. Mas o que é inegável é a presença dos traços culturais que acompanharam minha educação e participaram da formação de minha personalidade. A pergunta que quero fazer é: como viver sob a herança de uma cultura rígida e racional, sob uma cultura protestante e pietista, querendo trabalhar com teatro?

A fuga dos caminhos comuns (o interesse na língua espanhola ao invés da alemã; a vontade de viajar para a Itália em vez de para a *Deutschland*), a busca por miscigenação, tímida embora sempre latente, conduziram-me à opção pelo teatro ao invés de profissões mais rentáveis e “sérias”.

Minha tradição teatral também provém desse meio evangélico, dessa cultura germânica. Enquanto o teatro medieval para muitos parece algo distante na História, consigo percebê-lo, ainda hoje, vivo e ativo, sobrevivendo paralelamente à tradição literária iniciada no Renascimento francês, que veio se re-significando com o passar dos séculos. Essa tradição literária não é a minha tradição. Também percebo que o comercialismo que cerca o teatro, embora seja impossível não manter vestígios dele, não constitui minha referência mais forte.

Minhas referências de teatro provêm de duas situações históricas que sobreviveram na marginalidade do que os eruditos foram apontando como a “verdadeira arte teatral”: o teatro eclesiástico medieval e o teatro da Reforma protestante. Comecei a fazer teatro na igreja e, posteriormente, em escola luterana.

Minha tradição está situada neste ponto: um teatro ilustrativo, evangelizador, e também afirmador de um agrupamento social que possui em comum a confissão de experiências e fé cristã. Diferente de outros movimentos reformadores puritanos que condenaram a manifestação teatral por acreditarem que ela atiçava as paixões, Lutero defendia o fazer teatral em vernáculo dentro das escolas fundadas ao lado das igrejas, o *dramaschulle* (teatro escolar) – a consolidação do teatro como recurso didático e pedagógico, de ensino e de desenvolvimento pessoal.

Minha tradição é a da vocação. Fui *chamado* ao teatro, e nele poderei encontrar um sentido que atribua significado a minha arte e a minha vida. Minha tradição antecede ao renascimento aristotélico e é, quem sabe por isso mesmo, um tanto mítica e heróica.

Jerzy Grotowski me encantou já desde as primeiras páginas que li em meados dos anos 90. Não entendi muita coisa, mas vi fotos e esboços hipnotizantes. Antonin Artaud, contudo, em meio a seu olhar "asqueroso" e sua poesia fétida, me atraía na medida em que não deixava meus pensamentos se orientarem. O que quer? O que quer?! Embora olhasse e olhasse, via dentro dele, em toda sua repulsa e avidez, uma fina lâmina capaz de trazer minha cura e meu esquartejamento. E como eu, sem-corpo-de-sul-americano, sem-ginga-de-mulato, tão "quadradinho" em minha forma de ser, poderia entender Artaud e seus devaneios?

Mergulhe nele, disseram-me. Imersão. Liberdade.

Concluo somente hoje que me debruçar sobre esses dois teatristas não constitui apenas uma busca estética minha. (O que eles também não queriam oferecer.) É muito antes a percepção sem compreensão que me impulsiona. Quero compreender onde eles amarraram seus barcos, compreender este teatro da alma que não se distingue do corpo, este teatro do sangue que não contamina mas que impregna, este teatro que arranha, desloca, quebra ossos, afrouxa as pernas, que nos cala em um silêncio perfeito que não pode ser comprado por dinheiro algum.

Nós não vivemos no mesmo mundo. Parece, porém, que insisto em agregar meu nome aos deles, formando com eles uma espécie de trindade. Não somos o mesmo, mas partilhamos de um pedaço de alma em comum. Um buraco em comum. Um eco em comum, embora nossos gritos sejam outros. Nunca nos conhecemos. Nunca os conhecerei por mais que leia seus escritos, palestras, anotações. Posso

possuir apenas o que ressoar através do tempo em mim hoje, quem sabe uma experiência epifânica que ressoe junto no fundo da mesma caverna.

Descobri a existência do "teatro sagrado" depois da definição de adotar Artaud e Grotowski como os objetos desta pesquisa. Christopher INNES, autor do livro *El teatro sagrado - el ritual y la vanguardia* (1992), desenvolve um estudo definindo o teatro sagrado como uma das vanguardas artísticas do século XX. As características de vanguarda, ele nos diz, estão sujeitas a dois elementos que levam ao reconhecimento de características comuns: propostas artísticas e propostas políticas de renovação.

INNES (1992, p. 12) agrupa por afinidades filosóficas diferentes estilos e temas, reconhecendo uma grande diversidade e até mesmo antagonismos, mas apontando em linhas gerais aspectos semelhantes em suas aspirações. Seu objetivo consiste em "analisar princípios gerais em exemplos específicos, com a esperança de que uma vez descoberta a pauta, as mesmas qualidades, seus defeitos e vantagens, se voltem então óbvias para se considerar aos que não foram mencionados."[1] O autor destaca que alguns fundamentos que compõem o teatro sagrado já estão presentes em movimentos artísticos antecedentes. Desde o romantismo, passando pelo simbolismo, pelo expressionismo e pelo surrealismo, o desejo progressivo pela abstração, pelo simbólico, vê surgir um renascimento pelo religioso e por elementos interiores e noturnos, resultando nesta "aspiração à transcendência, ao espiritual em seu sentido mais vasto"[2].

Este movimento artístico possui, segundo INNES (1992, p. 9-26), um precursor: Alfred Jarry [3]; encontra sua referência máxima nos escritos de Antonin Artaud; e inclui o trabalho de encenadores como Jean-Louis Barrault, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner, Joe Chaikin, o grupo *Living Theatre*, incluindo também dramaturgos como Jean Genet, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, e outros. Em comum existe um interesse predominante no irracional e no primitivo com "duas facetas básicas e complementares: a exploração de estados

---

[1] "analizar principios generales en ejemplos específicos, con la esperanza de que una vez descubierta la pauta, las mismas cualidades, sus defectos y ventajas, se vuelvan entonces obvias para cualquiera que considere a los que no se han mencionado."

[2] "aspiración a la transcendencia, a lo espiritual en su sentido más vasto".

[3] Isso é perceptível também em teatros que receberam seu nome – como o de Artaud e Vitrac - e nas diversas montagens de sua obra *Ubu Rei* – como as de Jean-Louis Barrault, Peter Brook, Joe Chaikin e dos Beck.

oníricos ou os níveis instintivo e subconsciente da psiquê, e um enfoque quase religioso no mito e na magia, a experimentação com pautas rituais e ritualistas de atuação”[4] (INNES, 1992, p. 11), tomando-se também modelos dramáticos arcaicos[5]. Este “retornar às ‘raízes’ do homem”, conduz a investigação do primitivo em um olhar mais antropológico sobre o fazer teatral, e sobre diversas manifestações cênicas que propõem uma percepção diferente da realidade imediata.

As aspirações heróicas de transformação artística e social, presentes em todos os movimentos de vanguarda, também aparecem neste agrupamento. INNES (1992, p. 17) destaca que “a vanguarda busca meios de descobrir as fontes do instinto poético, com objetivos politicamente radicais”[6]. Pode-se reconhecer a existência de uma hostilidade contra a civilização contemporânea, um desprezo à organização social e às convenções artísticas, aos valores estéticos, aos ideais materialistas, à estrutura e lógica burguesas. INNES (1992, p. 18) destaca que existe uma concepção errônea de que a proposta seja apolítica. Ele ressalta que a busca pelo primitivismo não se configura por um escapismo e tão pouco o valor atribuído ao subconsciente como uma fuga da realidade. O teatro ritualístico e mítico não está num pólo oposto ao teatro político. A insistência numa revolução espiritual justamente pretende “uma mudança fundamental da natureza humana como requisito para a alteração social.”[7] O homem necessita ser sacudido para uma visão nova, despertado para a vida. Mudando-se o indivíduo acredita-se poder transformar o social.

---

[4] “dos facetas básicas y complementarias: la exploración de estados oníricos o los niveles instintivo y subconsciente de la sique, y un enfoque casi religioso en el mito y en la magia, la experimentación con pautas rituales y ritualistas de actuación”.

[5] O autor também destaca a presença “de obras imagéticas e quase religiosas ou psicodramas: obras que representam arquétipos ou sonhos e empregam estruturas ritualísticas, substituem a comunicação verbal por símbolos visuais e pautas de som, ou dependem de uma extrema participação do público numa tentativa de despertar respostas subliminares, baseando-se no subconsciente”* (INNES, 1992, p. 13-14), rechaçando a linguagem e a lógica verbal como elemento fundamental do teatro. (*“de obras imagísticas y cuasi religiosas o sicodramas: obras que representan arquetipos o sueños y emplean estructuras ritualisticas, sustituyen la comunicación verbal por símbolos visuales y pautas de sonido, o dependen de una extrema participación del público en un intento por despertar respuestas subliminales, basándose en el subconsciente”.)

[6] “la vanguardia busca medios de descubrir las fuentes del instinto poético, con objetivos políticamente radicales”.

[7] “um cambio fundamental de la naturaleza humana como requisito para la alteración social.”

Para compreendermos o significado de *sagrado* é preciso que se compreenda o termo sob uma perspectiva diferente da cristã contemporânea[8]. INNES (1992, p. 12) afirma que "ao mesmo tempo, e junto com o materialismo e a política radical, o cristianismo é freqüentemente rechaçado como órgão oficial do *establishment* social, sendo que a 'santidade' deste teatro é irreconhecível a partir das normas religiosas convencionais, ou melhor, onde mais próximos são os nexos com a religião, resulta sacrílego"[9]. O sagrado da maneira apresentada por Innes diz respeito a um sentido mais amplo e abrangente, mais antropológico.

Para uma melhor compreensão de conceitos empregados por esta proposta teatral, parece-me pertinente estabelecer uma co-relação com a *Hermenêutica Simbólica*, uma vez que ambas não apenas possuem termos em comum mas principalmente os utilizam numa mesma forma de entendimento. É importante destacar isso, sendo que esses termos em sua maioria são um tanto "escorregadios", na medida em que são empregados com diferentes significações, algumas vezes até mesmo contraditórias entre si.

É na primeira metade do século XX que o universo simbólico começa a ser estudado no Ocidente, após vários séculos de rejeição a ele[10]. A Hermenêutica Simbólica, campo de estudos da antropologia filosófica, surge então trazendo importantíssima contribuição.

O Círculo de Eranos, que congregou pesquisadores de diversas áreas (antropólogos, psicólogos, fenomenólogos, mitólogos, orientalistas, entre outros), provindos de diversos países, especialmente europeus, se articulava em Ascona,

---

[8] Mircea ELIADE (1993, p. 133) já destacou que "para o mundo moderno, a religião como forma de vida e concepção do mundo confunde-se com o cristianismo", alertando para a necessidade de compreender o termo num sentido mais amplo.

[9] "al mismo tiempo, y junto con el materialismo y la política radical, el cristianismo es frecuentemente rechazado como órgano oficial del *establishment* social, con el resultado de que la 'santidad' de este teatro es irreconocible a partir de las normas religiosas convencionales o bien, donde más cercanos son los nexos con la religión, resulta sacrílego".

[10] Gilbert DURAND identifica três momentos na história ocidental que rejeitaram o símbolo na forma compreendida pela hermenêutica simbólica: o cartesianismo e o cientificismo, o conceptualismo aristotélico e o dogmatismo religioso. Ele identifica num período correspondente aos últimos seis ou sete séculos a oposição gradativa ao símbolo. O estudioso afirma que à presença epifânica da transcendência as igrejas oporão dogmas e clericalismos; ao pensamento indireto, os pragmatismos oporão o pensamento direto, o *concepto* (diferente do *percepto*), e à imaginação abrangente (taxada de senhora dos erros e falsidade) a ciência construirá as correntes racionalistas da semiologia, apoiada na explicação positivista. "Esses famosos três estados sucessivos do triunfo da explicação positivista são os três estados da extinção do símbolo" (1988, p. 24); o progresso da consciência que aniquila o simbólico. Essa tradição provocou descrença e redução do símbolo, que foi sendo resgatado ao longo do século XX.

Suíça, em uma composição interdisciplinar de caráter filosófico-científico[11]. Esse grupo foi composto por várias gerações de estudiosos que realizaram conferências anuais, de 1933 a 1988, publicando 57 volumes sobre seus encontros: os Anuários ou *Jahrbücher*. Especialmente na primeira fase, o grupo funcionou fortemente influenciado pelos pensamentos de C. G. Jung[12].

É interessante observar que, no mesmo período em que o grupo se articulava nos idos da década de 1930, Antonin Artaud escrevia seus manifestos e suas propostas teatrais na França. Tanto os integrantes de Eranos quanto Artaud, foram atraídos à psicologia e às manifestações culturais do Oriente, o que os levou a elaborar pensamentos extremamente significativos para a cultura ocidental.

Eranos buscava uma aproximação "cultural" do Oriente, considerando-o como "um outro complementar". Compreendendo que a razão não possibilita uma compreensão integral do ser humano, Eranos se propõe a compensar a unilateralidade da razão, confrontando-a com a questão simbólica, na tentativa de confluir o mito e a razão, para chegar a uma visão intermediária e complementar. A questão do *sentido* ocupa lugar central em Eranos: o sentido da vida e da existência, a morte, a pergunta pelo divino, a razão em suas capacidades e limites.

Diante de várias afinidades entre os conceitos da Hermenêutica Simbólica e o conceito de teatro de Artaud e de Grotowski, dedicaremos este estudo a um confronto entre essas duas áreas, buscando ampliar a compreensão sobre o teatro.

É em razão disso e atendendo ao requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Teatro, no Programa de Pós-graduação em Teatro, da Universidade do Estado de Santa Catarina, que esta dissertação foi realizada, compondo parte dos estudos que venho realizando nos últimos anos.

---

[11] Cada pesquisador trabalhava a partir de sua perspectiva específica de questões comuns previamente propostas, todos seguindo por correntes paralelas de investigação.

[12] Na origem do Círculo de Eranos encontram-se três personalidades que conferiram uma tridimensionalidade cultural aos estudos da hermenêutica simbólica, ajudando-nos a compreender os fundamentos teóricos das pesquisas: a) a fundadora, Olga Fröbe-Kapteyn, a "grande mãe" que, instigada por estudos místicos orientais, pretendia estabelecer um diálogo entre a cultura ocidental e a cultura oriental; b) Rudolf Otto, considerado o padrinho do grupo, nunca participou das conferências mas o influenciou, não apenas batizando-o como *Eranos* (palavra grega que significa "comida em comum"), como também emprestando seu método hermenêutico-compreensivo, que se baseia na interpretação empática da essência vivida. Como fenomenologista da religião, dá importante contribuição na elaboração do Círculo; c) Carl G. Jung, considerado o inspirador do grupo, contrapõe seus estudos da psicologia arquetipal à fenomenologia de R. Otto, trazendo assim a hermenêutica das profundidades.

A presente pesquisa de natureza básica empreende uma abordagem qualitativa, com fins de explorar, através de revisão bibliográfica, as propostas teatrais realizadas ou apenas idealizadas por dois dos mais significativos e influentes teatristas ocidentais do século XX: Antonin Artaud e Jerzy Grotowski.

No primeiro capítulo, desenvolvo uma análise comparativa entre as propostas do teatrista francês Antonin Artaud e os conceitos de sagrado, símbolo, mito e rito, conforme compreendidos por alguns estudiosos pertencentes ao Círculo de Eranos, especialmente Mircea Eliade, cientista da religião de origem romena, e o francês Gilbert Durand, antropólogo ainda atuante. A partir desses conceitos-chave também desenvolvo outros aspectos correlacionados, como as questões de espaço e tempo sagrados e de que forma o sagrado envolve também a questão política. Ao final do capítulo, desenvolvo uma reflexão que procura articular distintos conceitos de Artaud, estabelecendo uma análise junto a duas imagens simbólicas tiradas da biologia: a metamorfose e a mutação. Especialmente nesse último ponto, mas não somente nesse, procuro seguir a sugestão da Banca de Qualificação do Projeto de Pesquisa, de ousar um texto mais poético, deixando-me contaminar pelo estilo literário de Artaud.

No segundo capítulo, trato sobre o encenador polonês Jerzy Grotowski, iniciando com a identificação de suas distintas fases de trabalho para depois me concentrar em sua fase de espetáculos, e, baseando-me nos mesmos conceitos do capítulo anterior, traço igualmente uma análise comparativa. Além dos teóricos já mencionados, também foram incluídos, com grande significância, alguns aspectos dos estudos de C. G. Jung.

Nesta pesquisa pretendo realizar uma leitura de alguns conceitos que cada teatrista articulou sobre suas compreensões de teatro e de vida (uma fusão indissociável) através da epistemologia da Hermenêutica Simbólica, a fim de que me facilite entender mais a fundo o que está por trás da idéia de *teatro sagrado*.

Em uma época em que, diante de um “esgotamento”, as pessoas têm se perguntado pelo sentido de todas as coisas. E, nesse contexto, pode se perceber de certa maneira que Artaud e Grotowski acabam “estando na moda”, sendo citados freqüentemente, muitas vezes dentro de uma certa mitificação, carregando uma aura enaltecedora que acaba impedindo uma abordagem mais crítica de suas propostas.

Sobre isso também teço algumas considerações, já que a questão mítica extrapola as concepções teatrais e impregna a descrição da própria biografia dos teatristas.

Este estudo é uma tentativa de compreender, antes que explicar, uma mentalidade sobre o teatro e suas possibilidades. Tendo presente as palavras de Peter BROOK (1970, p. 53), “Artaud explicado é Artaud traído: traído porque é sempre apenas uma porção de seu pensamento que é explorada”, sei que corro aqui um risco de ser acusado de reduzir, não apenas as suas idéias, como também as de Grotowski. Mas, disposto a um empreendimento científico e diante da insuficiência de outras formas mais “estruturalistas” que sejam apropriadas para compreender estas concepções teatrais, acredito ser possível me beneficiar de uma epistemologia adequada que funcione como um lastro de sustentação para a imersão em um universo tão subjetivo (no caso de Artaud, nem mesmo ele possuía a compreensão de toda sua dimensão).

Não é Passlak que me põe próximo à Polônia, nem a fronteira da Alemanha com a França próximo aos sanatórios franceses. É o teatro permeado por uma intuição, uma crença, um instinto, talvez até uma ingenuidade que quem sabe possa servir como porta para a bem-aventurança.

1 ARTAUD VISTO SOB CONCEITOS DA HERMENÊUTICA SIMBÓLICA

Antonin Artaud escreveu muito ao longo de toda sua vida. Aliás, foi seu desejo de fazer carreira literária que o levou a Paris (ESSLIN, 1978, p. 20), em 1920, após sucessivas passagens por diversos sanatórios e estações de repouso[13]. Em Paris iniciou sua carreira como ator de teatro e cinema, tornando-se o teatro o centro de seu interesse. Seus escritos são sua principal produção. São manifestos, conferências, poesias, cartas, projetos de encenação, críticas, reflexões, cadernos, relatos, etc.[14] Com relação ao teatro, Artaud nunca chegou a realizar de fato aquilo que propunha, fator que contribui para a formação do mito artaudiano, uma vez que instiga e atrai, suscitando muitas questões de debates.

Os textos de Artaud não foram concebidos ou escritos por ele como um todo, de forma a apresentar ordenadamente suas idéias e conceitos. Segundo o pesquisador mexicano Felipe Reyes PALACIOS (1991, p. 56-57), "Artaud não é um teórico sistemático, e por isso maneja livremente toda sorte de influências"[15]. Seus escritos são a produção de uma vida e, embora Artaud tivesse interesse na publicação em jornais, revistas e mesmos livros, em poucas ocasiões pôde organizá-los como uma unidade para esse fim (fato que se deu, por exemplo, com *O teatro e seu duplo*, sua obra mais conhecida, na qual reuniu diversos textos, alguns já publicados e outros ainda inéditos, estabelecendo uma determinada seqüência). Vários textos a que se tem acesso sequer foram escritos para o público em geral, como cartas, ou mesmo os *Cadernos de Rodez*, que escreveu em meio a delírios enquanto interno na cidade de Rodez.

Artaud escrevia a partir de si. Em 1923, tentou publicar alguns de seus poemas na *Nouvelle Revue Française*, o órgão mais influente na elite intelectual francesa, mas foram rejeitados pelo diretor Jacques Rivière. A partir daí, Artaud e

---

[13] Em 1915, fala-se em uma crise de depressão que o levou ao primeiro internamento, tendo ele 18 anos. Em 1916 foi convocado pelo serviço militar, e nove meses depois dispensado por problemas de saúde. Entre 1916 e 1920, passou por sucessivos internamentos. Martin Esslin apresenta uma biografia e cronologia bastante detalhada sobre Artaud.

[14] Os escritos de Artaud podem ser encontrados, de forma completa, publicados pela editora francesa Gallimard. Em português pode-se encontrar algumas obras completas, como *O teatro e seu duplo*, *Os Tarahumaras*, e outros textos (manifestos, cartas, ensaios) em publicações diversas, sendo que sua obra ainda não está totalmente traduzida.

[15] "Artaud no es un teórico sistemático, y que por lo mismo maneja libérrimamente toda suerte de influencias."

Rivière trocaram diversas cartas onde, entre outras coisas, discutiram sobre a luta que era para Artaud expressar-se:

> Sofro de uma terrível doença do espírito. Meu pensamento foge-me de todas as maneiras possíveis, do simples fato do pensamento em si mesmo ao fato externo de sua materialização em palavras. As palavras, a conformação das frases, o fio interior dos pensamentos, as simples reações da mente – estou sempre em busca de meu ser intelectual. Quando, por isso, ocorre apoderar-me de uma forma, embora imperfeita, anoto-a, receoso de vir a perder toda a idéia. (ARTAUD[16], apud ESSLIN, 1978, p. 25)

Estas cartas geraram vários frutos: a publicação, por sugestão de Rivière, dessa discussão, na NRF de setembro de 1924 e posteriormente em livro, com o título *Correspondance avec Jacques Rivière*. A partir daí, o nome de Artaud se tornou conhecido no meio intelectual, e ele passou também a colaborar na NRF.

Martin ESSLIN afirma que Artaud

> encontrava finalmente um assunto para escrever: Seu caso pessoal, sua incapacidade como paradigma do problema da própria arte. A rejeição de Rivière provocara-o ao exame de seu próprio problema e à compreensão de que tal contrariedade era de importância e significações gerais. (...) A correspondência com Rivière revelou Artaud a si mesmo: pela primeira vez deparava com um tema próprio. (...) O novo tema encontrado era ele próprio, seu caso particular. (1978, p. 26-27)

Algumas semanas após a publicação, Artaud integrou o Movimento Surrealista, que, segundo ESSLIN (1978, p. 27), pode ser considerado "como conseqüência direta e lógica de sua rejeição da noção convencional de 'literatura'".

Artaud escreveu sobre teatro, cinema, poesia, suicídio, psiquiatria, cultura e sociedade, política e uma diversidade de temas. Partiu de suas experiências, de suas dores, de sua falta de clareza e lucidez para inquietar e questionar inúmeras estruturas e funcionamentos da sociedade. O teatro é apenas um destes elementos, de grande destaque, e é sobre isso que atentaremos no momento. No que tange ao teatro, ele desenvolveu uma grande reflexão, elaborando não uma técnica ou metodologia, mas princípios e críticas que puseram em xeque o teatro de sua época. Independentemente da tentativa de estabelecer uma divisão de fases da vida de Artaud, e procurar diferentes enfoques (isolando seus primeiros escritos, os da fase surrealista, os do período do Teatro Jarry, os do Teatro da Crueldade e mesmo seus escritos sobre o México ou do internamento e pós-internamento), existe no universo de Artaud, ao longo de seus escritos, uma unicidade que se desdobra e se

[16] ARTAUD, A. *Ouvres Complétes.* v. 1. Paris: Gallimard, 1970, ed ver. p. 30.

remaneja, uma visão da vida e do teatro (se é que poderiam ser mencionados como elementos separados) que perpassa, que atravessa indistintamente, ou melhor, que acompanha Artaud ao longo de sua vida. Certos valores que, muitas vezes, não ficaram exatamente claros para o próprio Artaud, quer por incapacidade ou por falta de outros referenciais que o ajudassem a esclarecer aquilo que vislumbrava, sentia, cria, intuía, imaginava.

Este estudo, que trata sobre teatro, vislumbrará preponderantemente esse tema, embora leve em conta as advertências do pesquisador francês Alain VIRMAUX (2000, p. 5): "Em relação a Artaud, falar apenas de teatro seria empobrecê-lo e deformá-lo". Longe de querer empreender uma leitura distorcida, há de se ter em conta diversos aspectos, dando no entanto especial atenção ao teatro, considerando especialmente sua principal obra sobre o tema, *O teatro e seu duplo*.

1.1 ARTAUD: O HERÓI MITIFICADO, O SANTO MARTIRIZADO

Parece ser impossível aprofundar uma leitura sobre Artaud sem identificar um forte teor de mitificação sobre ele. "'Profeta', 'mago', 'visionário', 'xamã', 'herói trágico': estes são termos recorrentes para descreve-lo."[17] (INNES, 1992, p. 71) Até mesmo autores que indicam a existência desta tendência, como Alain VIRMAUX (2000)[18], incorrem em uma idolatria ao homem-Artaud (o que se pode perceber no tom da escrita) que, não se pode realmente negar, passou por pesarosos sofrimentos físicos, psicológicos, afetivos, sociais e econômicos.

Artaud, ainda em vida, foi elevado, atribuindo-se a sua vida e escritos uma sacralização: ou se o adora, ou se blasfema contra ele. Para Martin ESSLIN (1978, p. 14), "Antonin Artaud foi um ator *e* um profeta, imagem na tela tremeluzente *e* santo martirizado". O pesquisador ainda acrescenta: "qualquer tentativa de apresentar ou compreender Artaud deve ter como ponto de partida a sua vida. Ele é o verdadeiro herói existencial: o que fez, o que lhe aconteceu, o que sofreu e o que *foi* são infinitamente mais importantes do que tudo quanto tenha dito ou escrito". Aqui, ao que me parece, não se trata de reconhecer o valor de uma vida humana,

[17] "'Profeta', 'mago', 'visionario', 'chamán', 'héroe trágico': éstos son los términos corrientes para describirlo."
[18] Especialmente nas páginas 1 a 4

considerando-a mais importante que sua produção, mas de sobressaltar a existência de Artaud a um patamar superior, maior do que seria concedido a outra pessoa. Para ESSLIN (1978, p. 16), “Artaud, encarnação de uma multidão de idéias e experiências, é um dos heróis, arquétipos, míticos – ou vítimas sacrificiais – de nossa época”.

Alain VIRMAUX (2000, p. 3) aponta alguns aspectos que levaram Artaud a um processo de mitificação. “Logo após a morte de Artaud, ocorreu um estranho fenômeno: o desencadear de homenagens, polêmicas, folhetos, comitês, discussões e processos”. Na realidade, ainda em vida Artaud foi celebrado. Em 1944, *O teatro e seu duplo* teve sua segunda edição, e após a libertação de Paris da ocupação alemã na II Guerra, Artaud passou a circular novamente entre os literários, sendo descoberto por “uma geração nova para a qual ele se havia tornado uma figura legendária e martirizada” (ESSLIN, 1978, p. 55). A saída de Artaud do internamento em Rodez, aconteceu graças à intervenção de amigos e artistas que se mobilizaram, arrecadaram fundos para seu sustento, através de um leilão de obras artísticas, envolvendo a elite social e intelectual que também se reunia em torno de Artaud. A realização de leituras de suas obras, os inúmeros convites para conferências, a publicação imediata de seus textos recém escritos, até o recebimento de um dos mais importantes prêmios literários[19], indicam a vivência de “uma espécie de consagração” (WILLER, 1986, p. 131). Ainda em vida, já havia um certo culto em torno de sua figura e de suas palavras, que tendeu, após sua morte em 1948, somente a crescer.

Quando lemos relatos sobre a vida de Artaud, quer numa seqüência biográfica progressiva, como a feita por Martin Esslin, ou de episódios eventuais, como as feitas por Teixeira Coelho e Alain Virmaux, podemos identificar o destaque de determinados aspectos e uma valorização de certos fatos que, como qualquer relato, evidenciam valores – pela seleção das passagens da vida, pela escolha das palavras na descrição ou nos adjetivos agregados. Quando sobrepomos estes relatos aos estudos que Joseph Campbell[20] fez sobre o percurso padrão da aventura mitológica do herói, percebemos que a composição da biografia artaudiana encaixa-

[19] Artaud recebeu o prêmio *Sainte-Beuve*, na época o principal prêmio literário da França, pelo texto *Van Gogh: o suicidado pela sociedade,* em 1947.
[20] Campbell integrou o Círculo de Eranos nos anos de 1957 e 1959.

se em todos os estágios da estrutura arquetípica do herói mítico. De fato, não se pode condenar esses autores por essa mitificação ainda que involuntária, uma vez que é grande o número de fatos da vida de Artaud passíveis de serem facilmente associados ao heroísmo em suas múltiplas variantes.

A aventura do herói, segundo Campbell, costuma seguir três estágios: um afastamento do mundo, uma separação ou partida; uma penetração em alguma fonte de poder onde o herói é submetido a provas de iniciação; e um retorno e reintegração à sociedade trazendo benefícios a seus semelhantes.

Conforme CAMPBELL (1997a, p. 62), o chamado do herói provém de um arauto que anuncia a aventura, "costuma ser sombrio, repugnante ou aterrorizador, considerado maléfico pelo mundo". Este chamado significa que o destino convocou o herói. Pode ser através de um erro, aparentemente um mero acaso, sendo contudo uma "manifestação preliminar dos poderes que estão entrando em jogo" (CAMPBELL, 1997a, p. 60). Equivale a um momento de passagem espiritual, a uma morte seguida de um nascimento. "Aos cinco anos Artaud adoeceu gravemente. Diz-se que teve meningite e que o mal deixou-lhe uma incapacidade nervosa que o acompanhou toda a vida" (ESSLIN, 1978, p. 19). A imprecisão do dado ("diz-se"), parece atender a uma necessidade de encontrar uma explicação, um marco inicial, que indicaria a origem (chamado) à dor de Artaud.

A este chamado, nos diz Campbell, o herói pode recusar, o que leva a uma contraparte negativa. Neste caso, o sujeito perde

> o poder da ação afirmativa dotada de significado e se transforma numa vítima a ser salva. Seu mundo florescente torna-se um deserto cheio de pedras e sua vida dá uma impressão de falta de sentido. (...) tudo o que ele pode fazer é criar novos problemas para si próprio e aguardar a gradual aproximação de sua desintegração (CAMPBELL, 1997a, p. 66-67).

Esta parece ter sido a postura de Artaud, uma espécie de negação. Mas de negação a qual chamado? Qual seria a tarefa à qual Artaud foi eleito? "Embora referisse ter sofrido dores de cabeça e câimbras faciais desde entre seis e oito anos de idade, datou da puberdade o início de sua debilidade nervosa. Em 1914, aos dezoito anos, mergulhou em uma funda depressão durante a qual destruiu todos seus escritos juvenis" (ESSLIN, 1978, p. 19). A importância dada à destruição dos textos poderia indicar esta recusa a sua missão: escrever. Essa crise o levou ao primeiro internamento.

Artaud passa, então, por uma sucessão de mortes e ressurreições até voltar-se definitivamente para seu chamado. A série de vários internamentos entre 1916 e 1920, passando por casas de repouso e sanatórios[21], poderia ser vista como decorrente da não aceitação de sua tarefa. O hospício é o local do desconhecido, local de aniquilação e de renovação, o útero em que Artaud entra para nascer de novo, o ventre da baleia. A primeira sucessão de internações seria exatamente uma sucessão de abortos, até o nascimento, em 1920, quando parte para Paris.

Essa nova fase corresponde ao caminho de provas às quais o herói deve sobreviver[22]. Como alguns exemplos, poderíamos apontar a troca de

---

[21] Esslin, ao citar o último sanatório em que Artaud esteve neste período, em *Le Chenet*, Suíça, de 1918 a 1920, menciona o nome do médico, Dr. Dardel, que o acompanhou naquele período. A figura do médico acompanhou Artaud ao longo de sua vida, quer sejam os médicos dos períodos de internamento, quer os responsáveis por reintroduzí-lo na sociedade em suas readaptações, como quando vai a Paris em 1920 sob os cuidados do Dr. Toulouse. A figura do psiquiatra corresponderia, baseando-me na estrutura da viagem mítica do herói de Campbell, à figura do ogro, do guardião do limiar, personagem responsável pela proteção, estabelecedor dos limites. Esse personagem reúne características opostas, sendo ao mesmo tempo destruidor e distribuidor de poder mágico. É "somente ultrapassando esses limites, provocando o outro aspecto, destrutivo, dessa mesma força, [que] o indivíduo passa, em vida ou na morte, para uma nova região da experiência" (CAMPBELL, 1997, p. 85). É assim que Artaud estabeleceu relações de extrema amizade com seus médicos, ao mesmo tempo em que dirigiu severas acusações, especialmente ao seu último médico em Rodez, Dr. Gaston Ferdière. "Numa revista de 1971, o Dr. Ferdière, diretor do asilo de Rodez, reivindicava para si um papel catalisador da *recuperação* de Artaud: 'Eu tinha à minha frente um ser absolutamente excepcional, que nesse momento me aterrorizava por não produzir nada, e nós encorajávamo-lo por todas as formas, pedíamos-lhe para escrever aos amigos, mas ele não respondia às cartas; era preciso ensinar-lhe a escrever. (...) então Artaud começou a escrever de novo (...) Dei-lhe a traduzir *Southwelle*, e depois agarrei na tradução e mandei-a ao Seghers, que a publicou no número seguinte da *Poesia 44*. (...) Desde esse dia transformou-se; voltava a ocupar o seu lugar no mundo do pensamento'. De Ferdière e do seu comportamento dá, porém, Artaud outra versão. Em cartas , nos testemunhos de quem o visitou, transparece uma verdade diferente (ou compreendida de forma diferente) do que o internamento em Rodez" (Fernandes (nota do tradutor) In: ARTAUD, 1988, p. 54). O último período de internamento de Artaud representa a decisória morte e renascimento. É em Rodez que ele encontra Dr. Ferdière. Campbell fala que o herói também recebe dos deuses, antes de seu regresso, um elixir, uma valiosa beberragem. É Ferdière quem concede a Artaud esse "banquete dos deuses" – os eletrochoques. Esse elixir dado a Artaud é levado junto com ele após seu regresso ao mundo – é a partir desse tema que Artaud passa a escrever e denunciar (ainda interno e após sua liberação), atraindo a atenção de grupos sobre o assunto. "Cada aplicação de eletrochoques me deixou mergulhado num terror de várias horas. E sempre que eu via aproximar-se outra sessão não podia furtar-me ao desespero, por não ignorar que iria uma vez mais perder a consciência e ver-me um dia inteiro sufocado no meio de mim próprio sem conseguir reconhecer-me, sabendo muito bem que estava num sítio qualquer mas só o diabo podia dizer qual, e como morto". (ARTAUD, 1985, p. 27) Artaud data esse texto do primeiro ano em que esteve em Rodez: 1943.

[22] Aqui nosso herói, tendo superado os primeiros limiares, segue sob os cuidados do Dr. Toulouse (o novo guardião), e passa a cumprir seu chamado a escrever. O médico oferecerá as novas oportunidades a Artaud, apresentando-o inclusive a Lugné-Poe, que abriu as portas para Artaud no teatro. CAMBPELL (1997, p. 102) afirma que "o herói é auxiliado, de forma encoberta, pelo conselho, pelos amuletos e pelos agentes secretos do auxiliar do sobrenatural que havia encontrado antes de penetrar nessa região". Lugné-Poe, assim como Louis Nalpas, seu tio que o inseriu no cinema, e diversas outras pessoas, poderia ser considerado como um desses agentes secretos auxiliadores. O láudano (e outras drogas) poderia ser definido como o amuleto herdado que, segundo relato de

correspondências com Rievière, os conflitos com os surrealistas, as dificuldades financeiras, as viagens ao México e à Irlanda, o desafio de tentar executar seu teatro idealizado. Outro aspecto que poderíamos agregar é o grande destaque dado ao fato de Artaud ser um artista de muitas artes[23], e não apenas de teatro, cinema e poesia. Note-se a enumeração de suas virtudes e como obteve bom desempenho diante de novos desafios (fotografia, desenhos, pinturas, figurinos, etc).

O fechamento da aventura heróica ocorre com o retorno, sendo uma das formas de regresso o resgate com ajuda exterior - episódio que sucede a Artaud quando seus amigos tomam a iniciativa de arrecadar fundos para seu sustento e intercedem junto ao Dr. Ferdière. Artaud regressa então ao mundo, onde passa a comunicar às pessoas sobre sua experiência, como na conferência do Vieux-Colombier, em 1947. Ele ressurge inclusive com um novo corpo, extremamente envelhecido e sofrido, e como o portador de um novo saber.

> O discípulo foi abençoado pela visão que transcende o alcance do destino humano normal, equivalente a um vislumbre da natureza essencial do cosmo. Não seu destino pessoal, mas o da humanidade, da vida como um todo, do átomo e de todos os sistemas solares, foi posto diante dos seus olhos; e em termos passíveis de apreensão humana, isto é, em termos de uma visão antropomórfica: o Homem Cósmico. (CAMPBELL, 1977a, p. 229)

Seu renascimento permite que ele partilhe as bênçãos trazidas através de seu martírio. Ele possui agora a liberdade de ir e vir entre os dois mundos, o nosso e o acessível somente a algumas pessoas eleitas.

Não é por acaso que Artaud é mitificado – sua história é lida sob a influência arquetípica do herói. Isso, contudo, leva a determinadas posturas, como a idéia da necessidade de continuação do legado artaudiano, de sua missão, uma fidelidade que obriga ao prolongamento contínuo de seu trabalho[24].

Conforme Cláudio WILLER (1986, p. 96), Artaud "não era um conservador, não estava interessado na restauração de alguma cultura tradicional. Tanto sua fascinação pelo hinduísmo, pela Cabala, pelas práticas xamânicas, o que o interessa é o confronto com nossa civilização, o efeito que tudo isso possa ter para alterar nossa percepção e nossa consciência". Acredito que, nesse mesmo sentido, seria

---

Artaud, ele começou a tomar sob os cuidados do Dr. Dardel. "Essa data, maio de 1919, assinala outro marco miliário na vida de Artaud: o começo de sua escravização às drogas" (ESSLIN, 1978, p. 20). Apesar de inúmeras tentativas de interromper o vício e de desintoxicar-se, as drogas acompanharão Artaud até sua morte.

[23] Virmaux destaca esse aspecto.

[24] TEIXEIRA COELHO (1982, p. 97) expressa esse pensamento.

mais “fiel” a Artaud visitar seus escritos sem a pretensão de querer restaurar ou continuar suas idéias, mas justamente confrontar seus escritos com nossa civilização. Sua contribuição já está dada, restando para nós nos dias atuais compreendê-la na medida do possível para poder tirar proveito dela. A tendência de querer dar continuidade à “missão” de Artaud também é um aspecto que atribui a sua existência uma notoriedade a mais, como que ressaltando que todo seu sofrimento não deve ser desperdiçado.

1.2 A ALMA ARRAIGADA NO UNIVERSO SIMBÓLICO

A imagem simbólica permeava e envolvia Artaud em todos os níveis de sua vida de maneira intensa, nas mais variadas formas: na arte, na religião, no sonho, no delírio.

A imaginação simbólica possui uma função fundamental para Gilbert Durand[25], que é a de equilibrar o ser humano. Ele afirma que o pensamento simbólico se manifesta fundamentalmente em quatro setores: o vital, o psicossocial, o antropológico e o cósmico (GARALGALZA, 1990, p. 68).

Durand, nos diz que, diante da inevitabilidade da morte, o ser humano usa eufemismos para a morte, o tempo e o destino. Faz isso não no sentido negativo de fuga, mas como um poder de melhorar o mundo, de renová-lo, transformando a realidade da morte, exorcizando-a, adquirindo uma dose de esperança. A morte em Artaud era, de certa forma constante, cravada em sua carne, especialmente presente nas dores de cabeça que sentia, nas reações de dependência e abstinência das drogas, mas também pairando sobre sua lucidez e na obtenção de seus objetivos que muitas vezes se frustraram, nos eletrochoques que o faziam perder totalmente a consciência, neutralizando seu corpo. A presença do mal cercava Artaud: “O mal, o mal, a dor e o mal. O ‘Mal poderia não ter existido. Existiu’[26]. E Artaud está envolvido por ele. Um mal não menos vago – por isso, absoluto – do que a dor” (TEIXEIRA COELHO, 1982, p. 41). Em Artaud a presença da morte é constante, tudo se confronta com ela: o corpo e o pensamento. Através

[25] Gilbert Durand se denomina um discípulo continuador de Bachelard, e integrou-se ao Círculo de Eranos, do qual fez parte de 1964 até 1988, quando o grupo acabou. É apontado como um dos principais nomes da última fase.
[26] Artaud citado por Teixeira Coelho, sem referências.

de um jogo de inclusões e exclusões, de acréscimos e perdas de vida, Artaud cunha suas opiniões, estabelece seu pensamento. Ele se levanta para questionar os valores estabelecidos em prol dos menos favorecidos, dos “menos vivos”, dos ameaçados de morte. “Em vários níveis, temos sempre o mesmo confronto do dominado contra o dominador: os povos periféricos e colonizados contra a metrópole; o indivíduo contra o poder opressor do Pai, da sociedade patriarcal; o corpo, o lado sombrio da sexualidade, o inconsciente, os instintos, contra o ‘cogito’ cartesiano (...)” (WILLER, 1986, p. 96). Este debater-se entre duas formas/ forças, vivo e morto, conformam a existência e as profundezas de Artaud.

Artaud atravessa, e podemos constatar isso pelo seu próprio depoimento, por exemplo nas cartas escritas de Rodez, um desequilíbrio que o leva a submergir em um universo imaginário permeado de fantasias e alucinações das quais ele estava definitivamente convencido. Sua viagem à Irlanda ocorreu por que estava convencido de que o destino o chamava a um acontecimento cósmico (ESSLIN, 1978, p. 48) e via sinais mágicos e miraculosos. Ele acreditava que uma bengala que havia recebido tinha pertencido a São Patrício, e que deveria ser devolvida a ele durante o acontecimento cósmico. Artaud também dizia ouvir vozes, falava de pessoas que sequer haviam existido, além de crer em uma grande conspiração universal e cósmica contra si.

TEIXEIRA COELHO (1982, cap. 3) levanta uma série de questionamentos sobre a existência de fato de um desajuste na sanidade de Artaud, elaborados a partir da própria análise de Artaud sobre a loucura, feita no texto *Van Gogh: o suicidado pela sociedade*:

> E o que é um autêntico louco? É um homem que preferiu ficar louco, no sentido socialmente aceito, em vez de trair uma determinada idéia superior de honra humana. Assim, a sociedade mandou estrangular nos seus manicômios todos aqueles dos quais queria desembaraçar-se ou defender-se porque se recusavam a ser seus cúmplices em algumas imensas sujeiras. Pois o louco é o homem que a sociedade não quer ouvir e que é impedido de enunciar certas verdades intoleráveis. Neste caso, a reclusão não é sua única arma e a conspiração dos homens tem outros meios para triunfar sobre as vontades que deseja esmagar (ARTAUD[27], apud WILLER, 1986, p. 133).

Neste texto, Artaud advoga em favor de Van Gogh (e de si mesmo), negando a loucura e atribuindo à sociedade a responsabilidade por não saber lidar com a

[27] ARTAUD. *Van Gogh: o suicidado pela sociedade* (trechos)

extrema lucidez (e não loucura) que seguia além da obra artística, perpassando em rebelião pela a vida em oposição à norma vigente. “Van Gogh era uma dessas naturezas dotadas de lucidez superior, o que lhes permite, em qualquer circunstância, ver mais além, infinita e perigosamente mais além que o real imediato e aparente dos fatos” (ARTAUD[28], apud WILLER, 1986, p. 140).

O que de fato é indiscutível é que Artaud assumiu como realidade um grupo de imagens que passou a estar presente em sua mente, constituindo parte do universo simbólico no qual Artaud circulava de uma ou de outra forma, e com tal amplitude que interferiu não apenas em seu mundo interior como também nas suas relações exteriores, nas amizades, nos relacionamentos afetivos, profissionais, com pessoas desconhecidas, etc.

Outro mecanismo de equilíbrio do qual o ser humano dispõe no universo simbólico, dá-se através dos sonhos, tema recorrente ao longo da vida de ARTAUD, e ele reconhece o “alcance poético profundo” (1993, p. 88) que eles possuem. A partir do contato com o Surrealismo, ao qual aderiu no ano do seu surgimento, em 1924, e permaneceu até ser expulso, em novembro de 1926, ele passa a refletir em seus escritos sobre as forças inconscientes atuantes através dos sonhos, chamando a atenção para a linguagem onírica[29]. Martin ESSLIN (1978, p. 101) destaca a influência dos estudos freudianos sobre Artaud, no que concerne ao mal-estar da civilização ocidental devido à repressão da vida instintiva, impulsiva e subconsciente. “Em boa parte, a ideologia surrealista baseava-se nos conceitos freudianos, e Artaud sofreu nítida influência de Freud, especialmente de sua obra *A interpretação dos sonhos*. Tinha sido Freud a mostrar como a linguagem no sonho é transposta para imagens que podem, então, ser lidas como a grafia pictórica, os hieróglifos”. FELÍCIO (1996, p. 101) atesta essa compreensão do sonho, proposta por Freud e adotada inicialmente por Artaud, de que “no sonho a linguagem é *cifrada* e que, portanto, o que está sendo manifesto esconde o que efetivamente está sendo expresso; é o lado secreto e mágico do sonho; é o *falso* necessário para o verdadeiro; é o *duplo* exigido pelo sonho e pelo teatro”. No *Manifesto do Teatro*

[28] ARTAUD. *Van Gogh: o suicidado pela sociedade* (trechos).

[29] O surrealismo combate o reino da lógica em nome de uma existência mais poética aspirando a liberdade. Explorando o funcionamento do pensamento, crê em certas formas de associações desprezadas até então, que estão presentes nos sonhos. Ele pretende a “ampliação de seus horizontes para além do campo das associações lógicas, incluindo as zonas limites do inconsciente (e seus correlatos, da magia à loucura, passando pela atividade onírica)” (GARCIA, 1997, p. 63).

Alfred Jarry, publicado em 1926, podemos perceber a importância do sonho para as propostas cênicas de Artaud:

> Nós não visamos a nada menos que remontar às fontes humanas ou inumanas do teatro e a ressuscitá-lo totalmente. Tudo o que pertence à ilegibilidade, à fascinação magnética dos sonhos, tudo isto, estas camadas sombrias da consciência que são tudo o que nos preocupa no espírito, nós queremos vê-lo radiar e triunfar em um placo, prontos a nos perder a nós mesmos e a nos expor ao ridículo de um colossal fracasso. (ARTAUD, 1995, p. 38)

Essa influência freudiana pode ser claramente identificada em uma declaração do próprio Artaud: "Proponho restabelecer no teatro essa idéia mágica elementar, retomada pela psicanálise moderna, que consiste em fazer com que o doente assuma a atitude exterior do estado ao qual desejaria conduzi-lo, para assim obter a sua cura" (ARTAUD[30], apud VIRMAUX, 2000, p. 16).

Gilbert Durand, em suas pesquisas sobre o imaginário, reconhece que Freud trouxe importante contribuição para o estudo dos símbolos, ressaltando porém que não ampliou suas pesquisas por toda a dimensão do tema. Conforme Durand, no Ocidente[31], ao longo dos séculos, se estabeleceu uma tradição iconoclasta que provocou uma descrença e redução do símbolo que se refletem ainda no século XX, em teorias que reconhecem um pouco de sua importância mas que, por suas reduções, possuem uma compreensão limitada. Durand chama estas teorias de hermenêuticas redutoras. Neste grupo ele situa a psicanálise de Freud, o funcionalismo de Dumézil e o estruturalismo de Levi-Strauss. Para Gilbert DURAND (1988, p. 41-42) "essas doutrinas só descobrem a imaginação simbólica para tentar integrá-la na sistemática intelectualista estabelecida, apenas para tentar reduzir a simbolização a um simbolizado sem mistério. São esses processos de redução – do simbolizado a dados científicos e do símbolo ao signo". DURAND (1988, p. 45) defende que o problema maior da psicanálise freudiana foi "ter combinado um determinismo rígido, que faz do símbolo um simples 'efeito-signo', com uma causalidade única: a libido imperialista. A partir daí, o sistema de explicação é apenas um sistema unívoco, onde um signo remete a um signo".

---

[30] ARTAUD. *Oeuvres Complètes*. v. 4. Paris: Gallimard, 1964. p. 96.

[31] O termo Ocidente normalmente é utilizado referindo-se aos países europeus e americanos. No entanto, não se pode ignorar de que a tradição americana é composta por culturas, como o caso da brasileira, que esta fundida também com culturas africanas e indígenas, onde o homem se relaciona de formas distintas do europeu com o simbólico. Como trataremos neste estudo com teóricos europeus assim como com os encenadores de tradição européia, adotaremos este termo compreendendo *ocidental* como preponderantemente *europeu.*

Em complemento a essas hermenêuticas, ele aborda as instauradoras, que se caracterizam por reconhecer no símbolo outros aspectos negligenciados pelas hermenêuticas redutoras. Ernest Cassirer, Carl Jung e Gaston Bachelard são citados como ampliadores do conceito de símbolo, mantendo ainda assim resquícios racionalistas, não reconhecendo toda a potencialidade do símbolo. Gilbert Durand, porém, reconhece a importância e complementaridade destes dois grupos de hermenêuticas, uma vez que reconhecem no símbolo diferentes atributos.

Gilbert Durand pretendia "devolver à *imaginação* a dignidade *gnoseológica* e *ontológica* de que havia sido privada"[32] no Ocidente (GARALGAZA, 1990, p. 56). Esse objetivo também estava, em certa medida, presente em ARTAUD[33] (apud WILLER, 1986, p. 94), como ele expressa justificando sua viagem ao México: "A cultura racionalista da Europa já faliu e eu vim à terra mexicana para procurar as bases de uma cultura mágica que ainda pode brotar das forças do solo índio".

Durand formulou uma teoria geral do imaginário, na qual afirma a primazia do símbolo sobre o conceito[34], uma vez que o conceito é estabelecido depois da experiência, da vivência figurada, convertendo-se primeiro em imagem com sentido, ou seja, um símbolo. Sendo assim, para o pesquisador, "toda apreensão da realidade se encontra marcada pelo *metaforismo*, pela interpretação ou pela simbolização."[35] (GARALGAZA, 1990, p. 58). O mundo objetivo existe, então, na medida em que algo entra em contato com o eu, fazendo parte de meu mundo, tendo portanto um sentido antropológico. É a possibilidade de transitar pelo subjetivo que permite ao homem se distanciar da experiência objetiva do cotidiano. Para o filósofo Ernest Cassirer, o homem pode antes ser definido não como o "animal racional" de Aristóteles, mas como o "animal simbólico". O espírito humano interpreta as imagens que encontra produzindo nelas seus significados. O Imaginário

---

[32] "devolver a la *imaginación* la dignidad *gnoseológica* y *ontológica* de la que había sido privada"

[33] ARTAUD. *Surrealismo e revolução*: palestra pronunciada no México –1936.

[34] Gaston Bachelard, epistemólogo francês que se dedicou também à pesquisa sobre a criação poética, apontou a existência de uma ruptura entre o espírito científico e o espírito poético, como dois pólos da vida psíquica, dois métodos de transformar a realidade – a ciência, que exclui da investigação o elemento afetivo, e a expressão poética que exalta a subjetividade, deixando-se conduzir por ela. Bachelard também afirma que o setor poético (a imaginação) possui uma primazia ante o científico. Com isso, Bachelard abre caminho para o estudo sobre o imaginário, propondo um método fenomenológico segundo o qual as imagens sejam estudadas a partir das imagens. (GARALGAZA, 1990, p. 22-23).

[35] "toda aprehensión de la realidad se encuentra marcada por el *metaforismo*, la interpretación o la simbolización."

é compreendido como uma característica consubstancial humana, não inferior, mas anterior, fundadora da linguagem e da razão.

Durand vai além de um interesse inspirado pela aparição de temáticas e símbolos arcaicos em sonhos e delírios de pacientes tal qual Freud e Jung. Ele não restringe os estudos apenas a um caráter terapêutico. Ele conecta "a conciência simbólica criadora da arte e da religião com a consciência simbólica que cria os fantasmas do delírio e da enfermidade."[36] (GARALGAZA, 1990, p. 26) A área predileta do simbolismo é, para ele, o não-visível em todas as suas formas – inconsciente, metafísica e sobrenatural. "Essas 'coisas ausentes ou impossíveis de se perceber' por definição acabarão sendo, de maneira privilegiada, os próprios assuntos da metafísica, da arte, da religião, da magia" (DURAND, 1988, p. 15). Os estudos sobre o simbólico realizados ao longo de diversas décadas pelo Círculo de Eranos e suas influências ampliam, portanto, o conceito de símbolo. Artaud, na extensão surrealista, descobre a linguagem de imagens a partir dos sonhos mas, como percebemos, amplia para outras referências, agora místicas, de outras culturas. É o que INNES (1992, p. 69) também atesta, afirmando que "com Artaud, o enfoque nos sonhos e nos níveis primitivos da psiquê se estendem para incluir raízes selvagens e culturas primitivas"[37]. Logo, é preciso que se trabalhe com uma referência conceitual mais ampla do que os princípios de Freud, não nos detendo apenas nas influências dos sonhos e do inconsciente nos escritos de Artaud.

Artaud se volta para culturas diferentes da européia, sobre culturas orientais e a mexicana, sobressaltando-as inclusive sobre a francesa. Ele deslumbra-se com o teatro de Bali, estuda Cabala, Tarô, viaja à terra dos índios Tarahumaras no México, conhece o *Livro dos Mortos* egípcio, questiona os padrões de normalidade e esquizofrenia da sociedade "civilizada". "Artaud foi o primeiro a procurar formas teatrais que não só fossem não européias, mas especificamente, 'incivilizadas'."[38] (INNES, 1992, 69). Ao denunciar o racionalismo preponderante na cultura européia, ele colabora para o encaminhamento a um equilíbrio antropológico da espécie,

---

[36] "la conciencia simbólica creadora da arte y de la religión con la conciencia simbólica que crea los fantasmas del delirio y de la enfermedad."

[37] "con Artaud, el enfoque en los sueños y en los niveles primitivos de la sique se extiende para incluir raices salvajes y culturas primitivas".

[38] "Artaud fue el primero en buscar unas formas teatrales que no sólo fuesen no europeas, sino específicamente 'incivilizadas'."

destronizando (ou quem sabe até invertendo) uma hierarquização cultural, que pode conduzir a uma existência social e pessoal mais salutar.

Na arte, especialmente no que concernia ao teatro e à poesia, Artaud denuncia o que acredita ser um esvaziamento e empobrecimento, que a transforma em um produto de consumo fortuito. É preciso salvar a sociedade que se corrompe através do re-estabelecimento do potencial da arte. “E a questão que agora se coloca”, finaliza ARTAUD (1993, p. 26) no texto *O Teatro e a peste*, “é saber se neste mundo em declínio, que está se suicidando sem perceber, haverá um núcleo de homens capazes de impor essa noção superior do teatro, que devolverá a todos nós o equivalente natural e mágico dos dogmas em que não acreditamos mais”. A arte assume, no ideal de Artaud, o sentido de não ser mais uma obra, mas um âmbito no qual se pode mostrar o espírito para apossar-se de si próprio. Artaud se insurge contra a arte desgastada e propõe a destruição da arte para tocar a vida - nova vida. Nisso se compreende que seus princípios não se restringem a uma reforma estética. Para ARTAUD,

> o teatro não é mais uma arte; ou é uma arte inútil. É sob todos os pontos conforme à idéia ocidental de arte. Estamos fartos de sentimentos decorativos e inúteis, de atividades sem objetivo, unicamente devotadas ao agradável e pitoresco; queremos um teatro que aja, mas justamente num plano a ser definido. Precisamos de uma ação verdadeira, mas sem conseqüência prática. Não é no plano social que a ação do teatro se desenvolve. E menos ainda no plano moral e psicológico. (...) Ninguém até aqui abordou o próprio princípio do teatro, que é metafísico (1993, p. 113).

Não é mais a *arte* o que Artaud pretende. Ele quer uma *ação* que não é política (da forma como Brecht propunha a intervir na sociedade), não é psicológica (como Stanislavski se empenha) – é metafísica, numa abordagem não reconhecida por Artaud em nenhum dos movimentos vanguardistas que abalavam Paris à época.

Se Artaud parte do reconhecimento simbólico dos sonhos, ele gradualmente vai percebendo a presença deste através de imagens em outras culturas e religiões. E não há como não reconhecer este outro campo onde o símbolo está presente e que é abundante na vida de Artaud: a questão divina e mística. Seus escritos são marcados de forma significativa por esse tema, evidenciando buscas constantes e instabilidade. Artaud possuía uma relação inquieta em relação ao transcendente.

Nas cartas de Rodez, podemos encontrar um momento muito intenso onde essa questão está em pauta, durante seu internamento. Ali é possível perceber uma

radical mudança de Artaud para com o Deus católico-cristão, na forma como ele o compreende. Em uma carta de 30 de janeiro de 1945, escreve: “em setembro de 1937, em Dublin, retornei à fé cristã de minha infância[39] e encontrei neste asilo uma capela e um confessionário que me permitem cumprir todos meus deveres religiosos”[40] (ARTAUD, 1986, p. 32). Ele chega a lamentar ter escrito alguns textos, como *O Teatro e seu duplo*:

> (...) e me alegraria muito te enviar um, se este livro representasse atualmente minhas idéias. Mas não vejo as coisas do mesmo modo (...). Talvez este livro não contenha nada que seja muito especificamente anti-religioso, mas foi escrito em uma época de incredulidade e de distanciamento de Deus e isto se pode perceber em mais de uma passagem.[41] (ARTAUD, 1986, p. 32-33).

E, mais radicalmente, com relação a *Heliogábalo* (em uma carta de 07/01/1945): “um livro que atualmente desprezo porque é anticristão, é *Heliogábalo*, e desde 1937, data em que fui a Dublin onde retornei à fé cristã de minha infância, não cesso de lhe dar às costas”[42] (ARTAUD, 1986, p. 18), e retoma ainda em outra carta de 16 de fevereiro: “há um livro que não posso permitir que reapareça entre minhas obras: se trata de *Heliogábalo* que me enfurece cada vez que o releio porque penso que seu enfoque é absolutamente equivocado e revela um estado espiritual extremamente falso, mentiroso e errôneo”[43] (ARTAUD, 1986, p. 42).

No entanto, apenas alguns meses depois no mesmo ano, seu discurso muda absolutamente: “Não creio na Pessoa de Deus e não quero a Pessoa de Deus”. Ele mesmo comenta a respeito dessa mudança, escrevendo a 26 de junho: “Talvez tenham lhe dito que em um dado momento fui recuperado pelo ritual cristão; mas já

---

[39] Essa viagem de que fala foi exatamente anterior a sua internação, quando queria devolver a São Patrício uma bengala que acreditava ter pertencido ao santo. “Ao aproximar-se a hora da catástrofe para o mundo, por ele prevista, a milagrosa bengala mudou de caráter: a 14 de setembro, escreveu a Anne Manson: ‘Empunho o próprio bastão de Jesus Cristo e é Jesus Cristo quem me comanda, e tudo o que devo fazer; e ficará claro que seu ensinamento destinava-se aos Heróis Metafísicos e não aos idiotas’” (ESSLIN, 1978, p. 48).

[40] “en septiembre de 1937, en Dublín, retorné a la fe cristiana de mi infancia y encontré en este asilo una capilla y un consiliario que me permiten cumplir todos mis deberes religiosos”.

[41] “(...) y me alegraría mucho de enviarte uno si este libro representase mis ideas actuales. Pero no veo las cosas del mismo modo (...) Quizás este libro no contenga nada que sea muy específicamente antirreligioso, pero fue escrito en una época de incredulidad y de alejamiento de Dios y esto se puede percibir en más de un pasaje.”

[42] “un libro que actualmente rechazo porque es anticristiano, se trata de *Heliogábalo*, pero desde 1937, fecha en que marché a Dublín en donde retorné a la fe cristiana de mi infancia, no he cesado de volverle la espalda”

[43] “hay un libro que no puedo permitir que reaparezca entre mis obras: se trata de *Heliogábalo* que me enfurece cada vez que lo releo porque pienso que su enfoque es absolutamente equivocado y revela un estado espiritual extremadamente falso, mentiroso y erróneo”.

faz dois ou três meses que me dei conta de que, ao fazer isto, estava obedecendo somente a um desejo de captar as forças de meu eu, conduzindo-as a essa estúpida idéia do ser chamado deus pelos seres, na qual jamais cri, que recebe o nome de cristo[44], Jeová ou Brama."[45] (ARTAUD, 1986, p. 81-82)

Artaud tenta regressar a uma referência "comum" de religião (católica e francesa), que se apresenta novamente insuficiente e incoerente com a sua compreensão. Conforme o pesquisador Mircea Eliade, em seu livro *O sagrado e o profano*, a experiência com o sagrado se dá no íntimo, de forma profunda, e é ela que atribui um sentido à vida, e assim permite que a vida possa ser organizada. Artaud reconhece a religião como parte da vida e tenta encontrar um sentido que, no entanto, não o atinge. Talvez seja por isso que o período da "retomada da fé cristã de sua infância", pôde se dissolver tão rapidamente, pois não havia de fato acontecido, isto é, não se deu de forma profunda, agregando sentido existencial.

"É preciso não esquecer", nos diz Mircea ELIADE (2001, p. 100), "que, para o homem religioso, o 'sobrenatural' está indissoluvelmente ligado ao 'natural'; que a Natureza sempre exprime algo que a transcende". No manifesto do *Teatro da Crueldade*, ARTAUD (1993, p. 83) já destaca que "não se separa o corpo do espírito", o que também aponta no *Teatro e a Peste.* Ele possui uma compreensão do Universo como um todo, não distinguindo matéria física do metafísico, o corpo da alma. Nisto se aproxima de um primitivismo, em uma visão integral que unifica o imanente e o transcendente, ou melhor, não os separa.

A "religião" de Artaud está ligada a sua existência. Não está à parte, sobrenatural, estratosférica, um outro alheio, dicotomizada. Em uma de suas cartas, de 10/09/1945, ele afirma: "as idéias que tenho, invento sofrendo-as eu mesmo, passo a passo e pé ante pé; não escrevo mais do que tenho sofrido medida por medida do meu corpo, e ponto a ponto de todo meu corpo; o que escrevo, encontro

---

[44] A partir de então passa a escrever "deus", "cristo" e outras figuras como "virgem", "espírito santo", etc, propositadamente sem a inicial maiúscula. Conforme Aníbal Fernandes, "Artaud quis escorraçar de si todos os vestígios de religiosidade [cristã]". (Fernandes (notas do tradutor) In: ARTAUD, 1985, p. 113)

[45] "Quizás le hayan dicho que en un momento dado fue recuperado por el ritual cristiano, pero hace ya dos o tres meses que me di cuenta de que, al hacer esto, estaba obedeciendo sino el de captar las fuerzas de mi yo y conducirlas a esa estúpida idea del ser llamado dios por los seres y en la que no tengo creído jamás y que recibe el nombre de cristo[45], Jehovah o Brama."

sempre através das angústias, das angústias da moral de meu corpo”[46] (ARTAUD, 1986, p. 93). Por isso essa religiosidade católica vigente não lhe serve, pois é despregada da vida, é demasiadamente abstrata e ocidental. A divindade que se manifesta na matéria, se manifesta também em seu próprio corpo, em sua carne que é doente, que morre a cada instante. Seu corpo é enfermo, sua mente se perde, seu corpo sofre eletrochoques, é dopado, está encarcerado, depositado. “O mal é a lei permanente, e o que é bem é um esforço” (ARTAUD, 1993, p. 102). Mircea Eliade ressalta que a manifestação do sagrado ocorre somente pela vivência, pela experiência.

Uma percepção de um deus que se manifesta pela doença e sofrimento leva Artaud a debater-se entre o desejo de crer e transcender e a realidade dura e imutável[47]. Sua obra-vida é então marcada por lutas contra as figuras centrais do catolicismo. Em várias cartas e nos *Cadernos de Rodez*, em seu último texto *Para acabar com o juízo de Deus*, sua luta chega ao limite máximo[48], no qual o escatológico e o divino se mesclam como uma reação à revolta, mas talvez mais, como forma de materializar o divino no próprio corpo, naquilo que sente em que é consoante.

> A quase totalidade dos Cadernos de Rodez, de fevereiro a junho de 1945, está coberta por um texto contínuo sobre o espírito religioso, Deus, deus e Jesus-cristo. Às vezes é um texto-encantação atravessado por glossolalias: ‘*Migan Targun Eberti / Ligan Targa Epstaira*’. Em certos momentos, é como uma oração; em outros, um quase plágio e uma paródia dos textos chamados sagrados. A Vontade, Maria, a Santidade, Satã, povoam essas páginas. E Jesus-cristo. Jesus-cristo Antonin Artaud forma um corpo contra a própria imagem *ideal* de Jesus-cristo *Eterno*, porque ele, Artaud, se situa *no tempo*. (TEIXEIRA COELHO, 1982, p. 40)

A dor, como sua forma de ser e ler o mundo, é também a forma de se chegar a Deus. ARTAUD (1986, p. 96), falando sobre a doença de Parkinson, por exemplo, afirma não saber a origem da doença, mas diz que crê “que a padecemos em nosso ser porque o homem fez cair a deus. É uma privação de deus por que os homens

---

[46] “las ideas que tengo, las invento sufriéndolas yo mismo paso a paso y pie a pie, no escribo más que lo que yo he sufrido medida por medida de mi cuerpo y punto por punto de todo mi cuerpo; lo que escribo lo he encontrado siempre a través de las angustias, de las angustias de la moral de mi cuerpo”.

[47] Este período mais específico de que estou tratando corresponde a 1945, durante o internamento em Rodez, quando ele já estava internado há quase oito anos e não vislumbrava perspectivas de saída.

[48] TEIXEIRA COELHO refere-se a esse período como “fase dita mística” (1982, p. 52).

desprezaram a tortura sobre as almas fiéis a deus, afim de separa-las de deus”[49]. Diante de tais visões, que alternativas Artaud encontra? “Pularei no Mal e contra ele, porque o Bem não conseguiu me aliviar” (ARTAUD [sem referências], apud TEIXEIRA COELHO, 1982, p. 41).

ELIADE (2001, p. 106) afirma que, na experiência religiosa, o homem experimenta um “afastamento do divino”, que faz com que o homem se interesse cada vez mais por descobrir o sagrado em experiências mais “concretas”, mais carnais, até mesmo orgiásticas. O homem afasta-se do Deus celeste e parte para uma experiência religiosa mais intimamente misturada com a Vida. Parece ser isso que Artaud persegue nesse momento. Surge daí um paradoxo: se “viver é perder o corpo”[50] (ARTAUD, 1986, p. 91), e a experiência divina se vive na matéria, então a experiência divina para Artaud é limitada, não apresenta perspectivas positivas.

Se, de fato, o que TEIXEIRA COELHO (1982, p. 63) escreve é verdadeiro, de que a “religião, para Artaud, é essa operação mais básica e vital: o ato de tentar religar as coisas entre si e a ele, à própria pessoa; o procedimento de religar a pessoa à pessoa que ela perdeu, a ela mesma, àquela que a sociedade tirou dela através disso que se chama de alienação, no sentido político, quer dizer, no sentido existencial”, poderíamos dizer que também nesse aspecto Artaud embrenhou-se numa busca alucinada e inatingida. Seus textos profanadores não simbolizam apenas uma oposição aos valores da sociedade na qual estava inserido, mas uma dimensão de atribuição de sentido existencial que não se articulou com eficácia. Na medida em que nega e blasfema, ele também está reconhecendo a existência e a presença, mantendo vivo algo que não consegue resolver.

Mircea ELIADE (2001, p. 21) diz que o sagrado revela ***o*** real, e é essa realidade que faz com que o homem se instale no mundo com um sentido: “o sagrado é o *real* por excelência, ao mesmo tempo poder, eficiência, fonte de vida e fecundidade”. O mundo não é, então, mudo, opaco ou inerte, sem objetivo ou significado. Ele é dotado de forças que antecedem a existência, pois em razão delas foram criadas. A própria existência do mundo quer dizer alguma coisa. Como administrar, então, uma existência marcada pelo sofrimento, dor, desprezo e perda

[49] “que la padecemos en nuestro ser porque el hombre ha hecho caer a dios. Es una privación de dios del que los hombres han rechazado la tortura sobre las almas fieles a dios a fin de separarlas de dios”.
[50] “vivir es perder el cuerpo.”

da consciência? Como compreender um Deus que não retira do mundo a inércia e opacidade? Como não atribuir a ele o que se percebe na matéria-corpo?

Sua estadia entre os índios Tarahumaras no México e suas vivências lá, foram profundamente significativas para Artaud. Ele escreveu sobre estas experiências ao longo de vários anos (desde sua estadia no México, depois de seu regresso, alguns anos depois, ainda internado, e após sua saída de Rodez). Seus escritos a esse respeito estabelecem relação com o cristianismo, co-relacionando elementos, em outros momentos desdizendo-se (a partir de sua negação de Deus em 1945). Essa contradição também aparece ao explicar sua busca, como se vê no *Suplemento à Viagem à Terra dos Tarahumaras*, de janeiro de 1944: "Por isto que abrindo caminho para Deus encontrei os Tarahumaras" (ARTAUD, 1985, p. 80). Posteriormente, em carta, pede que se releve este Suplemento por seu conteúdo e diz: "às altitudes mexicanas só fui para me livrar de Jesus Cristo como tenciono ir ao Tibete um dia para me esvaziar de deus e do seu espírito santo"[51] (ARTAUD, 1985, p. 48).

No México, Artaud pôde participar do ritual do peiote, um pó alucinógeno utilizado pelos índios em suas celebrações, experiência pela qual ansiava: "Também lhe disse que eu não estava de visita aos Tarahumaras como curioso, mas interessado em encontrar uma Verdade que escapa ao mundo da Europa e a sua Raça tinha sabido conservar" (ARTAUD, 1985, p. 22). Artaud ansiava por um canal de acesso à compreensão do sagrado, pois sabia que, conforme fala Mircea ELIADE (2001, p. 135), "o único meio de compreender um universo mental alheio é situar-se *dentro dele*, no seu próprio centro, para alcançar, a partir daí, todos os valores que esse universo comanda". A experiência xamânica teve um impacto profundo sobre ARTAUD (1985, p. 38): "Alegria não tinha eu sabido nunca o que era, nunca na vida eu tinha tido sensação que não fosse de angústia ou irremissível desespero; não sabia de outro estado que não fosse esta dor fendilhada que todas as noites me perseguia". O que Artaud almejava para si aparece de maneira muito clara, seu anseio, sua necessidade, sua breve realização. O que, quer estabeleça ou negue a relação com suas referências anteriores[52], revela o teor da cura para seu corpo, sua

[51] Artaud escreveu isso em 07/09/1945.
[52] Artaud estabelece relações com o cristianismo, mas também com Atlântida de Platão, medicina chinesa, etc.

alma, seu espírito: “eu vivia os três dias mais felizes de minha vida. Não mais me sentia aborrecido na busca de uma razão para minha existência, e o corpo já não me pesava. Percebia que inventava a vida, que esta era a minha função e minha *raison d’être*, que ficava entediado quando já não tinha imaginação e que o peiote me dava imaginação.” (ARTAUD[53], apud ESSLIN, 1978, p. 44-45)

Não nos cabe tentar definir com exatidão os movimentos do que de fato se passou nas relações de Artaud com o divino. O que é pertinente destacar aqui é que Artaud intuía, dentro de seu universo vivencial, uma espiritualidade mais significativa do que as que encontrou, ao menos para uma vivência continuada, à qual ele pudesse se mesclar, participar, sentir-se parte.

Artaud mergulha e transita por todos os meios no universo simbólico, buscando-o de maneira voluntárias e involuntárias, arte e religião, delírio e sonhos. Em todos os escritos de Artaud podemos identificar a presença e evocação constante a essas diferentes aparições do símbolo. Poderíamos afirmar então que esse Universo é por excelência o universo de Artaud? É sobre suas experiências pessoais que Artaud constrói suas propostas de teatro, expressas em seu livro *O teatro e seus duplos*, e todos os seus escritos, e mais, toda sua vida.

Ao considerarmos que o domínio conceitual dessa área ainda estava se estabelecendo, com as teorias da psicanálise freudiana sendo divulgadas, com a exploração artística das dimensões oníricas, com a mobilização de pesquisadores de diversas áreas do conhecimento humanístico dentro do Círculo de Eranos, poderíamos supor que Artaud estava interagindo com o espírito de sua época, atribuindo significativa importância, à sua maneira, a novas percepções que ainda estavam sendo forjadas em conceitos e que se chocavam com muitos valores vigentes. Um conhecimento mais aprofundado de conceitos relativos ao sagrado e ao simbólico poderia nos ajudar a compreender melhor as propostas de Artaud nos dias de hoje.

[53] Artaud. *Oeuvres Complètes*. v. 9. Paris: Gallimard, 1.ed.

1.3 EPIFANIA – O APARECIMENTO DO SAGRADO PELO SÍMBOLO

Ao olharmos para a História, veremos que o teatro e a religiosidade estiveram associados em vários momentos, começando pelo berço do teatro ocidental, na Grécia Antiga, quando o teatro surge a partir de celebrações a Dionísio. Tendo forte presença na Idade Média como instrumento da Igreja Católica, o teatro até os dias de hoje continua sendo ainda utilizado como instrumento de transmissão de crenças e filosofias religiosas.

Pode-se ainda destacar as relações entre ritos religiosos orientais e formas cênicas, identificando-se outras vertentes de relação entre o teatro e o sagrado, o que também ocorre ao observarmos rituais xamânicos de povos africanos ou americanos, por exemplo, nos quais se pode identificar várias formas de "teatralização". Essa relação entre o teatro e o sagrado também poderia ser relacionada a eventos cênicos que realizam transposições de tais rituais e celebrações, reproduzindo-os fora de seus contextos.

O termo *teatro sagrado* poderia estar se referindo a qualquer uma dessas realizações ou a todas elas. Ele é empregado por ARTAUD no seu livro *O teatro e seu duplo* somente bem ao final (1993, p. 137 e 150), introduzindo o termo no vocabulário teatral (INNES, 1992, p. 69), referindo-se a uma outra forma de manifestação e relação do teatro com a dimensão sagrado-simbólica que, embora dotada de estruturas ritualísticas e profundamente influenciada pelo teatro oriental, distingui-se deste e adquire características próprias.

É ARTAUD (1995, p. 79) mesmo quem define sua concepção, em 1932: "eu tenho do teatro uma idéia religiosa e metafísica, porém no sentido de uma ação mágica, real, absolutamente efetiva. E é preciso entender que tomo as palavras 'religioso' e 'metafísico' em um sentido que não tem nada a ver com a religião ou com a metafísica, da maneira que são entendidas habitualmente". De que forma então devemos entender esses conceitos? Recorreremos aos conceitos de sagrado e símbolo elaborados por Gilbert Durand e Mircea Eliade, para intentar uma compreensão, identificando nessas conceituações pontos de co-relação com propostas de Artaud.

Mircea Eliade refere-se ao ser humano como *homo religiosus*, afirmando que é intrínseco ao homem a busca pelo transcendente, sendo o *sagrado*, em oposição

ao *profano*, uma das modalidades de se ser no mundo. Artaud possuía uma compreensão de que a dimensão sagrada é muito mais ampla do que a associação imediata que o Ocidente faz ao cristianismo. O pesquisador brasileiro Cassiano Sydow QUILICI (2003, p. 62), afirma que

> nos textos específicos sobre a cultura mexicana, Artaud transita com grande liberdade por uma pluralidade de referências tradicionais, que abrangem diferentes épocas e regiões do mundo. Ele ancora-se na convicção de que existiria uma unidade profunda, subjacente a elas, pelo menos no que diz respeito aos seus princípios essenciais: [...] "*Quem não vê que todos esses esoterismos são um só, e querem em espírito dizer a mesma coisa?*" [54]

ELIADE (2001, p. 151) defende que as relações com o sagrado ainda são presentes no ser humano, justamente por serem inerentes a este, ou seja, o homem a-religioso contemporâneo é descendente do *homo religiosus*. Para o pesquisador, "raramente se encontra uma experiência completamente a-religiosa da vida em estado puro, mesmo nas sociedades mais secularizadas". De uma ou outra maneira, subsistem recordações e nostalgias dos comportamentos abolidos. "De certo ponto de vista, quase se poderia dizer que, entre os modernos que se proclamam a-religiosos, a religião e a mitologia estão 'ocultas' nas trevas de seu inconsciente – o que significa também que as possibilidades de reintegrar uma experiência religiosa da vida jazem, nesses seres, muito profundamente neles próprios" (ELIADE, 2001, p. 173).

Ao pretender que o ser humano retome a misticidade, ARTAUD (1993, p. 2) denuncia um sufocamento das dimensões míticas dentro da sociedade à qual pertencia. "Diria mesmo que é uma infecção do humano que nos estraga idéias que deveriam permanecer divinas; pois, longe de acreditar no sobrenatural, o divino inventado pelo homem, penso que foi a intervenção milenar do homem que acabou por nos corromper o divino". Há uma cisão no homem que o impede de ser, sejam repressões dos impulsos, seja negação de algo superior que impulsione e signifique.

Para Mircea ELIADE (2001, p. 171), a cada crise existencial que o homem experimenta, entra em pauta de novo a questão da realidade e o sentido da existência do homem no mundo. "Em suma, a crise existencial é 'religiosa', visto que, aos níveis arcaicos de cultura, o *ser* confunde-se com o *sagrado*". Este não está portanto estabelecido como algo completamente alheio, mas forma uma unidade com o sentido de existir, de ser.

---

[54] citando: ARTAUD, Oeuvres Complètes, v. VIII. Paris: Gallimard, 1976, p. 159

O sagrado, conforme Eliade, irrompe o mundo profano e manifesta ao homem uma instância superior, que está além da transitoriedade cotidiana. A manifestação do sagrado, a hierofania ou epifania, produz uma ruptura e revela um sentido à vida humana, instituindo a *verdadeira* realidade. “Buscamos uma forma de experimentar o mundo que nos abra para o transcendente que o enforma, e que ao mesmo tempo nos enforma, dentro dele.” (CAMPBELL; MOYERS, 1999, p. 55). Artaud acredita ser possível entrar em contato com essas instâncias superiores que potencializam a vida, atribuindo ao ser humano um valor diferenciado, e encara o teatro como um caminho possível para que isso aconteça. Quando se refere aos *manas* existentes na cultura mexicana, no prefácio de *O teatro e seu duplo* (ARTAUD, 1993, p. 1-7), está se referindo a forças presentes, a potências latentes na natureza, uma forma de compreensão do sagrado.

ARTAUD (1993, p. 76-77) propõe um retorno a “uma idéia religiosa do teatro, isto é, sem mediação, sem contemplação inútil, sem sonhos esparsos, de chegar a uma tomada de consciência e também de posse de certas forças dominantes, de certas noções que tudo dirigem; (...) capazes de reencontrar em nós essas energias que afinal criam a ordem e fazem aumentar os índices da vida”. Dessa maneira, a vida deixa de ser banal e torna-se significativa.

O sagrado é uma dimensão sobre-humana que compõe a realidade[55]. Quando ARTAUD (1993, p. 50) afirma: “com respeito ao humano tanto quanto ao sobre-humano os orientais estão à nossa frente em matéria de realidade”, ele está reconhecendo que a dimensão do sagrado configura-se como parte da *realidade*, e não de uma projeção imaginária abstrata e fugaz; está denunciando a perda dessa percepção no Ocidente e, semelhantemente aos pesquisadores do Círculo de Eranos, percebendo e apontando a existência dessa tônica entre as sociedades orientais.

Para Mircea Eliade, o sagrado nunca é apreendido em sua totalidade e jamais consegue ser explicado, por que ao mesmo tempo em que se mostra, ele mantém uma dimensão oculta, misteriosa, pois excede em amplitude. A manifestação do sagrado ocorre somente pela vivência pessoal, pela experiência, que é única e não

[55] Este aspecto, de “forças além do controle humano”, também aparece pela via psicanalítica que influenciou Artaud, o inconsciente. No sentido que aqui tratamos, porém, referimo-nos especialmente ao âmbito místico do sobrenatural.

passível de ser repetida para cada um, e segue sempre nova a cada manifestação. “Mesmo que essa experiência se repita, nunca será idêntica, sempre terá uma matiz particular e única.”[56] (NADER, 199?, p. 106). Esta experiência com o sagrado se dá no íntimo, de forma profunda, na alma.

ARTAUD pretendia um teatro que agisse profundamente no espectador, agindo de maneira significativa:

> Creio que a finalidade do verdadeiro teatro é nos reconciliar com uma certa idéia de ação, da eficácia imediata que (...) deve procurar alcançar as regiões mais profundas do indivíduo e criar nele próprio uma espécie de alteração real, ainda que escondida, e da qual só serão percebidas as conseqüências mais tarde. Isso significa colocar o teatro no plano da magia, o que nos aproxima de certos ritos, de certas operações da Grécia antiga e da Índia em todos os tempos. (...) não é preciso acreditar que o teatro (...) seja reservado a uma elite de espíritos religiosos, místicos e iniciados. (1995, p. 92)

A experiência que Artaud pretendia para seu público deveria ser despojada de exigências prévias, não seletiva, importando de fato uma alteração no ser, em qualquer ser, mesmo que essa alteração não fosse diagnosticável.

Ao longo de seus escritos, Artaud apresenta com variação de amplitude essas “alterações profundas” a que se refere ao longo de seus textos. Como vimos, ele parte de referências sobre o inconsciente, numa dimensão psicossocial, e amplia para referências místicas. Nesse movimento, no qual não consegui precisar um momento ou acontecimento chave de ampliação, Artaud se vale de termos não muito claros para definir seu pensamento e situar o destino desta “ação mágica”, cujo objetivo por vezes parece ser de atuar sobre a inteligência, outras sobre o espírito, ou o sentimento, o que dificulta uma compreensão de suas propostas.

No *Manifesto por um Teatro Abortado*, datado de 1926, pode-se perceber um traço psicanalítico presente em sua compreensão: “nós não nos dirigimos aos olhos, nem à emoção direta da alma; o que nós procuramos criar é uma certa emoção *psicológica* onde as molas mais secretas do coração serão postas a nu” (ARTAUD, 1995, p. 38). Diferente de seus textos posteriores, da década de 30, nos quais enfatiza uma relação maior com a magia.

Não obstante, se olharmos atentamente para seus diversos escritos, veremos que Artaud sempre enfatiza a necessidade de uma operação mais profunda do que

[56] “Aunque esa experiencia se repita, nunca va a ser idéntica, siempre va a tener un matiz particular y único.”

a mera racionalização ou emoção evasiva. O que fica claro é que é fundamental para Artaud a mobilização das “molas mais secretas do coração”, o íntimo, o oculto.

O homem identifica a manifestação do sagrado, conforme a Hermenêutica Simbólica, no símbolo, sendo este seu veículo, sua materialização. O símbolo ocorre com uma determinada forma, através de uma imagem concreta, em um tempo e espaço específicos em uma consciência ou cultura determinada. No teatro artaudiano, a imagem assume o lugar central porque o teatrista reconhece uma capacidade distinta da imagem em relação às palavras[57]. Por isso, ARTAUD (1995, p. 38) quer “fazer aparecer ante os olhares um certo número de quadros, e imagens indestrutíveis, inegáveis, que falarão ao espírito diretamente”.

Como experiência vivida, Durand destaca que o símbolo se fixa no profundo do ser, tendo um poder de ressonância que torna sua experiência mais duradoura, presente, pois foi significativa e transformadora. ARTAUD (1993, p. 81) também destaca que a imagem se torna concreta e perceptível, dotada de um poder de significação e ressonância: “(...) um teatro grave que, abalando todas as nossas representações, insufle-nos o magnetismo ardente das imagens e acabe por agir sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não se deixará mais esquecer”. O que ARTAUD (1993, p. 69) pretende não é apenas momentâneo, é usar imagens dotadas de um “poder de abalar e de encantar, que são uma contínua excitação para o espírito”. Essa excitação também perpassa por esse sentido de ressonância, de encantamento, que repercute através do abalo interior. Peter BROOK (1970, p. 57) também atesta essa capacidade de arrebatamento que a dimensão sagrada pode exercer, afirmando que “não chegaremos a lugar nenhum se esperamos que elas [as imagens] nos sejam explicadas, entretanto cada uma tem uma relação conosco que não podemos negar. Se aceitarmos o símbolo, ele nos provoca uma grande e pensativa exclamação”.

O argentino Raúl Fernando NADER (199?, p. 184), estudioso de Mircea Eliade, afirma que “a linguagem simbólica atua como uma fonte de luz que permite perceber certos aspectos da realidade, ou certos aspectos da estrutura do mundo

[57] INNES (1992, p. 95) considera que a experiência de Artaud no cinema mudo exerceu significativa influência sobre sua compreensão das possibilidades da imagem e da capacidade mágica de transformar o mundo em outra realidade. “El cine mudo fue seminal para Artaud. No sólo puede seguirse su influencia sobre su obra teatral sino que también explica la naturaleza de algunas de sus técnicas”.

que não são evidentes no plano da existência fenomênica imediata, isto é, na mera existência profana”[58]. Num sentido muito próximo, podemos identificar as propostas surrealistas com as quais Artaud partilhava, elevando críticas ao teatro e à sociedade de sua época por que percebia essa diferença e se dava conta de que isso não estava sendo considerado.

Essa relação entre imagem e seu conteúdo simbólico é expressa por Gilbert DURAND (1988, p. 15) como “uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato”. É a isso que ARTAUD (1993, p. 105) se refere quando diz que “a linguagem das palavras deve dar lugar à linguagem por signos, cujo aspecto objetivo é o que mais nos atinge de imediato”. O *objetivo*, a que Artaud se refere aqui, não deve ser compreendido como entendimento direto, racional, mas sim como *concreto*, *figurado*, plástico e estético. Não se apreende totalmente o significado do símbolo, segundo Durand, mas se percebe o símbolo em sua materialidade que é palpável, de contato direto com o homem.

Durand também enfatiza que o símbolo atribui a um objeto ou ação um novo valor. Age da mesma maneira que a referida por Artaud em relação à poesia. Conforme ARTAUD (1995, p. 83), “a poesia é uma força dissociadora e anárquica, que, por analogias, associações, imagens, vive apenas de uma subversão de relações conhecidas”. A poesia é subversiva por que ela, utilizando-se da palavra, distorce ou substitui seu significado, atribuindo-lhe outro, não conhecido, não dominável. A poesia rompe com os padrões e valores de uma racionalidade de sentido direto. A poesia aproveita-se das palavras e faz com que elas digam algo que de outra forma não poderiam dizer.

As palavras na poesia possuem um elemento paradoxal: são o que são, sem contudo o serem somente. Elas possuem uma marca original sim, que permite se lhes identificar a natureza. Carregam sobre si algo, um sentido, uma aura que as difere dos demais, que as desassocia e afasta de sua referência. Possuem uma carga nova, original, não apreensível em sua totalidade.

A natureza da poesia, da arte, do símbolo é subversiva. “Compreende-se assim que a poesia é anárquica na medida em que põe em questão todas as

[58] “el lenguaje simbólico obra como una fuente de luz que permite develar ciertos aspectos de la realidad, o ciertos aspectos de la estructura del mundo que no son evidentes en el plano de la existencia fenoménica inmediata, es decir, en la mera existencia profana”.

relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica também na medida em que seu aparecimento é a conseqüência de uma desordem que nos aproxima do caos" (ARTAUD, 1993, p. 36). A palavra é interrompida em seu sentido comum. Esse sentido subvertido sofre a ameaça constante de uma força contrária que zela pela sua manutenção, pela sua permanência – o relatório científico, o texto jornalístico, a racionalidade que quer dominar em uma pretensa clareza e precisão. O objetivo sobre o subjetivo. A poesia é perigosa, por isso é negada, sufocada, afogada. Por isso, "a tarefa da linguagem teatral é de *dissociação*, de *desintegração* de um real supostamente sólido e estável" (FELÍCIO, 1996, p. 91). A poesia e a imaginação têm sentido quando se tornam perigosas e virulentas, como diz Artaud, quando interrompem o fluxo contínuo do tempo cronológico. Elas desestabilizam os ponteiros e criam bolsões de ar que não reconhecem a cronologia como lei imperativa. Ela contamina e contagia, macula o relógio e se impõe a ele. Quebra com as regras dominantes. "A palavra vai então servir para desintegrar as funções habituais da palavra" (VIRMAUX, 2000, p. 90). É perigosa porque não define sua duração, a totalidade do tempo que roubará, e sobrevive virulenta em subsolos, pronta a eclodir quando se lhe permitir. ARTAUD (1995, p. 72) busca a noção de simbolismo baseado na troca de significações, tirando das coisas seu sentido direto e lhes dando um outro.

O "objeto" simbólico se distingue dos demais, indica a presença de algo a mais, impossível de ser percebido de maneira imediata, meramente aparente. Esse *algo a mais* necessita da imagem, do figurado, por não encontrar um meio completo para se manifestar. O símbolo possui um significante concreto e um significado indizível. Nisso o conceito de símbolo difere radicalmente entre a compreensão inicial de Artaud sob influência do símbolo freudiano, do símbolo como linguagem codificada.

Não existe como separar a imagem simbólica de seu conteúdo, pois os dois estão tão amplamente fundidos durante a epifania, na manifestação do sagrado, que é impossível dissociá-los. Para ARTAUD (1993, p. 106), "o teatro deve tornar-se uma espécie de demonstração experimental da identidade profunda entre o concreto e o abstrato". Não podendo separar-se um do outro, pois isso significaria a aniquilação do símbolo. O símbolo não tem valor *para* si próprio, mas *por* si mesmo.

Dentro da Hermenêutica Simbólica, compreende-se que qualquer objeto é passível de ser re-significado, desempenhando este papel.

> O símbolo, então, pode se valer de objetos, ações, situações, gestos, sem por isso desvirtuar ou negar esse objeto ou situação (...), o símbolo lhes acrescenta uma qualidade nova, um sentido e uma referência que antes não tinham. Desta maneira se diferenciam do resto porque fazem menção a outra coisa que não são eles mesmos. Portanto, os objetos e ações não tem valor como símbolos pelo que são em si mesmos, mas pela realidade a que se referem.[59] (NADER, 199?, p. 187)

Diante disso, fica evidente a necessidade que Artaud tem de se valer de uma linguagem física, plástica, espacial, na qual todos os elementos em cena ajam sobre o espectador. Até mesmo a palavra, que passa a ser aceita na medida em que seja manipulada como "um objeto sólido" (ARTAUD, 1993, p. 69), logo um símbolo concreto. "Doravante, a palavra será visada num sentido concreto e espacial, manipulada como um objeto sólido que abala os valores estabelecidos, através de um abalo da gramática" (FELÍCIO, 2000, p. 136). Indo além do sentido semântico, importa explorar a forma de dizê-la, suas alternativas sonoras que trazem outras referências e imagens, suas possibilidades de encantamento pelas vibrações e qualidades de voz, de ritmo, de entonações, que, para ARTAUD (1993, p. 90) "devem constituir uma espécie de equilíbrio harmônico, de deformações secundárias da palavra". A palavra estabelece assim um novo lirismo, um gesto vocal.

O símbolo, como materialização do sobre-humano manifestado fisicamente, revela o divino e pode aniquilar "todos os conflitos produzidos pelo antagonismo entre a matéria e o espírito, a idéia e a forma, o concreto e o abstrato, [fundindo] todas as aparências em uma expressão única que deveria ser semelhante ao ouro espiritualizado" (ARTAUD, 1993, p. 47). Essa alquimia que transforma a matéria, que a depura de suas formas insuficientes realizando uma "fusão inextrincável e única do abstrato e do concreto".

Artaud também compara o teatro à alquimia para expressar a necessidade de primeiro transformar a crença no poder do teatro para então conseguir realizar essa manifestação material. "A analogia entre a Alquimia e o Teatro da Crueldade permite a Artaud abalar o corte tradicional entre o abstrato e o concreto" (FELÍCIO, 2000, p.

---

[59] "El símbolo, entonces, puede valerse de objetos, acciones, situaciones, gestos, sin por ello desvirtuar o negar ese objeto o situación (...), el símbolo les añade una cualidad nueva, un sentido y una referencia que antes no tenían. De esta manera se diferencian del resto porque hacen mención a otra cosa que no son ellos mismos. Por tanto, los objetos y acciones no tienen valor como símbolos por lo que son en sí mismos, sino por la realidad a la que se refieren."

146), criando uma interdependência entre estes. Esperar pela manifestação do sagrado, o “adensamento da idéia” na matéria (ARTAUD, 1993, p. 46), querer a epifania, é estar aberto ao transcendente a conseguir reconhecê-lo e sentir suas influências.

Artaud apresenta uma imprecisão no uso de alguns termos chaves, o que dificulta a compreensão de suas idéias. Não é incomum verificarmos o uso de um mesmo termo com sentidos muitas vezes contrastantes. Se assumimos os conceitos hermenêutico-simbólicos e nos apoiamos neles como um *corpus* conceitual, torna-se mais fácil acompanhar os conceitos por trás das palavras. Parte da confusão se dá por que Artaud modifica seus conceitos, amplia-os . Num primeiro momento, Artaud começa com uma visão mais unívoca de significação do símbolo, pela influência freudiana (símbolo reduzido a signo). No contato crescente com religiões, sua compreensão de símbolo se torna mais transcendente, mística.

O símbolo, para Gilbert DURAND (1988, p. 14-15), tem a capacidade de expressar múltiplos sentidos, sendo inesgotável em sua interpretação. Ele não pode ser reduzido, delimitado, pois transborda em significação, possui uma certa autonomia, não é domesticado, é amplo, autônomo das restrições humanas. O símbolo nunca é compreendido em sua totalidade absoluta, isso porque “pela própria natureza do significado, é inacessível, é epifania, ou seja, aparição do indizível, pelo e no significante”. O símbolo é portador de numerosos sentidos, é flexível. Nele “há aspectos misteriosos, ocultos, e paradoxais que não são possíveis de classificar apenas em um plano lógico, ou conceitual”[60] (NADER, 199?, p. 186). Essa amplitude do símbolo é tratada também por ARTAUD (1993, p. 69), revelando sua percepção dessa característica do simbólico: “No teatro oriental de tendências metafísicas, oposto ao teatro ocidental de tendências psicológicas, as formas apoderam-se de seu sentido e de suas significações em todos os planos possíveis; ou, se quisermos, suas conseqüências vibratórias não são tiradas num único plano, mas em todos os planos do espírito ao mesmo tempo”, não se detendo “nos aspectos exteriores das coisas num único plano”.

Para Paul Ricouer, todo símbolo autêntico possui três dimensões concretas em seu significante além do significado indizível: uma cósmica (a figuração pertence

[60] “hay aspectos misteriosos, ocultos, y paradójicos que no es posible encasillar sólo en un plano lógico, o conceptual”.

ao mundo visível), uma onírica (enraíza-se nas lembranças, nos sonhos, em nossa biografia mais íntima) e uma poética (apela para a linguagem mais concreta) (DURAND, 1988, p. 16). ARTAUD por sua vez, afirma que todas as coisas possuem um

> aspecto físico, ativo, exterior, que se traduz por gestos, sonoridades, imagens, harmonias preciosas. Este lado físico é endereçado diretamente à sensibilidade do espectador, isto é, a seus nervos. Ele possui faculdades hipnóticas. Ele prepara o espírito através dos nervos para receber idéias místicas ou metafísicas que constituem o aspecto interior de um rito, do qual estas harmonias ou estes gestos são apenas o invólucro (1995, p. 82).

Observa-se aqui que a dimensão cósmica equivaleria ao *lado físico*, a onírica poderia ser relacionada às *faculdades hipnóticas*, que atraem e envolvem fixamente, e a dimensão poética é *preparadora do espírito*. ARTAUD (1995, p. 82) ainda acrescenta o "aspecto interior, filosófico ou religioso, entendendo-se este último em seu sentido mais amplo, no sentido de comunicação com o universal", o concernente ao significado metafísico.

Conforme G. Durand, o símbolo é sempre um modo de conhecimento jamais adequado, por que qualquer imagem é sempre insuficiente para conter o conteúdo transcendente. Para ARTAUD (1995, p. 100), "nenhuma expressão atua, a não ser graças a uma força no fundo intraduzível e na qual todo signo, gesto ou imagem existe apenas em estado de convocação, de imaginação ideológica dessa força, e é feita apenas para invocar o seu sentido". Essa invocação alude ao fato de que a amplitude do intraduzível é muito mais ampla do que se poderia querer abarcar. A esta idéia ainda podemos acrescentar as palavras de ARTAUD (1993, p. 68) de que "todo sentimento forte provoca em nós a idéia do vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar têm mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises da palavra".

Visto assim, a linguagem indireta, embora não possua a clareza da palavra, e mesmo que não seja totalmente apreensível, mantém uma significação profunda para o espírito, logo, podemos afirmar com ARTAUD (1993, p. 68) que "existe no domínio do pensamento e da inteligência atitudes que as palavras [são] incapazes de tomar e que os gestos e tudo o que participa da linguagem no espaço atingem com mais precisão do que elas".

Artaud se interessa por uma linguagem mais poética, mais física no sentido das imagens concretas, menos verbal do que forma como o teatro ocidental tratava a palavra, e reconhecia limites em seu uso. À insuficiência da palavra objetiva é que ARTAUD (1993, p. 108) propõe deslocar a centralidade do texto teatral por uma linguagem mais ampla. “Trata-se de substituir a linguagem articulada por uma linguagem de natureza diferente, cujas possibilidades expressivas equivalerão à linguagem das palavras, mas cuja fonte será buscada num ponto mais recôndito e mais recuado do pensamento”. Ele propõe uma linguagem própria do teatro, da mesma forma que a pintura e a dança possuem uma linguagem independente. ARTAUD (1993, p. 66) reconhece no teatro a necessidade de se reconhecer independente da palavra escrita, da literatura, de forma que essa linguagem possa “levar o espírito a assumir atitudes profundas e eficazes”.

Ele quer dinamitar a linguagem habitual do teatro, combatendo a supremacia do texto. “A palavra é apontada desde cedo (1931) por Artaud como a principal responsável pela degenerescência do Teatro do Ocidente” (VIRMAUX, 2000, p. 86). ARTAUD (1993, p. 69) não pretende a exclusão total da palavra, e sim que ela seja colocada em uma dimensão mais simbólica, como nos sonhos. “Não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas de fazê-la mudar sua destinação, e sobretudo de reduzir seu lugar, de considerá-la como algo que não um meio de conduzir caracteres humanos a seus fins exteriores”. Conforme VIRMAUX (2000, p. 83), “a palavra não somente não é destituída, não somente é confirmada nos seus poderes, mas ganha uma elevação do seu estatuto inicial; de rainha que era, mas rainha simplória e acomodada, torna-se agora força mágica, traço de união misterioso entre o homem e as potências que o ultrapassam”.

Conforme Durand, o símbolo, que jamais é preciso, carrega na imagem imanente uma transcendência jamais explícita, sempre ambígua e freqüentemente redundante. Podemos relacionar essa redundância da imagem, da repetição, às observações e à valorização que Artaud atribui ao Teatro de Bali e seus gestos rituais. Durand afirma que a redundância simbólica não é de forma alguma agente de esgotamento ou esterilização, mas que, pelo contrário, ela auxilia no esclarecimento dos símbolos, acrescentando-lhes um ‘poder’ simbólico a mais[61]. Ele

[61] Para Gilbert Durand, essa redundância aperfeiçoadora permite uma classificação do universo simbólico.

acrescenta que a redundância significante dos gestos constitui os *símbolos rituais*, no contexto dos quais os gestos conferem uma atitude significativa aos corpos e aos objetos. A redundância das relações lingüísticas forma o *mito*, no qual as repetições de certas relações lógicas e lingüísticas entre idéias ou imagens são expressas verbalmente. As imagens pintadas e esculpidas, que formam os *símbolos iconográficos*, estabelecem, por suas cópias redundantes, os *ícones*. DURAND (1988, p. 19) ressalta que "o verdadeiro *ícone* é *instaurativo* de um sentido". Para esse autor, as redundâncias míticas, rituais e iconográficas corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação do símbolo.

Artaud não formula uma distinção entre os termos *símbolo* e *signo* e seus campos de atuação no homem. Quando ARTAUD (1993, p. 50) descreve o Teatro de Bali, falando sobre as imagens e gestos, ele diz: "estes signos espirituais têm um sentido preciso que nos atinge intuitivamente mas com violência suficiente para tornar inútil toda tradução numa linguagem lógica e discursiva". Aqui vemos como ele toma o termo *signos espirituais* com o sentido de *símbolo ritual* ou *iconográfico*, como um *ícone instaurativo* dotado de redundância mítica. O gesto ritual a que ARTAUD (1993, p. 57) se refere como "convenção aprendida", obediente a "determinações precisas" e possuidoras de uma "chave de compreensão", parece tender para além do simples código, procurando na realidade "a elucidação de um estado ou de um problema do espírito". Christopher INNES (1992, p. 69) é bastante enfático, por sua vez, ao declarar que "as afirmações de Artaud sobre o teatro balinês se basearam em erros de concepção fundamentais, já que a única apresentação que assistiu estava fora de contexto, e portanto, carecia da significação cultural e religiosa que lhe permitiria fazer uma avaliação apropriada de suas qualidades."[62] Daí que poderíamos concordar com PALACIOS (1991, p. 39) quando ele afirma que o Teatro de Bali "é para ele [Artaud] apenas um pretexto, o esquema sugestivo de uma visão em que projeta suas próprias nostalgias, suas próprias carências"[63]. GROTOWSKI, antes de Palacios, já tinha afirmado que Artaud elaborou sua leitura do teatro de Bali a partir daquilo que *queria* entender.

---

[62] "las afirmaciones de Artaud acerca del teatro balinés se basaron en errores de concepción fundamentales, ya que la única presentación que dio estaba fuera de contexto, y por tanto, carecía de la significación cultural y religiosa que le habría permitido hacer una evaluación apropiada de sus cualidades."

[63] "es para él [Artaud] apenas algo más que un pretexto, el esquema sugerente de una visión en que proyecta sus propias nostalgias, sus propias carencias".

> O segredo de Artaud, acima de tudo, foi tomar erros e incompreensões particularmente frutíferos. Sua descrição do teatro balinense, embora sugestiva para a imaginação, é realmente uma má interpretação. Artaud decifrou como 'símbolos cósmicos' e 'gestos evocando poderes superiores' elementos da representação que na verdade eram expressões concretas, letras especialmente teatrais de um alfabeto de símbolos universalmente compreendido pelos balineses. (1971, p. 72)

Esse contato com a apresentação do teatro de Bali, em 1931, parece se situar neste, se é que poderíamos dizer assim, momento de transitoriedade conceitual de Artaud. Tanto uma leitura equivocada quanto uma projeção de expectativas auxiliaram Artaud no processo de ampliação de sua visão, sendo um momento frutífero para ele (embora isso em nada facilite a um leitor compreender suas propostas cênicas).

Ao estudar o símbolo, Gilbert Durand define outros dois conceitos: signo e alegoria. Para ele, o signo, assim como a alegoria[64] e o símbolo, são maneiras indiretas de representar o mundo. O *signo* é, assim, um meio de economia de uma operação mental, "remetendo a um significado que poderia estar presente ou ser verificado". Dessa forma, um sinal, "uma palavra, uma sigla, um algoritmo substituem economicamente uma longa definição conceitual" (DURAND, 1988, p. 12). No signo, um *significado específico* pode ser representado em um significante qualquer, pois é escolhido aleatoriamente, arbitrariamente, como podemos exemplificar com as cores de um semáforo.

O estudioso basco-espanhol Luis GARAGALZA (1990), ao desenvolver seu estudo sobre a linguagem teorizada por Gilbert Durand, destaca que este se opõe radicalmente ao método de análise lingüístico iniciado por Saussure, por estabelecer uma redução generalizada da linguagem humana – língua como conjunto cerrado, linguagem objetiva, instrumento a serviço da comunicação, do intercâmbio de informação. A crítica maior consiste em que a explicação estruturalista seria uma forma inteligível separada e independente do conteúdo. GARALGAZA (1990, p. 27)

---

[64] A *alegoria* é definida como uma *espécie de signo* que perde a arbitrariedade teórica, ou seja, que "remete a abstrações, especialmente qualidades espirituais ou morais dificilmente apresentáveis em 'carne e osso'", e que por isso apela para o sensível. Durand ainda complementa afirmando que "a alegoria é a tradução concreta de uma idéia difícil de se atingir ou exprimir de forma simples. Os signos alegóricos sempre contêm um elemento concreto ou exemplar do significado", como por exemplo a justiça, representada por uma balança e uma estátua com vendas. A figura alegórica serve para ilustrar, então, um determinado significado, e possui significantes delimitados. Gilbert Durand, referindo-se ao pensamento de Ricoeur, afirma que, quando a tradução da alegoria é feita, a alegoria se torna inútil, e pode ser abandonada.

destaca que “G. Durand propõe uma *concepção hermenêutica da linguagem*, baseada na revalorização e reconhecimento dos aspectos materiais ou de conteúdos, assim como na recuperação de um certo ‘materialismo energético’.”[65] A redução semiótica atribuiria à linguagem um valor de signo fechado, que, embora diga muitas coisas, não comporta todas. Durand relativisa o intercâmbio de informações como função primordial da linguagem, argumentando que “na linguagem natural a intenção comunicativa é secundária em relação às de evocação, expressão, representação, compreensão, etc”[66] (GARALGAZA, 1990, p. 28). A palavra, que só adquire um valor enquanto vivificada dentro de um discurso, não é uma cópia de uma realidade ou relação abstrata, mas uma figuração, simbolização de um sentido não objetivo, mas subjetivo, podendo portanto ser dita de múltiplas maneiras, encarnar-se em inúmeras formas. É, portanto, uma tradução, uma interpretação. Ele também destaca que, entre a forma fonético-sintática (forma manifesta) e a significação (estrutura profunda, latente) há uma ruptura de nível. Assim, o que está em jogo não é uma leitura lógico-científica, mas uma interpretação simbólica, que passa pelo contexto vivenciado, do mundo da vida. Durand ainda destaca que existem, então, dois eixos metalingüísticos: a (meta)linguagem científica de comunicação operativa e a (proto)linguagem simbólica, sendo que a primeira é passível de verificação objetiva e a segunda consiste na apreensão/interpretação intersubjetiva. “Deste modo nosso autor estabelece uma tese central de seu pensamento: *a primazia do sentido simbólico (ou figurado) sobre o sentido próprio (ou literal)*. (...) Agora *o símbolo é o originário*, a matriz da qual se derivam, entre outras coisas, todo nome e todo conceito abstrato”[67] (GARALGAZA, 1990, p. 29-30).

Todo fenômeno pode, então, assumir mais de uma forma, pois esta é sempre uma tradução e uma traição de sua amplitude, uma forma operativa. Entre o fenômeno e o modelo existe uma quebra, uma difração, uma leitura. É o sentido figurado, portanto, que orienta a estrutura, é a significação que orienta o signo.

---

[65] “G. Durand propone una *concepción hermenéutica del lenguaje*, basada en la revalorización y reconocimiento de los aspectos materiales o de contenido, así como en la recuperación de un cierto ‘materialismo energético’.”

[66] “en el lenguaje natural la intención comunicativa es secundaria en relación a las de evocación, expresión, representación, comprensión, etc”

[67] “De este modo nuestro autor establece una tesis central de su pensamiento: *la primacía del sentido simbólico (o figurado) sobre el sentido propio (o literal)*. (...) Ahora *el símbolo es lo originario*, la matriz de la que se derivan, entre otras cosas, todo nombre y todo concepto abstracto”.

É pertinente lembrarmos que os conceitos de signo e símbolo foram sendo forjados ao longo do século XX, sendo que estes conceitos aqui apresentados não estavam disponíveis para Artaud, o que sem dúvida contribui ainda mais para as dificuldades de Artaud em expressar suas idéias.

Não parece haver, apesar disso tudo, uma separação definitiva entre o teatro de análise racional e da imagem simbólica. Conforme o teatrista destaca, "não se separa o corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência, sobretudo num domínio onde a fadiga incessantemente renovada dos órgãos precisa ser bruscamente sacudida para reanimar nosso entendimento" (ARTAUD, 1993, p. 83). A compreensão que Artaud tem do ser humano como um ser integral não visa dissociar o racional do simbólico, pelo simples fato de que o homem se articula na integralidade de seu ser: corpo, espírito, sentido e inteligência. A pesquisadora Vera Lúcia FELÍCIO (1996, p. 150) destaca que "o que é preciso reter deste espetáculo total é que não há mais corte entre um teatro de análise e o mundo plástico, assim como não há separação entre os sentidos e a inteligência, nem entre o corpo e o espírito. Através do corpo, o Teatro da Crueldade reaviva o entendimento".

O que importa, acima de tudo, é reascender no ser humano a percepção para uma vida não profanada, mas aberta. O símbolo é o caminho para que o homem se abra para a relação com o mundo e com o transcendente, pois "é graças aos símbolos que o homem sai de sua situação particular e se 'abre' para o geral e o universal. Os símbolos despertam a experiência individual e transmudam-na em ato espiritual, em compreensão metafísica do Mundo. (...) ao compreender o símbolo, ele consegue viver o universal. (...) fazer frutificar essa experiência individual, 'abri-la' para o universal" (ELIADE, 2001, p. 172).

É o símbolo que conduz o homem mais além. "O homem é capaz de criar símbolos e imagens, é capaz de sonhar e de se projetar nos sonhos, pode construir imagens e símbolos que lhe permitem ir além de si mesmo."[68] (NADER, 199? p. 188) Para ARTAUD (1995, p. 94), essa mudança na atitude do espírito, de forma profunda, provoca o distanciamento "das contingências humanas, atitude filosoficamente paralela àquela de certos êxtases ou da morte". Com isso, o homem passa a ver o mundo em sua totalidade, saindo do tempo e do espaço para instalar-

[68] "El hombre es capaz de crear símbolos e imágenes, es capaz de soñar y de proyectarse en los sueños, puede construir imágenes y símbolos que le permiten ir más allá de sí mismo."

se em uma outra ordem, adquirindo novos valores. Para Eliade, quanto mais rica a capacidade simbólica, mais rica e dinâmica é a cultura, mais possibilidades o homem tem de perceber outras formas de se instalar no mundo, de aproximar-se de outras culturas, permitindo a comunicação entre os homens. O símbolo não apenas atua num nível subjetivo e psicológico, mas também interfere e constitui as relações culturais e sociais.

Como forma de auxiliar sua expressão sobre o símbolo, Artaud passou a explorar hieróglifos egípcios, ideogramas chineses e pictogramas mexicanos[69], identificando um valor imaginativo. "Nesta nova linguagem, os gestos têm o valor das palavras, as atitudes têm um sentido simbólico profundo, são capturadas em estado de hieróglifos, e o espetáculo todo, em vez de ter em vista o efeito e o charme, será para o espírito um meio de reconhecimento, de vertigem e de revelação" (ARTAUD, 1995, p. 83). O hieroglífico, seja na forma de gestos ou de atitudes, assume essa característica de uma ação/imagem que abre para além de si mesma. Da mesma forma que vimos em relação ao símbolo, o termo hieróglifo também se confunde às vezes como "uma espécie de alfabeto" (ARTAUD, 1993, p. 85), outras vezes como imagem evocativa. O argentino Jorge DUBATTI afirma, contudo, que o sentido do teatro hieroglífico, longe de ser tautológico, promove o desvelamento do mundo e sua revitalização – é um acontecimento que se propõe a abrir uma nova forma de percepção. "O teatro hieroglífico como signo de uma outra realidade, que amplia as fronteiras do mundo material, objetivo e pragmático, assim como a dimensão do tempo: o teatro como ponte e como habitat em si da realidade outra do sagrado (...)"[70] (2002, p. 31).

Toda experiência simbólica é, em última instância, uma epifania – a revelação de uma verdade absoluta, que leva à transcendência da realidade. A epifania que se dá pela experiência simbólica consiste em uma revelação, não sendo de forma alguma racional: ocorre na intimidade da alma e não se reduz à comunicação ou transmissão de um saber pré-estabelecido, antes, inova, irrompe. E é essa experiência que Artaud propõe que o teatro realize.

---

[69] Confira INNES (1992, p. 101).

[70] "El teatro jieroglífico como signo de una realidad otra, que amplía las fronteras del mundo material, objetivo y pragmático, así como la dimensión del tiempo: el teatro como puente y como hábitat en sí de la realidad otra de lo sagrado (...)"

1.4 O TEATRO POLÍTICO DE ARTAUD

É possível falar em um teatro político de Artaud? Teatro metafísico, teatro alquímico, teatro da crueldade, são definições que o próprio autor propõe, na tentativa de definir e fazer entender suas propostas. Mas e teatro político?

Artaud quer uma revolução, quer mudanças sociais radicais. O teatro, para Artaud, é um meio para que essas mudanças aconteçam. Erroneamente, suas propostas são muitas vezes entendidas desconectadas de sua visão social e política. Ele, todavia, não tem em vista uma revolução imediatista, nem propostas político-partidárias. Aliás, esse foi um dos principais motivos de seu rompimento com o Surrealismo[71], grupo que integrou de 1924 a 1926, quando estes aderiram ao comunismo (ARANTES, 1988, p. 75). Em uma conferência, ARTAUD disse o seguinte:

> Será que Artaud pouco se importa com a revolução?, perguntaram-me. Pouco me importo com a de vocês, não com a minha – respondi, abandonando o surrealismo, pois o Surrealismo também havia se transformado num partido. Esta revolta pelo surrealismo, que a revolução surrealista pretendia, nada tinha a ver com uma revolução que pretende já conhecer o homem e o torna prisioneiro no quadro das suas mais grosseiras necessidades. Os pontos de vista do Surrealismo e do marxismo eram irreconciliáveis (ARTAUD[72], apud WILLER, 1986, p. 91).

TEIXEIRA COELHO (1982, p. 69), analisando a postura de Artaud, reconhece que o comunismo apresenta uma contradição em relação à proposta artaudiana: o comunismo, que quer acabar com uma consciência alienada, acaba produzindo-a na medida em que adota uma concepção mais racionalista do mundo, gerando assim uma consciência separada.

Conforme FELÍCIO (1996, p. 115), Artaud “tem consciência dos problemas suscitados pela reificação dos homens e da nítida situação de exploração reproduzida, dia após dia pela máquina capitalista. Tem consciência dos problemas sociais-políticos e econômicos de seu tempo”. Artaud não mergulha em sua insanidade em uma busca mística desconectado da realidade que o cerca. Durante

---

[71] “o surrealismo traiu sua vocação primeira, que era a de agente provocador de mudanças essenciais através da exploração profunda do excluído que, trazido à luz, recusa a realidade aparente. (...) a revolta surrealista, desde o início, tem a ver com o inconsciente, com sua potencialidade subversiva, e por isso mesmo foi levada a sempre recusar qualquer forma de reivindicação explícita e clara. Trata-se de explodir tudo, mas como que pelo avesso, pelo seu lado oculto e secreto.” (ARANTES, 1988, p. 77 e 79)

[72] ARTAUD. *Surrealismo e revolução*: palestra pronunciada no México –1936.

sua viagem ao México, em 1936, Artaud publicou artigos e proferiu palestras publicadas posteriormente como *Mensagens Revolucionárias*, “onde fala das relações entre o materialismo histórico e o racionalismo europeu, da presença do instinto de morte nesse racionalismo, da ausência de uma revolução ao nível do sujeito” (TEIXEIRA COELHO, 1982, p. 76). Em determinado momento Artaud afirmou ter ido ao México “em busca de homens políticos, não de artistas” (WILLER, 1986, p. 84).

Analisando o capitalismo, reconhece que este não consiste apenas em um modo de produção material, “mas em um modo de produzir a vida” (ARANTES, 1988, p. 76). Por outro lado, posiciona-se também contra o comunismo e o critica por acreditar que este se ocupa das mesmas questões que o capitalismo, apenas propondo a transferência do poder da burguesia para o proletariado, atendo-se à produção material, ao desenvolvimento técnico com fins de melhoria das condições materiais da vida, atingindo assim “apenas as aparências superficiais”. No *Manifesto por um Teatro Abortado* diz:

> Para mim há muitas maneiras de entender a Revolução e dentre estas maneiras, a Comunista me parece de longe a pior, a mais reduzida. Uma revolução de preguiçosos. Não me importa absolutamente, eu o proclamo bem alto, que o poder passe das mãos da burguesia para as do proletariado. Para mim a Revolução não está aí. Ela não será em uma simples transmissão de poderes. Uma Revolução que pôs na primeira fileira de suas preocupações as necessidades da produção e que devido a este fato se obstina em apoiar-se no maquinismo como um meio de facilitar a condição dos operários é para mim uma revolução de castrados. E eu não me alimento desta erva aí. Eu acho, ao contrário, que uma das razões principais do mal de que sofremos reside na exteriorização desenfreada e na multiplicação prolongada ao infinito da força; ela reside também em uma facilidade anormal introduzida nas trocas de homem para homem e que não deixa mais ao pensamento o tempo de retomar raiz nele mesmo. (...) Limitar-me-ei em dizer que a Revolução mais urgente a realizar está em uma espécie de regressão no tempo. Que nós voltemos à mentalidade ou simplesmente aos hábitos de vida da Idade Média, mas realmente e por uma via de metamorfose nas essências, e julgarei então que teremos efetuado a única revolução de que vale a pena que se fale. (ARTAUD, 1995, p. 39)

A pretendida revolução artaudiana queria explodir os fundamentos do mundo moderno, subverter pela raiz os hábitos de pensamento atuais (ARANTES, 1988, p. 76) e, em suas próprias palavras, “descentrar o fundamento atual das coisas” (ARTAUD[73], apud ARANTES, 1988, p. 77). O que pretendia não era de fato um regresso ao medievalismo, quando imperava a dominação de ideologias através da Igreja Católica. Ele queria era eliminar a alienação do ser humano para com a vida

[73] ARTAUD. *Oeuvres Complètes*. v. 1 .Paris: Gallimard, 1976, p. 60.

cotidiana, propondo uma volta a um “estado de vivência mítica”. Artaud diagnosticou a decadência da sociedade ocidental em suas idéias, costumes e valores e propôs uma “revolução inútil”, que não atingisse o imediato, mas que trabalhasse no âmbito virtual, questionando e minando os valores reinantes. Vera Lúcia FELÍCIO (1996, p. 113) destaca isso ao afirmar que: “Se o teatro é o meio escolhido por Artaud, é por que ele crê ser o único meio que age diretamente sobre a consciência das pessoas, portanto, um instrumento ativo e enérgico, capaz de revolucionar a ordem social existente. (...) O Teatro da Crueldade só pode crer numa revolução que atinja destrutivamente a ordem e a hierarquia dos valores tradicionalmente aceitos como absolutos”. A subversão desses valores é fundamental para Artaud. Ele reconhece que a confusão e a ruptura fragmentam o indivíduo e a sociedade. Por isso, acredita que a revolução precisa ocorrer “pela cultura, na cultura”, na busca de uma revolução integral.

No prefácio de *O teatro e seu duplo*, ele reflete sobre a cultura contrapondo duas diferentes formas de compreendê-la. Uma, dominante na sociedade ocidental, coloca a cultura como algo separado da vida, como um sistema de conhecimentos, informações, instrução. Essa visão de cultura traz consigo uma noção elitista e dualista – o culto e o inculto – a idéia da “aquisição” de cultura que remete a uma desconexão. “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 exercer a vida” (ARTAUD, 1993, p. 4). Em oposição a essa “idolatria da cultura”, ele apresenta a idéia da “cultura em ação”, que se torna no homem como que um novo órgão, uma espécie de segundo espírito que rege as ações mais sutis, o espírito presente nas coisas. Artaud acredita na existência de forças latentes capazes de se manifestarem pelo totemismo que o Ocidente não mais considera. Essa cultura é a autêntica, segundo ele, e as relaciona com os *manas* (que surgem pela identificação mágica). A cultura funde-se com a vida e a vida com a cultura, promovendo a integração do ser humano. Assim, a dicotomia corpo/espírito do Ocidente, presente na primeira definição de cultura, não encontra espaço na segunda, porque não distingue as forças da natureza, das divindades e do ímpeto humano que dá sentido à vida. “A verdadeira cultura pressupõe uma modificação integral, mágica, do ser no homem, numa união entre corpo e espírito, em que este último é cultivado no corpo que, por sua vez, trabalha o espírito” (FELÍCIO, 1996, p. 121).

A revolução aspirada por Artaud passa por uma transformação na maneira da sociedade compreender a vida: da dicotomia à fusão. Ele possuía uma “fé revolucionária no plano mais elevado e mais decisivo possível” (ARTAUD, 1995, p. 108). O idealismo artaudiano pretendia transformações nas estruturas mais profundas, na forma da sociedade viver suas relações, não como indivíduos isolados, mas como um ser integrado ao social. Nesse sentido ele queria uma recuperação das raízes pré-modernas, quando a vida não podia ser compreendida separada da religião. Dessa mesma forma, não há para Artaud separação da arte e da vida, pois estas estão envolvidas pela mesma força metafísica. A arte não se encontra como algo a se apreciar, mas como algo a ser vivido.

Artaud afirma que “no ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos, antes de mais nada, de um teatro que nos desperte: nervos e coração.” (ARTAUD, 1993, p. 81). Através do teatro, ele pretendia abalar sensorial e espiritualmente o espectador, “questionar organicamente o homem, suas idéias sobre a realidade e sua lugar poético na realidade” (ARTAUD, 1993, p. 88), desenvolver sua sensibilidade, colocá-lo em um estado de percepção mais apurado para transformar a consciência. ARTAUD (1995, p. 108) mesmo afirma que “a grande mudança que se prepara no domínio social deve vir de cima. São as bases espirituais sobre as quais nós vivemos e que devemos retomar completamente”. Os nervos e o coração não estão dissociados, mas são veículo um para o outro. “Não se separa o corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência” (ARTAUD, 1993, p. 83), logo se trata de uma revolução integral.

Artaud apontou várias formas objetivas para que o teatro atingisse os nervos do público, mas sublinhou veementemente que, caso haja estabelecimento de uma linguagem teatral fixa, esta arruinaria o teatro, pois a cristalização de uma forma consiste, segundo ele, no impedimento do movimento da cultura, do espírito. É o rompimento da linguagem que pode tocar a vida e impedir a idolatria.

Embora parecessem utópicas as pretensões de Artaud de transformar a sociedade, seus escritos tiveram grande influência no trabalho e experimentações de inúmeros grupos e encenadores, muitos com desejos semelhantes de revolução social, outros mais preocupados com experimentações estéticas e formais ou com a

sociedade de forma geral, como os estudantes revolucionários de 1968[74]. Fato é que não há como pensar o teatro de Artaud sem levar em conta a cultura e a organização da sociedade e de seus valores. Negligenciar isso é negligenciar as motivações de imersão no universo mítico pretendido por Artaud, a compreensão da função social do teatro. Ele realmente difere de muitos encenadores e reformadores do teatro no início do século XX, que tiveram interesses mais estéticos/artísticos, ou ambicionavam interferências políticas mais diretas. Artaud pretendia realizar sua revolução considerando sua época, o contexto no qual estava imerso e suas experiências pessoais, propondo uma nova ordem, ou talvez seja melhor dizer, retomando uma antiga ordem mítica, ontológica.

1.5 MITO NO TEATRO ARTAUDIANO

O termo mito pode compreender vários significados, inclusive contraditórios e inconciliáveis. Para alguns, mito tem o sentido de um conto, de uma lenda, entendido como uma ficção, uma inverdade. Outros compreendem o mito como uma etapa pré-científica do homem, como uma etapa na evolução humana (NADER, 199?, p. 141), algo antecedente à filosofia e à ciência. Desta maneira, supõe-se que o mito tenha tido seu valor em um determinado momento e que posteriormente ele se tornou superado por outras formas mais evoluídas de pensamento.

Para a Hermenêutica Simbólica, o mito é o relato da irrupção da ação do sagrado. “O mito é uma ‘história sagrada’, é também um ‘elemento da estrutura da consciência’ e não um estágio na história da consciência humana”[75] (NADER, 199?, p. 147). O mito é uma narrativa dramática ou histórica na qual imagens arquetípicas ou simbólicas se ligam umas às outras, formando um relato que possui características do sagrado.

Artaud referiu-se ao mito em vários momentos. Ele criticava o teatro de sua época dizendo que ele não criava mais mitos. Seu desejo era, como vimos, por um teatro que promovesse a transubstanciação da vida. O mito, segundo Mircea Eliade, é uma história verdadeira, um relato do verdadeiramente real que afeta a existência

[74] Tanto Teixeira Coelho quanto Martin Esslin destacam a influência do pensamento artaudiano nas manifestações estudantis deste período.
[75] “El mito es una ‘historia sagrada’, es también un ‘elemento de la estructura da conciencia’ y no un estadio en la historia de la conciencia humana”.

do homem e lhe atribui um sentido. E é por esse caminho que segue a crítica severa de ARTAUD (1993, p. 66), pois para ele, o objetivo do teatro "não é resolver conflitos sociais ou psicológicos e servir de campo de batalha para paixões morais, mas expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos a parte de verdade refugiada sob as formas em seus encontros com o Devir". O mito, tanto para Artaud quanto para Eliade, oportuniza uma experiência em uma realidade mais luminosa e plena. Permite ver além.

> Criar Mitos, esse é o verdadeiro objetivo do teatro, traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar. E com isso chegar a uma espécie de similitude geral e tão poderosa que produza instantaneamente seu efeito. Que ela nos libere, a nós, num Mito que tenha sacrificado nossa pequena individualidade humana, como Personagens vindas do Passado, com forças reencontradas no Passado (ARTAUD, 1993, p. 114-115).

O mito, na proposta artaudiana, está no âmbito do coletivo, integrando a humanidade em um único espírito que é dotado, por isso, de uma força poderosa. O mito não consiste, portanto em uma experiência de fuga introspectiva individualista, mas em uma experiência de âmbito universal, coletivo e coletivizante. "O teatro deve igualar-se à vida, não à vida individual, ao aspecto individual da vida em que triunfam as PERSONALIDADES, mas uma espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e em que o homem nada mais é que um reflexo" (ARTAUD, 1993, p. 114). Através do mito, o ser humano pode experimentar a irrupção do sagrado que faz do homem um ser aberto, não limitado estritamente ao seu próprio modo de ser. O homem se abre a si mesmo e ao trans-pessoal, ao outro e ao transcendente. "A relação com o 'outro', com o 'transcendente', possibilita ao homem sair da mera particularidade, do contingente, sair do isolamento, para ascender ao universal e significativo"[76] (NADER, 199?, p. 93). Na vivência com o mito, o homem se faz menos egocêntrico.

O homem que percebe que existe uma separação entre ele e o todo pode, através do mito, integrar-se à unidade do universo, conferindo-lhe sentido. "O conhecimento mítico permite ao ser humano não se perder na imensidão do universo, possibilita não apenas a atribuição de um sentido à existência, mas

[76] "La relación con lo 'otro', con lo 'trascendente', posibilita al hombre salir de la mera particularidad, de lo contingente, salir del encierro, para acceder a lo universal y significativo".

fundamentalmente possibilita a própria existência humana”[77] (NADER, 199?, p. 163). O mito orienta e explica o mundo, os procedimentos, as existências, e proporciona diferentes modelos de ação e formas de ser no mundo.

O mito, conforme Mircea Eliade e Gilbert Durand, permite uma volta, um regresso libertador que é igualmente atemporal, ou seja, presente no passado e hoje. A compreensão do mito perpassa pela existência de denominadores comuns entre o passado e o presente do espectador/leitor. Este denominador comum não se constrói pela História, mas antecede-a. Existe como uma herança, um fundo antropológico que reconcilia o homem através do tempo, um referencial sincrônico próprio da espécie humana que é composto pelas imagens arquetípicas. O mito cria uma rotura no tempo histórico. Ele re-inaugura o tempo original, abolindo o passado. É eternamente presente, inesgotável. O mito reverte o tempo, permite repeti-lo, recuperá-lo, regenerá-lo, santificá-lo. O tempo se torna circular, o que Eliade chama de “mito do eterno retorno”, onde o tempo se regenera criando-se de novo. Essa fissura no tempo o aproxima do transcendente, ao princípio, saciando a uma saudade do paraíso perdido.

No teatro de Artaud, não se trata de tentar compreender os textos e as narrativas do passado realizando uma reconstrução arqueológica de seu contexto para descobrir o “sentido originário”. É contra isso que Artaud se revolta em relação ao teatro que zela pelas obras primas. A relação com o mito não consiste em “ressuscitar” uma narrativa antiga, expondo seus segredos e seu sentido no contexto em que surgiu. Não é meramente repetir ou ilustrar, mas transmitir de maneira vivencial (pois a compreensão do mito vem somente pela vivência). Sua presença hoje é possível pela experimentação que o torna real, que significa e funda a vida no hoje.

Para se compreender um mito é preciso que ele seja vivido na união com o todo, com o acontecimento original, como experiência com o sagrado. O mito nunca é totalmente apreendido como apenas um conhecimento exterior conceitual. Gilbert DURAND (1989a, p. 244) afirma que “o mito nunca é uma notação que se traduza ou se decodifique, mas é assim, [uma] presença semântica [que], formado de

[77] “El conocimiento mítico le permite al ser humano no perderse en la inmensidad del universo, le posibilita no tan sólo darle un sentido a la existencia, sino que fundamentalmente posibilita la existencia humana como tal”.

símbolos, contem compreensivelmente o seu próprio sentido". Ele ainda amplia dizendo que o mito não é traduzível pela lógica, pois isso implicaria em um empobrecimento, uma passagem do semântico ao semiológico, que reduziria o conteúdo apreendido pela vivência. É a compreensão segura de algo que não se entende.

Em seu teatro idealizado, ARTAUD (1993, p. 121) pretendia trabalhar com temas "cósmicos, universais, interpretados segundo os textos mais antigos, tirados das velhas cosmogonias mexicana, hindu, judaica, iraniana, etc", bem como com temas conhecidos, populares ou sagrados. Ele fornece algumas indicações de programa, citando autores e peças dramatúrgicas[78] que forneceriam o eixo narrativo do espetáculo que seria inventado diretamente no palco.

O que Artaud identifica nestes textos e relatos antigos que o faz crer nos teores míticos deles? Poder-se-ia empreender um estudo dos textos propostos, tomando-os como mitos para realizar um estudo conforme as propostas da mitocrítica e mitoanálise de Gilbert DURAND (1993), observando o desenvolvimento diacrônico dos relatos e também as redundâncias dos mitemas (unidades mínimas de sentido em que se pode decompor um mito) numa análise sincrônica, estabelecendo-se uma correlação entre uma narrativa e outra para identificar as convergências simbólicas e perceber as repetições e constelações estruturais entre um mito e outro. Uma análise de tal natureza poderia revelar arquétipos e símbolos julgados por Artaud necessários de serem trabalhados por seu Teatro da Crueldade. Tal empreendimento não será desenvolvido aqui por requerer toda uma investigação demasiada extensa para o momento. Não obstante, ainda poderíamos questionar a validade de tal estudo, uma vez que o próprio Artaud não tomou realmente para si os textos das peças mencionadas, as quais provavelmente sofreriam significativas modificações, pois, como ele enfatiza, os textos seriam *pré-textos* que se materializariam na cena, podendo se eliminar ou agregar simbolismos e mitemas e serem até mesmo totalmente subvertidos.

---

[78] "*Woyzeck*, de Büchner e várias outras obras, tiradas de dramaturgos elisabetanos: *A tragédia do Vingador*, de Cyril Tourneur; *A duquesa de Amalfi* e *O Demônio branco*, de Webster; algumas obras de Ford, etc." (ARTAUD, 1995, p. 80). Artaud também explicita um programa no Primeiro Manifesto da Crueldade: adaptação de Shakespeare, mesmo um apócrifo, peça de Leon-Paul Fargue, algo de Zohar (*A história de Rabi-Simeão*), o *Barba Azul*, *Tomada de Jerusalém*, segundo a Bíblia e a História, um conto do Marquês de Sade, melodramas românticos, *Woyzeck* de Büchner, obras do teatro elisabetano.

Palacios, ao estabelecer um paralelismo entre o estudo de Nietzsche sobre os aspectos dionisíacos e apolíneos presentes na tragédia grega e as propostas artaudianas, afirma que o mito de Dionísio serve de instrumento mediador para que Nietzsche elabore seu pensamento, sua especulação metafísica, ao passo que Artaud careceria de um "mito reitor", um modelo sobre o qual apoiar seu pensamento. PALACIOS (1991, p. 64) destaca que Artaud evoca teoricamente diferentes referências (totemismo mexicano, teatro de Bali, cabala, acupuntura chinesa) não tendo encontrado "um mito reitor que corresponda plenamente a sua concepção, ou ao menos um grupo de mitos afins a partir dos quais finalmente pudesse deduzir algo semelhante a um modelo"[79]. Essa falta de um suporte condutor acarreta em dificuldades ao próprio Artaud como, por exemplo, de "configurar e elaborar um método atoral idôneo"[80] (PALACIOS, 1991, p. 67). Se tomamos os escritos de Artaud de forma geral, poderíamos apontar como temática mítica sempre presente a Cosmogonia, a necessidade de destruição e recriação do Mundo. Vera Lúcia FELÍCIO (1996, p. 80) indica que "há, pois, um duplo movimento inseparável: de um lado, a destruição da Existência, e , de outro, a reconstrução corporal de um novo homem, indo até o 'sopro' primordial da Vida". No entanto, esta é a base de toda relação sagrada – a irrupção do sagrado é sempre renovadora do mundo. Seja como for, Artaud não toma o mito cosmogônico como mito reitor, da forma como NIETZSCHE (1999) faz com Dionísio em *A origem da tragédia.*

A proposta de Artaud é de *encenar sem levar o texto em consideração*, ou seja, mantendo-se a essência, o núcleo, o argumento sem estar preso à letra, à palavra, e independente da escrita. Gilbert DURAND (1993, p. 28) lembra que o mito é oral antes de ser escrito, logo o mito aparece antes da escritura. É neste anterior ao texto que Artaud está se colocando, ou melhor, num estágio anterior a este ainda. Durand considera que a primeira dimensão simbólica é mecânica. A raiz da figuração simbólica, a primeira linguagem, ocorre na expressão corporal, na ação primeira. "A mímica, a dança, o gesto – o que Husserl clama 'pré-reflexivo' – estão antes que a palavra, e com maior motivo antes que a escritura"[81] (DURAND, 1993,

---

[79] "un mito rector que corresponda plenamente a su concepción, o al menos un grupo de mitos afines del quales finalmente pudiera deducir algo semejante a un modelo".
[80] "configurar y ensayar un método actoral idóneo".
[81] "La mímica, la danza, el gesto – lo que Husserl llama lo 'prerreflexivo' – están antes que la palabra, y con mayor motivo antes que la escritura".

p. 20). É nesse retroceder, é a esse primitivismo que Artaud pretende localizar seu teatro, num âmbito original, e por isto mesmo profundo – a comunicação humana que perpassa pela experiência sensorial. Por isso ele quer "ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidade, etc., devolvê-lo à sua destinação primitiva, recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico com o universo" (ARTAUD, 1993, p. 67). Se pudéssemos, partindo dessas considerações, estabelecer uma "categorização" mítica, colocaríamos em primeiro momento o gesto, depois a oralidade e só então o texto.

A experiência com o sagrado pode ser tanto positiva quanto negativa, de prazer ou de imensurável pavor. Rudolf OTTO (1992), precursor no estudo sobre o sagrado e um dos idealizadores de Eranos, forjou o termo "numinoso", referindo-se ao transcendente que pode ser tremendo e pavoroso ao mesmo tempo. Esse aspecto é de suma importância, pois as manifestações do sagrado podem ser tanto de êxtase espiritual quanto de um pavor demoníaco. NADER (199?, p. 110) refere-se ao numinoso como: "esta experiência misteriosa e terrível que se pode sentir diante da manifestação da força infinita e sobre-humana do 'outro', mostra a incomensurabilidade entre a finitude, a precariedade, e os limites humanos, com o que está mais além, com o transcendente, desbordante e também não humano do poder do sagrado."[82] Essa força infinita que se chega ao finito humano revela, pelo contraste de suas extensões, condições opostas que tanto podem impulsionar quanto eliminar aspectos da vida humana.

A noção de crueldade apresentada por Artaud, de rigorosidade cósmica, também se estende à abordagem tanto de crimes atrozes quanto de afetos sobre-humanos, buscando extrair deles as forças latentes que se agitam (ARTAUD, 1993, p. 82), assumindo o "reservatório de energias que constituem os mitos" (ARTAUD, 1995, p. 127). A vertigem que o teatro pode provocar, o abscesso que pode ser vazado, em nada se contradiz a um teatro que re-signifique a vida. Daí que, ao constatar-se uma variedade de temas propostos por Artaud, passando pela violência, o pânico e o erotismo a cosmogonias arcaicas, podemos compreender que a noção metafísica não está condicionada a determinadas estéticas ou restrita a um

[82] "esta experiencia misteriosa y terrible que se puede sentir ante la manifestación de la fuerza infinita y sobre-humana de lo 'otro', muestra la inconmensurabilidad entre la finitud, la precariedad, y los límites humanos, con lo que está más allá, con lo trascendente, desbordante y también no humano del poder de lo sagrado."

número limitado de temas. Existe, sim, uma variabilidade de carga simbólica que pode funcionar em diferentes níveis como “chaves profundas do pensamento e da ação” (ARTAUD, 1993, p. 89), mas isso não condiciona a um determinado “clima” preponderante, ao menos na forma como Artaud propunha. A seriedade e o humor são quistos pelo encenador com seus diferentes aspectos e contribuições.

ARTAUD (1993, p. 97) também pretendeu, em seu programa do Teatro da Crueldade, encenar “um ou vários melodramas românticos em que a inverossimilhança se tornará um elemento ativo e concreto de poesia”. O encenador não apresenta aqui os melodramas com um interesse apenas em sua temática, em sua narrativa, mas destaca um interesse no estilo do gênero. Innes estabelece uma análise, defendendo que, entre as propostas do Teatro da Crueldade e do melodrama, existem pontos em comum, especialmente com relação à interpretação. O melodrama possui um estilo de atuação que poderia ser considerado “antinaturalista”, com gestos exagerados, de “extremas manifestações físicas de emoção” e fórmulas repetitivas, também subordinando a palavra à ação. INNES ainda acrescenta que

> o melodrama gótico, quase religioso, que empregava demônios, fantasmas e toda a maquinaria do sobrenatural, que encarnava uma visão metafísica da vida no conflito entre a virtude e o vício absolutos e sublinhava fatos às custas da caracterização, se justificando apenas por provocar a participação emocional de sua audiência, compartilha muitas das qualidades do teatro da crueldade de Artaud.[83] (1992, p. 103)

Viver o mito implica numa ruptura no tempo e no espaço cotidianos, uma saída da cotidianidade, do banal, do comum, das coisas estratificadas e imperceptíveis, um movimento do profano ao âmbito sagrado. “O relato de um mito, por seu conteúdo sagrado e exemplar, deve ser realizado sob condições especiais, distintas daquelas em que se relata outro tipo de histórias. Necessita determinado tempo e um determinado lugar.”[84] (NADER, 199?, p. 155). Logo, necessita de um rito que o instaure e dê as condições para que o mito seja revivido.

---

[83] “el melodrama gótico, casi religioso, que empleaba demonios, fantasmas y toda la maquinaria de lo sobrenatural, que encarnaba una visión metafísica de la vida en el conflicto de virtud y vicio absolutos y subrayaba hechos a expensas de la caracterización, justificándose tan sólo por provocar la participación emocional de su audiencia, compartía muchas de las cualidades del teatro de la crueldad de Artaud.”

[84] “El relato de un mito, por su contenido sagrado y ejemplar, debe realizarse bajo condiciones especiales, distintas de aquellas en las que se relatan otro tipo de historias. Necesita determinado tiempo y un determinado lugar.”

1.6 CAOS

Artaud recorre com certa freqüência aos termos caos e cosmos. Ele compreende estes termos num sentido genérico como ordem e desordem. Mas em meio a suas concepções podemos ir além, num estudo que aborde caos e cosmos de forma mais profunda.

Mircea Eliade, importante cientista das religiões, em seu livro *O Sagrado e o Profano*, apontou essas duas formas, sagrado e profano, como distintas formas de experiência, como duas situações existenciais que expressam diferentes maneiras de ser no Mundo. Essas duas formas existenciais nos permitem compreender as distinções entre Caos e Cosmos, e a negação ou afirmação que Artaud faz destas situações. Na experiência profana, nos diz Eliade, espaço e tempo são homogêneos e neutros, não havendo neles nenhuma rotura que indique diferenças de qualidade entre partes. No tempo e no espaço profano, não existe referência ou orientação, inexistindo estruturas ou consistência, sendo, portanto, amorfos.

Por outro lado, Eliade afirma que, na dimensão sagrada, o espaço e o tempo são heterogêneos: eles apresentam roturas, quebras, existindo porções qualitativamente diferentes umas das outras. Há, portanto, um espaço e um tempo "fortes", significativos, que estabelecem, pela experiência vivida, o único mundo que realmente existe. Essa diferença de "força" se define a partir da manifestação do sagrado, a epifania. Conforme ELIADE (2001, p. 26), é a manifestação do sagrado que funda ontologicamente o mundo, atribuindo-lhe forma e sentido.

É na quebra do espaço e do tempo profanos que se torna possível a constituição do Mundo/Cosmos, pois é a manifestação do sagrado que santifica e recorta uma determinada zona desse espaço e tempo profanos.

O Cosmos é justamente esse Mundo fundado, carregado de conteúdo e significação, orientado, organizado, possuído e consagrado previamente, que fixa os limites e estabelece a ordem cósmica. O Cosmos surge a partir do Caos mediante uma epifania que transfigura o lugar desta irrupção do sagrado. Ou seja, o mundo se torna Mundo/Cosmos, na medida em que o transcendente se revela. A recriação do mundo renova a vida, a existência. Para ELIADE (2001, p. 44), "uma criação implica superabundância de realidade, ou, em outras palavras, uma irrupção do sagrado no mundo".

É no mundo fundado e orientado que homem pode se instalar. E é nesse ato de transformação do Caos em Cosmo que se repete a cosmogonia. “O que deve tornar-se ‘o nosso mundo’, deve ser ‘criado’ previamente, e toda criação tem um modelo exemplar: a Criação do Universo pelos deuses”, conforme nos diz ELIADE (2001, p. 34).

O Caos consiste, então, da ausência de sentido, de significação, de identidade – por que é o Mundo, pela manifestação transcendente, que fornece a orientação. Todo ser humano, por mais que se declare descrente de um poder transcendente, vivencia experiências cosmogônicas, ou seja, experiências de renascimento, com maior ou menor intensidade, como experiências significativas que vivenciou, que lhe inspiram e reanimam, como algum lugar nostálgico da infância, ou uma música marcante. Pois, conforme ELIADE (2001, p. 36), “não se pode viver sem uma ‘abertura’ para o transcendente, em outras palavras, não se pode viver no ‘Caos’. Uma vez perdido o contato com o transcendente, a existência no mundo já não é possível”.

Como vimos em Mircea Eliade, o mundo precisa ser fundado. Essa fundação do mundo significa a transformação do caos em cosmos. Ao olharmos para as propostas artaudianas, podemos reconhecer que o teatro para Artaud tem essa função de transformar o caos em cosmos. Artaud, por sua vez, vê a vida em sua atualidade como caótica, em um estado de degenerescência, um período angustiante e catastrófico que precisa ser recriado através de um “turbilhão de vida que devore as trevas”. Logo, poderíamos dizer que seu mundo se encontra em Caos agudo, e a isso ele dá grande atenção. O teatro tem para ele a função de transformação; deve sacudir o homem para que reencontre uma vida apaixonada, inteira, para ser um homem total.

Porém Artaud não nega, a princípio, o Caos. Pelo contrário, quer evidenciá-lo, e isso está presente um seus escritos constantemente, através das imagens que evoca, como a peste, a destruição, a violência, a convulsão, a anarquia, o crime, o abscesso, a perturbação, bem como nas propostas que apresenta para a cena, no uso de ruídos insuportáveis, objetos com formas e destinação desconhecidos, gestos impulsivos, a sobreposição de imagens.

O Caos, além de ser onde o mundo se encontra, é para Artaud também a possibilidade de solução. “Se o teatro, como a peste, é uma epidemia, esta é

salvadora, na medida em que provoca uma crise nas coletividades que só podem reencontrar seu equilíbrio após uma destruição" (FELÍCIO, 1996, p. 88). Ele é buscado e assumido como o caminho fundamental para a instalação do Cosmos. Questionar a linguagem e a realidade é se dedicar à desestruturação; é propor um conflito que desestabilize "nosso mundo" e nos remeta a um 'outro mundo", distante e esquecido, desorganizado segundo os padrões da razão – uma dimensão que considera o irracional como elemento central. Transgredir os limites é evocar o Caos.

Se o mundo é caótico, podemos afirmar que, para Artaud, é preciso criar o Caos dentro do Caos, para que nele possa haver a morte e o renascimento. É a anarquia dentro do Caos que resulta em seu aniquilamento. É preciso desestruturar a desestrutura, matar a morte. Pois "a cada final, a cada escatologia segue sempre uma cosmogonia"[85] (NADER, 199?, p. 181). Apregoar o Caos é, assim, uma exigência para o Cosmos, como afirma ELIADE (1998, p. 51):

> Para que algo de verdadeiramente novo possa ter início, é preciso que os restos e as ruínas do velho ciclo sejam completamente destruídos. Em outros termos, para a obtenção de um começo absoluto, o fim do Mundo deve ser radical. A escatologia é apenas a prefiguração de uma cosmogonia do futuro. Mas toda escatologia insiste em um fato: que a Nova Criação não pode ter lugar antes que este mundo seja definitivamente abolido. Não se trata mais de regenerar o que degenerou – mas de destruir o velho mundo a fim de poder recria-lo *in toto*. A obsessão da beatitude dos primórdios exige a aniquilação de tudo o que existiu e que, portanto, degenerou após a criação do Mundo: é a única possibilidade de restaurar a perfeição inicial.

Artaud não fixa os limites, não estabelece metodologias e técnicas. Artaud não funda um mundo teatral próprio, não realiza, de fato, materialmente a criação - ele permanece na desordem cósmica, com propostas caóticas, mas que visam a instalação de um novo Mundo. Como diz FELÍCIO: "O Teatro da Crueldade é um teatro da 'ambivalência': a ilusão aí é verdadeira, há uma destruição construtiva e uma desordem ordenada. Rigor e anarquia misturados fazem do Teatro da Crueldade a 'gênese da criação', o espaço onde se dão as antinomias, fontes da vida" (1996, p. 86).

[85] "a cada final, a cada escatología sigue siempre una cosmogonía".

1.7 O RITO IDEALIZADO

Ao escrever sobre o Teatro de Bali, Artaud faz várias referências aos *gestos rituais* e aspectos ritualísticos deste. O autor destaca uma certa mecanização gestual dos atores-bailarinos, a precisão fixada, bem como o desempenho com uma solenidade. Apesar dessas indicações sobre os gestos e a atitude dos atores, não é meramente o cumprimento de ações rígidas pré-existentes que caracteriza o rito. A realização daquelas significaria a utilização de gestos, sons e objetos de forma pouco significativa. Palacios adverte que muitos trabalhos contemporâneos *inspirados* em Artaud incorrem no erro de se apropriar de imagens "sagradas", numa "idolatria das formas", questão também abordada por Peter Brook em *O teatro e seu espaço*. Muitos artistas do teatro ocidental, interessados em um teatro sagrado, acabam preocupando-se com a forma ou o *aspecto* ritual; acreditam que se tomarem formas cerimoniais de alguma tradição religiosa ou esotérica consideradas sagradas, estarão pondo o público em comunhão com o invisível, só por serem meios rituais "de eficácia provada" em sociedades arcaicas ou tradicionais, como se somente a forma dos elementos cênicos fosse suficiente para isso (PALACIOS, 1991, p. 24).

Artaud considerava fundamental uma renovação formal, distanciando-se do naturalismo em voga, da cópia da vida. Quando escreve sobre a restituição dos aspectos religiosos e metafísicos, não se refere a uma mera apropriação. De fato, por não ter realizado suas propostas e por não ter elaborado sistematicamente suas idéias, Artaud parece abrir margem a essa distorção.

Mas é ele mesmo quem diz: "há toda uma profusão de gestos rituais cuja chave não temos e que parecem obedecer a determinações musicais extremamente precisas, com **alguma coisa a mais** que não pertence em geral à música e que parece destinada a **envolver o pensamento, a persegui-lo**, a conduzi-lo através de uma **malha inextrincável e certa**" [grifo meu] (ARTAUD, 1993, p. 53). Estes gestos, como o rito, possuem algo de envolvente, não perceptível de imediato. Como atesta NADER (199?, p. 278), "as ações rituais estão destinadas em primeiro lugar a preparar o homem para poder ascender ao sagrado"[86]. Nesse mesmo sentido, Artaud prevê também uma série de recursos para a encenação com fins de envolver

[86] "las acciones rituales están destinadas en primer lugar a preparar al hombre para poder acceder a lo sagrado".

e chacoalhar o público. Alguns destes meios são apresentados de forma inovadora, outros já apareceram em propostas de outros encenadores e pesquisas[87]. Mas os meios cênicos que Artaud propõe para seu teatro não possuem um fim em si mesmos, antes, pretendem conduzir o espectador. Ele vislumbra novas possibilidades para o teatro através da utilização de ecos, reflexos, manequins, escorregaduras, cortes (ARTAUD, 1995, p. 54),

> gritos, lamentações, aparições, surpresas, golpes teatrais de todo tipo, beleza mágica das roupas feitas segundo certos modelos rituais, deslumbramento da luz, beleza encantatória das vozes, encanto da harmonia, raras notas musicais, cor dos objetos, ritmo físico dos movimentos cujo crescendo e decrescendo acompanhará a pulsação de movimentos familiares a todos, aparições concretas de objetos novos e surpreendentes, máscaras, bonecos de vários metros, mudanças bruscas da luz, ação física da luz que desperta o calor e o frio, etc. (ARTAUD, 1993, p. 89)

Esses recursos, além de dinamizarem, enriquecem o leque de imagens passíveis de serem utilizadas, podendo conduzir a diferentes vivências e sensações.

O rito é uma das maneiras do homem participar do sagrado. Não é apenas uma forma, uma sucessão de ações repetitivas por hábito ou por serem pertinentes a determinada situação, como algo exteriores. A composição do rito poderia ser definida utilizando as palavras de ARTAUD (1993, p. 62): “Gestos espirituais que escandem, podam, fixam, afastam e subdividem sentimentos, estados de alma, idéias metafísicas”. O encontro do homem com o sagrado é o motivo central do rito, no contexto do qual ambos deixam de ser realidades separadas e se fundem em uma unidade (NADER, 199?, p. 282).

ARTAUD, no *Manifesto por um Teatro Abortado* (1995, p. 37-40), embora ainda trabalhe com uma referência mais forte da psicanálise, já esboça a idéia de operação no espírito, transformando não apenas palavras, ações ou objetos, mas alterando o âmago da vida.

> Não é ao espírito ou aos sentido dos espectadores que nos dirigimos, mas a toda sua existência, a deles e à nossa. (...) Uma parcela de nossa vida profunda está engajada aí dentro (...). O espectador que vem ver-nos sabe que vem oferecer-se a uma operação verdadeira, onde não somente seu espírito, mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo. Ele irá doravante ao teatro como vai ao cirurgião e ao dentista. No mesmo estado de

[87] Innes salienta que existem relações com a *Bauhaus*, onde estavam sendo realizadas experiências tomando o teatro como arte espacial, determinado por seqüências rítmicas criteriosamente marcadas (Ballet Triádico).O questionamento da centralidade do texto também não era exclusividade de Artaud. Jean-Jacques Roubine aponta Craig, Meyerhold e Gastón Baty, além de Artaud, como precursores nesse ponto.

espírito, pensando, evidentemente, que não morrerá, mas que é grave e que não sairá de dentro inato. (ARTAUD, 1995, p. 31)

O rito é um espaço de ação, de realizá-las e de sofrê-las, lugar de acontecimento, lugar de epifania. O rito distingue-se de manifesto teológico, pois neste âmbito trabalharia para a elaboração de um *produto*, a apresentação de uma idéia, um conceito, um conjunto de dogmas, um espetáculo, e deixaria de ser um espaço aberto de *produção*, podendo ser simplesmente *consumido* pelo espectador. Seria o que ARANTES (1998, p. 194) chama de "palco teológico", dominado pela palavra que governaria a cena de fora. O rito não é um produto apreciável, observável – é um encontro, "a chave de acesso ao mundo sobrenatural e verdadeiro"[88] (NADER, 199?, p. 277). Ele restabelece as forças e reconstrói o mundo através da celebração mítica. E aqui entramos na questão da repetição.

Artaud trabalha com a palavra *repetição* aplicando-a em dois sentidos completamente diferentes. O primeiro, uma repetição da forma vazia, automática, sem vida. Na citação a seguir ele emprega o termo "rito" no sentido de simples repetição de ações, desprovido de um sentido maior: "um espetáculo que se repete todas as noites segundo os mesmo ritos, sempre idênticos a si próprios, não pode conquistar nossa adesão. Temos necessidade de que o espetáculo ao qual assistimos seja único, que ele nos dê a impressão de ser imprevisto e tão incapaz de se repetir quanto qualquer ato da vida, qualquer acontecimento trazido pelas circunstâncias" (ARTAUD, 1995, p. 33-34).

Em contrapartida, ele deslumbra-se com os gestos do Teatro de Bali e aspira para seu Teatro da Crueldade que seja marcado do começo ao fim, o que impedira movimentos perdidos (ARTAUD, 1993, p. 95), ocorrendo a repetição precisa. Isso é reforçado quando menciona que os espetáculos "serão rigorosamente elaborados e pré-estabelecidos definitivamente antes de serem encenados" (ARTAUD, 1995, p. 83). A repetição está relacionada diretamente ao tempo, que, nestes dois casos, é também distinto: a repetição estéril se situa dentro de um tempo que em nada atrai, qualitativamente igual; a repetição com sentido, está no âmbito do sagrado, pois, como diz NADER (199?, p. 282), "quando a ação [ritual] termina, o homem sai

[88] "la llave de acceso al mundo sobrenatural y verdadero".

renovado e integrado a um cosmos pleno de sentido e significação”[89]. A pessoa pelo rito tem acesso a essa supra-realidade que transfigura a si e ao seu esquema de vida.

O rito reatualiza um evento sagrado dos primórdios que está colocado na forma de um mito. A vivência deste mito através do rito provoca uma saída da duração temporal *ordinária,* uma parada periódica na duração temporal profana, criando um tempo sagrado que não se esgota. Esse tempo é “circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos” (ELIADE, 2001, p. 64). No rito, tudo é regenerado, criado de novo, renovado no que se gastou. E nisso ele se identifica com o ato cosmogônico, de destruição e recriação do Mundo. O rito cosmogônico é terapêutico, pois a partir dele se começa outra vez a existência. “É graças a este eterno retorno às fontes do sagrado e do real que a existência humana parece salvar-se do nada e da morte” (ELIADE, 2001, p. 94). A vida não pode ser reparada, mas somente recriada pela repetição simbólica da cosmogonia. Encontrar um tempo sagrado não é desejar apenas o contato com os deuses, mas é recuperar o mundo puro, que atende a uma nostalgia do Ser. ELIADE (2001, p. 59) declara que “é preciso retornar à ‘página branca’ da existência, ao começo absoluto, quando nada se encontrava ainda maculado, quando nada estava ainda estragado”. É nesse sentido que a repetição para Artaud tem razão de ser, na medida em que propicia ao homem reatar com a *Vida* e não se separar dela. O ato teatral como ato ritual não o é pela aparência, mas pela finalidade.

ARTAUD (1995, p. 82) apresenta uma definição de rito, afirmando que

> todo rito tem três graus. Junto com o lado físico destinado a envolver e a encantar, e exemplo de qualquer dança e de qualquer música, aparece o fado feérico e poético do rito, sobre o qual o espírito pode se deter sem ir mais longe. Neste estágio, o rito conta estórias, fornece imagens maravilhosas e muito conhecidas da mesma maneira que, ao lermos a *Ilíada*, podemos nos deter nos avatares matrimoniais de Menelau sem nos preocuparmos com as idéias profundas e terríveis que eles encerram e são obrigados a dissimular. Aliás, eu já insisti neste lado mágico e operatório em um artigo publicado[90] no número de fevereiro de 1932 na NRF.

[89] “cuando la acción [ritual] termina, el hombre sale renovado e integrado a un cosmos pleno de sentido y significación”.
[90] O artigo referido é “A encenação e a Metafísica”.

Podemos reconhecer aqui características do símbolo, que Artaud estende ao rito. Não obstante, essa declaração evidencia uma percepção que vai além do aspecto estético e apreciável do rito, considerando também uma ação mística.

Um fator característico dos ritos é o seu sentido de coletividade, que Artaud não inclui aqui. Conforme NADER (199?, p. 280), mesmo que um rito seja individual, ele está respaldado pela aprovação de um grupo social, e todo grupo se expressa através dele. PALACIOS (1991, p. 90) destaca que "os ritos surgem no seio dos grupos reunidos e derivam sua legalidade das necessidades sociais que satisfazem, por isso a forma que assumem e eminentemente coletiva"[91]. Na medida em que Artaud pretenda um teatro ritual, deveríamos perguntar quem é o coletivo que o cria e mantém sua existência. Haveria como identificar uma unidade social que partilhasse das mesmas necessidades espirituais com fins a reviver experiências de renovação comuns? Se considerarmos que as sociedades ocidentais são multifacetadas, poderíamos supor, então, que um teatro sagrado implicaria numa formação ou afirmação de "redutos". No entanto, a arte em geral, embora proclamada a destinar-se a todos, não acaba por fim restringindo-se a "redutos", que percebem que, de alguma forma, a arte, "aquela" arte, lhe é necessária?

No Teatro da Crueldade, ARTAUD (1993, p. 96) falando sobre o público diz: "Primeiro, é preciso que haja esse teatro". Com essa declaração ele parece esgueirar-se da questão, ou crer que, ao ser realizado, o público se aglomeraria segundo a identificação, como se a simples existência de seu teatro já fizesse com que as pessoas percebessem sua própria necessidade latente. Christopher INNES (1992, p. 110) elabora críticas contundentes afirmando que Artaud "trabalhou em busca de efeitos psicossociais sem considerar exatamente a quem afetariam. Para que seu estilo fosse apropriado a suas metas, Artaud teria que considerar as pautas de conduta estabelecidas dos espectadores, já que só assim poderia predizer acertadamente as respostas e selecionar seqüências de imagens para obter reações precisas"[92]. Artaud parece compor seu ideal de teatro desvinculado desse ponto fundamental.

---

[91] "los ritos surgen en el seno de los grupos reunidos y derivan su legalidad de las necesidades sociales que satisfacen, de ahí que la forma que asumen sea eminentemente colectiva".

[92] "trabajó en busca de efectos sicosociales sin considerar exactamente a quién afectarían. Para que su estilo fuese apropiado a sus metas, Artaud habría tenido que tomar en cuenta las pautas de

Outro aspecto relacionado ao público é abordado por DUBATTI (2002, p. 35), quando lembra que na proposta de Artaud, o público "perde a distância de observador do acontecimento teatral e se fusiona de tal maneira que deixa de ser espectador para se transformar em participante-oficiante"[93] da cerimônia mágica. Dessa maneira, não existiria mais uma simples *recepção estética* de um objeto artístico por parte do espectador. Artaud, contudo, não define o que seria essa participação que parece implicar em ação. Para Bernard Dort[94], este seria o grande defeito do *Teatro e seu duplo*: "sonhar com um teatro sem pensar num público; preconizar um grande teatro de participação sem se interrogar sobre a natureza e o papel dessa participação" (DORT[95], apud VIRMAUX, 2000, p. 200). Vale lembrar, no entanto, que nos ritos xamânicos, nem todos que o assistem necessariamente fazem parte da ação – alguém faz por eles e eles compactuam com o que está sendo feito. Participam porque atestam e partilham, aprovam e fazem parte.

Artaud, apesar de tudo, cria no teatro como atividade social, coletiva, com potencial de transformação da cultura. Por outro lado, ele parece idealizar um rito que permanece unicamente dentro de si, composto por múltiplas fontes, sem interação com pesquisas teóricas (mas sendo teorizador), elaborado principalmente por sua intuição, como reflexo de uma ânsia pessoal, de uma necessidade interna sua (como já mencionado sobre o Teatro de Bali). As referências que Artaud manipulou corresponderiam, assim, a subsídios que o inspiraram em sua elucubração.

Também com relação ao desempenho do diretor e dos atores, Artaud não aprofundou muito, esboçando idéias mas não delineando com precisão metodologias de trabalho. Ele unificou a figura do diretor e autor como o criador absoluto desse universo, "uma espécie de ordenador mágico, um mestre de cerimônias sagradas" (ARTAUD, 1993, p. 56). Ele define o ator tomando-o "ao mesmo tempo [como] um elemento de primeira importância, pois é da eficácia de sua interpretação que depende o sucesso do espetáculo, e [como] uma espécie de

---

conducta establecidas de los espectadores, ya que sólo así podría predecir atinadamente las respuestas y seleccionar secuencias de imágenes para obtener reacciones precisas".

[93] "pierde la distancia de observador del acontecimiento teatral y se fusiona de tal manera que deja de ser espectador para transformarse en participante-oficiante".

[94] "B. DORT, A vanguarda em suspenso. *Théâtre populaire*. n. 18, 1.5.1956; texto reproduzido (e ligeiramente modificado) em *Théâtre public*, Seuil, 1967, p. 245." (VIRMAUX, 2000, p. 200)

[95] DORT. A vanguarda em suspenso. *Théâtre public*, Seuil, p. 245., 1967.

elemento passivo e neutro, pois toda iniciativa pessoal lhe é rigorosamente recusada" (ARTAUD, 1993, p. 95). Essa descrição se aproxima da definição de xamã que, sendo o centro do rito, age segundo um poder superior recebido, que se apossa e manifesta através dele, levando-o à nulidade do seu eu para dar lugar à força sobrenatural, uma possessão, um transe.

Essa idéia de transe poderia ser compreendida como um delírio anárquico, desregrado, uma histeria descontrolada, mas Virmaux lembra que os transes sempre ocorrem dentro de um momento previsto nas liturgias dos ritos[96], e que Artaud pretende o transe através de métodos calculados (VIRMAUX, 2000, p. 47), e não enlouquecidos. Podemos concordar com VIRMAUX (2000, p. 49) de que, para Artaud, "trata-se na verdade de mudar de pele, de se deixar habitar pelas forças mágicas", tanto para os atores quanto para os espectadores. Entrar em contato com o sagrado pelo transe provoca uma fusão entre o homem e a força sagrada, transformando essas duas realidades distintas em uma unidade que é extremamente significativa, visto que o sagrado se revela e se deixa conhecer, atribuindo ao homem que o experimenta um novo valor, sendo partícipe da santidade. A perda do próprio corpo e a possessão dele novamente implica num processo de "cosmização", de destruição e recriação do Mundo-corpo, pois, como destaca ELIADE (2001, p. 141-144), existe uma correspondência entre o corpo e o Cosmos. Entregar-se ao divino e deixar-se habitar por ele é experimentar a passagem de um corpo condicionado a um corpo não-condicionado, totalmente livre, aberto, entregue, renascido.

O que poderíamos tomar como modelo teatral mais próximo às propostas de Artaud[97] seria seu espetáculo *Os Censi*, apresentado em 1935, poucos meses depois de publicados seus manifestos do Teatro da Crueldade (o que gerou grande expectativas na época). O espetáculo, contudo, ficou muito aquém do ideal artaudiano, recebendo inúmeras críticas, o que faz com que os estudiosos de Artaud se empenhem por tentar compreender os motivos de tal frustração. Para PALACIOS

---

[96] VIRMAUX (2000, p. 46-49), em *Artaud e o teatro*, desenvolve uma abordagem sobre o transe que, embora curta, é bastante esclarecedora.

[97] Christopher Innes lança um olhar para os espetáculos realizados por Artaud no período do Teatro Alfred Jarry (1926 a 1929), e destaca nessas produções aspectos presentes nas propostas de Artaud. Este pesquisador enfatiza a pouca exploração desses espetáculos como forma de compreender Artaud. No entanto, é necessário também reconhecer que o próprio Artaud não os utiliza significantemente como referência para seus posteriores escritos sobre o Teatro da Crueldade.

(1991, p. 97), a encenação de *Os Cenci* "não obteve os frutos apetecidos, entre outras razões, por não ter almejado estabelecer uma forma precisa de relação entre diretor e ator, uma técnica, um método susceptível de progresso, verificação e retificação"[98]. ESSLIN (1978, p. 40), destaca que, além de Artaud ter escolhido para *Os Cenci* um local que contradisse suas propostas, ele se deparou com muitas dificuldades com os atores, que não entendiam suas idéias, o que lhe deixava nervoso, e isso transmitia a eles. Mesmo que Artaud esboce algumas questões, como uma técnica de respiração[99] exposta em *Um atletismo afetivo*, e a necessidade de encontrar no corpo, à semelhança da medicina chinesa, pontos de apoio nos quais o ator possa "aumentar a densidade interior e o volume de seu sentimento" (ARTAUD, 1993, p. 135), ele não elabora uma técnica atoral para testar suas teorias, como GROTOWSKI (1971, p. 69) também sublinha. Apesar disso, não há como negar que ele estimula a criatividade e o desejo pelo encontro de novas técnicas para o teatro. O pesquisador Christopher INNES defende a idéia de que essa distância entre idealização artaudiana e sua prática se deve a uma tendência de "entusiasmos" que Artaud projetava além suas próprias opiniões:

> Se os ensaios de Artaud eclipsaram suas realizações práticas é algo que se deve, tanto como qualquer outra coisa, a que prometem algo muito mais grandioso do que jamais poderia atingir na prática. Artaud tinha o hábito de exagerar em grau extremo. Ele mesmo tinha consciência disto como defeito, e em uma reveladora nota de uma carta, em que pedia a Jean Paulhan não publicar uma de suas críticas teatrais, pois o que havia escrito tinha muita pouca relação com o que tinha visto, fazia este comentário: 'Não posso escrever sem entusiasmo e sempre vou muito longe.'[100] Isto, mais que a falta de apoio econômico, é a razão da lacuna existente entre a teoria de Artaud e sua prática; e um bom exemplo desta lacuna é sua insistência no drama como 'processo', como produto não terminado, no que comumente se considera 'o teatro artaudiano'. (1992, p. 74-75) [101]

---

[98] "no obtuvo de ella los frutos apetecidos, entre otras razones, por no haber logrado establecer una forma precisa de relación entre director y actor, una técnica, un método susceptible de progreso, verificación y rectificación".

[99] Para Grotowski, Artaud fez uma interpretação errônea dos textos orientais ao estabelecer sua proposta de respirações.

[100] ARTAUD. *Oeuvres Complètes*, v. 3. 16 de outubro de 1934, p. 308

[101] "Si los ensayos de Artaud han eclipsado sus realizaciones prácticas es algo que se debe, tanto como cualquiera otra cosa, a que prometen algo mucho más grandioso de lo que jamás podría lograrse en la práctica. Artaud tenía el hábito de exagerar en grado extremo. Él mismo tenía conciencia de esto como defecto, y en una reveladora posdata a una carta en que pedía a Jean Paulhan no publicar una de sus críticas teatrales, pues lo que había escrito tenía muy poca relación con lo que había visto, hacía este comentario: 'No puedo escribir sin entusiasmo y siempre voy demasiado lejos.'[101] Esto, más que la falta de apoyo económico, es la razón de la laguna existente entre la teoría de Artaud y su práctica; y un buen ejemplo de esta laguna es su hincapié en el drama como 'proceso', como producto no terminado, en lo que comúnmente se considera 'el teatro artaudiano'."

PALACIOS (1991, p. 65) ressalta que é importante para desvendar o que seria o rito no teatro artaudiano, identificar o mito a ser celebrado e conseqüentemente os modelos que se pretende repetir no presente. “Em uma primeira tentativa de identificar o tipo de rito a que corresponderia a concepção teatral de Artaud, haveria que se levar em conta primeiramente esse conceito reitor”[102]. Se de fato é verdade que o rito é o mito em ação, conforme Eliade, a pergunta que teria que ser feita é: qual é o mito que Artaud quer reviver? O que deveria ser renovado, restaurado, instituído, celebrado pelo rito? Como já mencionado, pode-se perceber a reincidência da destruição e reconstrução para se encontrar uma existência significativa. A ação profunda para Artaud perpassa por uma cura do ser humano como um todo: cura do corpo, cura da alma, cura do espírito, cura social, cura cósmica, na qual homem e universo se reencontram – cura que ele ansiava desesperadamente para si – não se concentrando apenas numa dimensão “espiritual”. Então, poderemos concluir com PALACIOS (1991, p. 32) que “é esta parte da experiência ritual em que se concentra o interesse de Artaud: a crise que ‘o retorno’ está destinado a provocar de maneira implacável”[103].

Interessante também é que Artaud ainda continua buscando o *teatro,* expressão artística, e não o rito de fato. Como ressalta TEIXEIRA COELHO (1982, p. 100), “Artaud não chegou a pedir o fim do espetáculo e o fim do espectador, não chegou a ir até a essência alquímica do teatro, ao teatro radical”. Ele se mantém e insiste em se manter relacionado ao teatro. ARANTES (1998, p. 196), porém, afirma que o que ele propõe não é mais espetáculo, mas uma transgressão dos “limites das interdições ético-metafísicas”. Artaud dá características de espetáculo a sua vida, funde vida e arte e pretende um teatro que também o faça. No entanto permanece ainda em aberto à viabilidade de sua realização e o questionamento se, levado de fato às vias finais, Artaud ainda estaria desenvolvendo “arte”.

No *Manifesto por um Teatro Abortado*, ARTAUD, já em 1926, escreve:

> Rumo a este teatro ideal, nós avançamos nós mesmos como cegos. Nós sabemos parcialmente o que queremos fazer e como poderíamos realizá-lo materialmente, mas temos fé em um acaso, em um milagre que se produzirá para nos revelar tudo o que ignoramos ainda e que dará toda a sua vida superior profunda a esta pobre matéria que nós

[102] “En un primer intento de identificar el tipo de rito al que correspondería la concepción teatral de Artaud, habría que tener en cuenta primariamente ese concepto rector”.
[103] “es esta parte de la experiencia ritual la que se concentra el interés de Artaud: la crisis que ‘el retorno’ está destinado a provocar de manera implacable”.

> encarniçamos em amassar. Fora portanto da maior ou menor consecução de nossos espetáculos, os que vierem a nós compreenderão que participam de uma tentativa mística... (1995, p. 38-39).

A tentativa mística, ideal, permaneceu nas intenções de Artaud ao longo de sua vida e sobre elas ainda permanecemos sem uma visão clara.

1.8 O ESPAÇO SAGRADO E A CONCEPÇÃO DE ARTAUD

Se tomarmos o texto *O homem-árvore – carta a Pierre Loeb*[104] (ARTAUD, 1988, p. 105-110), veremos que Artaud faz distinção em diferentes situações existenciais: o homem-árvore e o homem-organismo[105]. "Assim era a árvore humana que anda, uma vontade que decide a cada instante de si, sem funções ocultas, subjacentes, que o inconsciente rege./ Do que somos e queremos na verdade pouco resta..." (ARTAUD, 1988, p. 105). O homem-árvore poderia ser comparado ao homem original, ao primeiro Adão, não corrompido, possuidor de um absoluto: a vontade que decide sobre si, onde ser e querer regem absolutos num estado humano de paraíso num corpo sem órgãos[106] ou função.

No homem-organismo é a inconsciência que rege, uma vez que as funções orgânicas escapam da vontade. O homem-organismo vive sobre a produção automática e não mais na produção mágica. Esse organismo animal leva à corrupção da árvore-corpo, logo, da vontade que agora escapa ao homem. Esse

---

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

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

[106] A mesma idéia do corpo sem órgãos aprece no texto *Para acabar com o julgamento de Deus*, cuja gravação radiofônica foi realizada em 28 de novembro do mesmo ano: "não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,/ então o terão libertado dos seus automatismos/ e devolvido sua verdadeira liberdade./ Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas/ como no delírio dos bailes populares/ e esse avesso será/ seu verdadeiro lugar" (ARTAUD. *Para acabar com o juízo de Deus*., citado por WILLER, 1986, p. 161-162). Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolvem um estudo a partir do conceito de corpo sem órgãos, que posteriormente é revisado por Daniel Lins. Um maior aprofundamento nesse conceito pode ser feito observando-se diretamente esses autores.

estado-operário (produtivo) bloqueia o homem-árvore que continua existente, embora oculto, sobrevivendo na digestividade humana.

Dominar sobre o que lhe foge, eis o grande desafio da vida de Artaud. Em suas cartas podemos ler seus depoimentos contando sobre sua dificuldade de fiar-se em seu pensamento, necessitando algo palpável que lhe ajudasse a desenvolver suas idéias. “Existe dentro desta luta terrível entre eu e as analogias que pressinto, e em minha impotência de petrificá-las em termos, para me tornar fisicamente dono da totalidade do meu tema (...)” (ARTAUD, 1995, p. 112). É a vontade pura, autônoma, que se torna para Artaud a fonte mais primeira do humano: ser ativo e soberano sobre tudo aquilo que aniquila e anula a decisão ativa, ser “uma vontade que decide a cada instante de si” (ARTAUD, 1988, p. 105). Ser humano para ele não está sobre a funcionalidade que empreende a manutenção dos sistemas/organismos, sejam corporais ou sociais, na sobrevivência, mas sobre o arbítrio. Os animais defecam, comem e dormem como o humano, mas somente o humano possui uma dimensão mágica, a capacidade de poetizar a vida, de significar a vida.

O que Artaud parece ter ambicionado a vida toda é essa volta a um estado primeiro, puro de humanidade, e à qual neste texto ele profetiza um regresso: “O tempo em que o homem era uma árvore sem órgãos nem função,/ mas de vontade/ e árvore de vontade que anda,/ voltará./ Existiu, e voltará” (ARTAUD, 1988, p. 105). Não seria a isso que as propostas artaudianas para o teatro estariam inclinadas quando ele escreve no prefácio de *O teatro e seu duplo* “é preciso acreditar num sentido de vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer (...) Do mesmo modo, quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam” (ARTAUD, 1993, p. 7)?

Também não é a essa volta ao homem-árvore que ele parece se referir muito anos antes quando fala do teatro, propondo um afastamento da acepção humana para reencontrar a acepção religiosa e mística do teatro (ARTAUD, 1993, p. 40)?

Quando olhamos para a definição de sagrado e profano desenvolvida por Mircea Eliade, podemos identificar uma correlação conceitual com as concepções de homem-árvore e de homem-organismo. O sagrado e o profano, são duas situações existenciais que expressam duas formas distintas de experiência e maneiras de ser

no Mundo, conforme define Mircea Eliade. Ao tratarmos sobre o espaço sagrado, pode-se melhor compreendê-lo se o estudarmos em comparação ao espaço profano. “Para a experiência profana”, nos diz ELIADE (2001, p. 26), “o espaço é homogêneo e neutro: nenhuma rotura diferencia qualitativamente as diversas partes de sua massa”. Ele é, portanto, homogêneo, não apresenta nenhuma diferenciação qualitativa, nenhuma referência ou orientação. Nesse tipo de espaço inexistem estruturas e consistência; ele é amorfo, igual por inteiro.

Por outro lado, “para o homem religioso, *o espaço não é homogêneo*: o espaço apresenta rotura, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. (...) Há portanto, um espaço sagrado, e por conseqüência ‘forte’, significativo” (ELIADE, 2001, p. 25). O espaço sagrado é suscetível à comunicação com o transcendente. E o espaço existencial ocorre somente pela vivência, pela experiência, estabelecendo o único Mundo que *realmente* existe. “A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo”, nos diz ELIADE (2001, p. 26), lhe atribui forma e sentido. É na quebra do espaço profano que se torna possível a constituição do mundo, o Cosmos. “A manifestação do sagrado santifica e recorta ontologicamente uma determinada zona do espaço profano”[107] (NADER, 199?, p. 260). Ele está unido profundamente ao tempo sagrado, uma vez que este espaço existe na duração do tempo da manifestação.

O homem-árvore possui, semelhantemente ao homem religioso, a aspiração de viver em um espaço e um tempo distinto daqueles habitado pelo homem-organismo e pelo homem profano (que podem ser considerados equivalentes). No estabelecimento dessa correlação, podemos agregar ainda como uma forma de homem profano, o *homem-carcaça*, referido por Artaud no texto *A encenação e a metafísica*, “homem provisório e material” (ARTAUD, 1993, p. 36), preocupado com idéias e moral, limitado ao pensamento cotidiano.

Na realidade, é Artaud quem aspira viver continuamente num Cosmos, num espaço forte e significativo. De qualquer forma, ambas formas de se compreender a existência articulam-se em um sistema de contraposição, no qual tanto o sagrado e o profano, quanto o homem-árvore e o homem-organismo, podem ser melhor compreendidos na medida em que se estabelecem as diferenças entre eles.

---

[107] “La manifestación de lo sagrado santifica y recorta ontológicamente una determinada zona del espacio profano.”

Seguindo, então, sob a clareza de que os conceitos de homem sagrado e profano permeiam o pensamento artaudiano, poderíamos perguntar de que maneira o espaço pode ser entendido: há um *espaço-árvore* oposto a um *espaço-organismo*? Constantemente, Artaud refere-se ao espaço do teatro como um espaço onde a poesia possa se concretizar, de forma que fale sua própria linguagem espacial que é a da cena, um espaço distinto do espaço dialógico que prevalece no teatro franco-ocidental de então. Devido a tudo isso é que Artaud prenuncia a necessidade de alteração do lugar teatral, elaborando proposições que possam permitir diferentes relações com o espetáculo visando atingir seu objetivo maior. Não se trata apenas de alterações estéticas, mas de proposições fundamentais.

A época em que Artaud vivia na França ainda consistia em um período de afirmação do encenador, novo elemento que estava sendo agregado ao teatro. Basta lembrar que o ano de 1887, ocasião em que André Antoine fundou o *Théâtre-Libre*, em Paris, é tido como marco do início da modernização do teatro e do surgimento da figura do encenador. Ora, na ocasião em que Artaud escreve os textos de *O teatro e seu duplo*, entre 1931 e 1936, ele ainda está perfilando o papel do encenador, criticando reiteradas vezes a função do teatro, se opondo radicalmente ao naturalismo, definindo as atribuições do encenador, ampliando-as para a de diretor-autor.

Quando ARTAUD (1993, p. 95) afirma que “há uma idéia do espetáculo integral que devemos fazer renascer. O problema é fazer o espaço falar, alimentá-lo e mobiliá-lo”, está apontando para uma realidade da cena teatral que começará a se concretizar a partir do final dos anos 1950, e de fato nos anos de 1960. É neste período que inúmeras experimentações teatrais dissolvem verdadeiramente os paradigmas do espaço cênico e ousam realizar propostas semeadas inclusive, e especialmente, por Artaud.

Com o questionamento sobre a centralidade do texto dialogado e literário, o espaço passa a ser compreendido por Artaud como o lugar por excelência do teatro, afirmando a fusão de *teatro* com *encenação*. Para Artaud, a realização do teatro pertence totalmente ao domínio da encenação. É a cena que corresponde à atividade e ao acontecimento teatral, sendo uma linguagem concreta, independente da palavra, destinada a passar diretamente pelos sentidos e não pela racionalização da inteligência. A poesia da palavra (texto) é substituída pela poesia no espaço

(cena), que é visual, sonora, cinética, que se vale de todos os recursos e possibilidades teatrais, confundindo-se com estas, criando imagens materiais, ideográficas, hieroglíficas, plásticas e físicas, consistindo, nisso sim, o especificamente teatral, a linguagem teatral pura, sendo "uma questão de materialização cênica e que vive apenas de materialização" (ARTAUD, 1993, p. 106).

O espaço é, então, fator essencial no teatro de Artaud, não por que reúne todas as linguagens, mas por ser em si a materialização da encenação, o lugar físico e concreto da cena agindo desta maneira sobre a sensibilidade nervosa, sobre o ser e sobre as relações. "O teatro é uma arte do espaço e é pesando sobre os quatro pontos do espaço que ele arrisca-se a tocar na vida. É nesse espaço habitado pelo teatro que as coisas encontram suas figuras, e sob as figuras, o rumor da vida. (...) Ocupando o espaço, ele [o teatro] acua a vida e a força a sair de seus refúgios" (ARTAUD[108], apud VIRMAUX, 2000, p. 318). É no espaço que a cultura, na forma compreendida por Artaud, ocorre, sendo um impulsionador dos deslocamentos e movimentos culturais. A linguagem espacial assume a função idêntica a da poesia de transgredir o mundo já estabelecido, subvertendo-o, pois "a verdadeira cultura só pode ser aprendida no espaço, e que é uma cultura orientada, como o teatro o é" (ARTAUD[109], apud VIRMAUX, 2000, p. 317).

ARTAUD (1993, p. 123) diz que "o espaço teatral será utilizado não apenas em suas dimensões e em seu volume mas, por assim dizer, *em seus subterrâneos*", sem visar meramente "o prazer exterior dos olhos e dos ouvidos, mas para o prazer mais secreto e proveitoso do espírito". O subterrâneo, que é o âmbito do não aparente, do oculto, carrega potencialmente o elemento que a poesia elabora, isto é, um sentido não aparente mas latente, presente, transcendente, metafísico.

É fundamental relembrar, conforme os estudiosos da Hermenêutica Simbólica, que a experiência com o sagrado se dá através da vivência, e somente desta forma. É a partir desta vivência, que se dá no universo interior e subjetivo, que o sagrado pode estabelecer um lugar geográfico. Somente a partir do momento que o sagrado já tenha se manifestado (ou que tenha sido construído/preparado para a

---

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

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

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

O espaço sagrado está associado ao tempo sagrado, pois só existe durante a epifania. O tempo, assim como o espaço, é vivido, experimentado, não uma idéia, conceito ou categoria. O tempo faz parte da experiência religiosa, da percepção da totalidade do mundo. O tempo sagrado não se limita ao modo de ser do homem. Ele é trans-humano, o verdadeiramente real, forte, pleno de significações e sentido. Por isso, ao considerar-se a questão do espaço sagrado no teatro, é fundamental que se tenha esse aspecto claramente posto. Por isso não podemos observar apenas a cenografia, que é visível, que continua existindo mesmo após o final do espetáculo e que é passível de ser registrada. No espaço sagrado, o lugar geográfico é tornado qualitativamente diferente, um centro que orienta e re-orienta todo o Cosmos de quem o vivencia. Nos dias de hoje, é bastante comum assistirmos a espetáculos teatrais que “ousam” formas espaciais diferentes do palco frontal, muitos se dizendo inspirados em Artaud. Inúmeros não se sustentam, pois acreditam que a forma em si inovará a cena, criará relações mais intensas – mas não passa de nada mais do que uma diferente opção estética que provoca apenas uma vaga e “bocejante” curiosidade nos espectadores.

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

Já vimos anteriormente que o mundo precisa ser criado, que o Cosmos se estabelece a partir de uma hierofania. Essa mesma “cosmização” também ocorre em

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

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

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

Pode-se afirmar que estes lugares (templos, cidades, regiões) possuem o *imago mundi*, uma santificação concedida pela obra dos deuses. Uma das maneiras de transformar ritualmente a morada (tanto o território como a casa) em Cosmos, conferindo-lhe o valor de *imago mundi*, é justamente “assimilando-a ao Cosmos pela projeção dos quatro horizontes a partir de um ponto central, quando se trate de uma aldeia, ou pela instalação simbólica do *Axis mundi* quando se trate da habitação familiar” (ELIADE, 2001, p. 50).

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

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

> exigir, caminhar de um ponto a outro da sala, e também que a ação se desenrole em todos os níveis e em todos os sentidos da perspectiva em altura e profundidade. (ARTAUD, 1993, p. 93)

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

O *axis mundi* corresponde a "um centro de manifestação da sacralidade, um centro do mundo. É uma espécie de fonte inesgotável de força sacra; o homem tem a possibilidade de ascender a este espaço e participar dessa força"[110] (NADER, 199?, p. 260). Dele é que sai toda a orientação e sentido para a vida; é nele que se manifesta de forma mais intensa o sagrado. É justamente no centro que Artaud quer situar os espectadores. Dessa maneira, a relação dos espectadores com o espetáculo se tona mais intensa. Artaud quer perturbar o repouso dos sentidos e liberar o inconsciente, provocar a vertigem, desnortear o espectador. Envolvê-lo no espaço, cercando-o com a ação ininterrupta que brote em todos os lados e níveis, é tido como fundamental para atingi-lo, por que é pela sensibilidade que se pode fazê-lo. ARTAUD (1993, p. 125) escreve: "assim como não haverá intervalo, nem lugar desocupado no espaço, não haverá intervalo nem lugar vazio no espírito ou na sensibilidade do espectador. Isto é, entre a vida e o teatro já não haverá uma separação nítida, já não haverá solução de continuidade". A forma circular e giratória permitiria a ininterrupção da cena que, pela ocupação contínua, impediria intervalos "no espírito e na sensibilidade do espectador" situando-o no centro do eixo. Artaud, ao propor no manifesto do *Teatro da Crueldade* um espaço cênico que tenha os espectadores situados ao centro, afirma que quer justamente marcá-los e envolvê-los de uma forma mais intensa, profunda e significativa. Ele também tinha a compreensão de que, para atingir mais eficazmente o espectador, era necessário envolver o espectador mais fisicamente. Daí também a importância creditada por ele à diminuição da distância entre atores e espectadores, pela eliminação do palco frontal, primeira grande fronteira a ser removida.

---

[110] "un centro de manifestación de la sacralidad, un centro del mundo. Es una especie de fuente inagotable de fuerza sacra; el hombre tiene la posibilidad de acceder a este espacio y participar de esa fuerza".

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

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

Galpão, celeiro ou hangar, Artaud almeja a transformação de uma arquitetura já existente, reconstruindo-a segundo princípios da arquitetura de certas igrejas, certos lugares sagrados, de certos tempos do Alto Tibet. Há nesses ambientes algo identificado por Artaud que atrai sua atenção. Há um modelo arquitetônico a seguir – e não é o modelo do teatro vigente. Mircea ELIADE (2001, p. 56) afirma que a arquitetura possui uma grande importância no processo de transformação do mundo: "é graças ao Templo que o Mundo é re-santificado na sua totalidade", como se a existência permanente mantivesse continuamente no mundo um poder de santificação ativo, mantendo o mundo em constante ligação com os deuses. Eliade também diz que "os modelos transcendentes dos Templos gozam de uma existência espiritual, incorruptível, celeste". Não seria isso que Artaud também almejava: habitar em um local não corrompido pelo teatro "idiota, louco, invertido, gramático, merceeiro, antipoeta, positivista, isto é, o teatro ocidental" (ARTAUD, 1993, p. 35)? A proposta de Artaud de adotar uma outra arquitetura e conferir-lhe uma outra estrutura, reflete a aspiração à criação de um novo mundo, como afirma ELIADE (2001, p. 46): "a instalação num território equivale à fundação de um mundo". Construir uma nova arquitetura é experimentar uma nova cosmogonia, impondo o *imago mundi* do Cosmos.

O desejo do homem religioso é de mover-se unicamente no mundo santificado – por isso ele elabora técnicas de construção. “O espaço sagrado lhe brinda o marco de segurança e sentido que necessita para poder viver uma verdadeira vida. Portanto, não apenas tentará permanecer em um espaço sagrado, como também buscará se mobilizar para àqueles lugares que sejam significativos, isto é, que tenham a qualidade de ser um centro do mundo”[111] (NADER, 199?, p. 268). É somente lá que se pode *ser* verdadeiramente.

Sim, o teatro de Artaud almeja um *espaço-árvore*: um *axis mundi,* que arrebate, recrie, que pela sua força perpasse pelos sentidos e destrua os órgãos, crie seres mutantes, renovador de todos os organismos.

1.9 TEATRO, METAMORFOSE E MUTAÇÃO

Artaud refere-se freqüentemente à necessidade de uma recriação, empregando alternadamente a imagem da metamorfose e a da transmutação[112]. No entanto, parece-me que essas expressões não possuem um mesmo teor do que o processo de transformação significa para Artaud. Acredito que um olhar mais atento a esses dois fenômenos biológicos possa nos ajudar a refletir sobre as propostas artaudianas. Para isto, assumo neste último tópico do capítulo sobre Artaud, uma liberdade maior na escrita, experimentando extrair, à inspiração do teatrista, uma intensidade maior das palavras através de uma certa “liberdade poética”.

O termo metamorfose, do grego *metamórphosis*, significa mudança de forma, transformação. Na zoologia corresponde à mudança de forma ou estrutura que sobrevém durante a vida de certos animais, principalmente dos insetos e dos batráquios, em fases que o adaptam a certas funções. A metamorfose é um processo controlado, esperado, inerente ao ser, próprio de determinadas espécies. Não surpreende, pois seu resultado pode ser previsto. Tende a ser a passagem de uma forma jovem à adulta, a um estado de maturidade. O crescimento do ser não se

---

[111] “El espacio sagrado le brinda el marco de seguridad y sentido que necesita para poder vivir una verdadera vida. Por tanto, no tan sólo intentará permanecer en un espacio sagrado, sino que buscará movilizarse hacia aquellos lugares que sean significativos, es decir, que tengan la cualidad de ser un centro del mundo”.

[112] Falando sobre a idéia alquímica do teatro diz: “onde as formas, os sentimentos, as palavras, compõem a imagem de uma espécie de turbilhão vivo e sintético, no meio do qual o espetáculo toma o aspecto de uma verdadeira transmutação” (ARTAUD, 1995, p. 83).

dá de maneira direta, mas por um processo de transformação, de mudança na forma, no corpo. A vida ocorre em diferentes fases. Na metamorfose completa dos insetos, por exemplo, pode-se identificar claramente pelo menos quatro estados bem distintos: ovo, larva, pupa ou crisálida e adulto.

Já a mutação, termo latino *mutatione*, corresponde a uma alteração espontânea na estrutura do gene, durante a duplicação cromossomática. "Uma mutação é definida como qualquer alteração permanente do DNA" (USP, 2003) que modifica o organismo. É um evento inesperado, imprevisível no espaço e no tempo, representa transições abruptas, gera novos padrões. "As mutações ocorrem ao acaso, de modo que não é possível prever o gene a ser mutado nem relacionar a existência de mutação com a adaptabilidade às condições ambientais. As mutações não ocorrem para adaptar o indivíduo ao ambiente" (BORGES, 2003); elas ocorrem ao acaso e só se mantém se a modificação conseguir se adaptar. Caso contrário, o mutante e sua modificação genética serão eliminados. Quanto mais bem adaptado a um determinado ambiente for o ser mutante, maior é a probabilidade dele sobreviver e de deixar descendentes[113].

No processo evolutivo das espécies as mutações constituem a única hipótese potencialmente capaz de gerar uma característica nova. "É interessante notar que, se o DNA não sofresse danos e que se não produzisse erros durante seu processo de cópia, a evolução não teria acontecido e é bem provável que não estivéssemos aqui" (PROSDOCIMI, 2003). A mutação é a fonte primaria de variabilidade genética das populações. A mutação provoca transformações profundas e não possui um estágio final definido. Não prevê necessariamente a melhoria, o progresso, mas o deslocamento, a transformação libertária – não condiciona o indivíduo para um determinado final específico.

[113] A seleção natural tende a diminuir a variabilidade genética, pois o código genético está engendrado de tal forma que torna neutras as mutações nocivas. Existe uma resistência às mutações. Apenas algumas mutações são selecionadas. O mutante é menos capaz de adaptar-se ao ambiente do que o eram seus pais, pois deixa uma forma adaptada para uma incerta – mutantes têm dificuldades em sobreviver. Entretanto, pode também acontecer uma melhora no organismo, tornando-se mais eficiente que os outros, adquirindo, assim, uma *vantagem adaptativa*. Se essa vantagem fizer com que o organismo que a possui tenha uma prole maior do que os outros membros de seu grupo, essa nova característica irá substituir aos poucos a característica ancestral, que é então agora a menos adaptada. Surge então um indivíduo que possui uma capacidade nova, que poderá passar seu legado às próximas gerações. (BIOMANIA, 2003)

Tanto a metamorfose quanto a mutação são imagens que representam uma passagem, uma mudança de regime ontológico, uma re-criação. Mircea ELIADE (2001, p. 152) afirma que o homem das sociedades primitivas não se considera "acabado", mas deve morrer para esta vida primeira e renascer para uma vida superior. O simbolismo da morte e ressurreição/renascimento corresponde ao acesso à espiritualidade, à superação da condição profana não santificada.

A metamorfose atende perfeitamente a esse simbolismo, visto, por exemplo, o estado de pupa, quando o inseto isola-se, afastando-se do mundo exterior, parando até de se alimentar, e ressurgindo em uma forma mais evoluída, adulta (matura), um "novo corpo", dotado de mais virtudes, como o caso da borboleta. ELIADE (2001, p. 159) atesta dizendo que essa "morte iniciática reitera o retorno exemplar ao Caos para tornar possível a repetição da cosmogonia, ou seja, para preparar o novo nascimento". Essa morte simbólica estabelece uma separação entre duas diferentes formas de existência. É a interrupção entre um mundo e outro, a criação de um novo Cosmos, dotado de novos valores, de nova organização. A metamorfose na arte poderia ser comparável ao poder da arte de transformação que, no entanto, vislumbra um determinado estágio a ser atingido; uma melhoria na pessoa ao tomar contato com a arte. É cosmogônico. Morte e ressurreição.

A metamorfose não é, contudo, o único simbolismo possível para retratar a cosmogonia. ELIADE (2001, p. 163) também lembra que "de uma religião a outra, de uma gnose ou sabedoria a outra, o tema imemorial do segundo nascimento enriquece-se com novos valores, que mudam às vezes radicalmente o conteúdo da experiência". Nesse sentido, a mutação também se apresenta como um simbolismo, trazendo, contudo, diferentes aspectos e valores, que parecem ter mais a ver com as propostas artaudianas.

A mutação, se comparada à metamorfose, possui aspectos mais caóticos. De certa forma se considera culturalmente que a metamorfose conduz a uma vida superior, assegura a chegada a uma perfeição. Apolo, como deus da forma, do equilíbrio, da harmonia, da perfeição e da beleza, parece corresponder ao mesmo espírito da metamorfose, a forma ideal. Nisso Apolo se contrapõe, então, à mutação, que é em si a *de-formação*, um desregramento, a materialização de uma força bruta, intempestiva, um furor vital semelhante ao instinto dionisíaco – ARTAUD (1993, p. 101) fala de um "fogo da vida, apetite da vida, impulso irracional para a vida" – que

transita justamente pela profundidade, que poderíamos relacionar com a modificação do DNA. Conforme NIETZSCHE (1999, p. 23), Dionísio é uma "força despótica de renovação primaveril (...) que vai atrair o indivíduo, para o obrigar a aniquilar-se no total esquecimento de si mesmo"[114].

A mutação gera um caos, uma desorganização maior nos sistemas, mudanças mais drásticas que a metamorfose, uma vez que ocorre no âmbito do genoma. Mas, como todo o caos, é só a partir dela que surge a possibilidade de uma verdadeira revolução, da verdadeira transformação, do surgimento de um novo ser de fato. Conforme ARTAUD (1993, p. 46), "parece que onde reinam a simplicidade e a ordem não pode haver nem drama nem teatro, o verdadeiro teatro nasce (...) de uma anarquia que se organiza". Esse caos nega o princípio de perfeição e maturidade, que é na realidade inatingível, pregada pela metamorfose. Esta hierarquiza também estágios, distingue superioridade de inferioridade, evoluídos de não evoluídos. ARANTES (1998, p. 21) lembra que "a realidade não aparece, para Artaud, como um complexo de planos organizados e hierarquizados indo do caos à ordem, numa derivação contínua e lisa, onde o espaço virtual do teatro se situasse em algum ponto entre os dois extremos".

Enquanto a metamorfose faz crer que a maturidade, o estágio ideal, a perfeição humana é possível, a mutação, que não tem como garantir que o DNA alterado trará benefícios, apresenta-se numa espécie de sinceridade que não dá certezas de sucesso – cogita a possibilidade de um renascimento sem a segurança de que será benéfico. A metamorfose na vida humana não tem como garantir a perfeição, porque na vida humana não há a perfeição – daí a vida ser constantemente recriada, re-consagrada, purificada. A mutação não tem a pretensão de oferecer a perfeição – é um desprendimento, uma abdicação da estabilidade (que em si nem existe), um risco de deterioração – é radical, "tenta" uma evolução que só ocorrerá se houver uma adaptabilidade com o ambiente.

A arte para a mutação opera no profundo da alma, na estrutura mais íntima, no DNA. Ao falar sobre sua revolução, ARTAUD (1995, p. 39) fala que é preciso uma "metamorfose nas essências". Muda a estrutura de forma irreversível – nunca mais

[114] Aqui poderíamos adentrar num estudo comparativo entre as propostas artaudianas e o estudo sobre o dionisíaco a partir de Nietzsche, mas não empreenderemos esta tarefa que, além de já desenvolvida por outros estudiosos de Artaud, como Felício e Virmaux, exigiria um tópico à parte, estendendo sobremaneira este trabalho.

se poderá ser como antes. A mutação lança o ser humano num processo profundo, radical, de liberdade apavorante no espaço sideral, de barco à deriva na tempestade noturna.

O ser em mutação deixa de ser quem é, sem contudo deixar totalmente de o ser. Ele possui uma marca original que permite se lhe identificar a natureza que já não lhe pertence mais. É dotado de uma benção/maldição que o diferencia dos demais, que o dissocia, desagrega, colocando-o apartado de sua referência. Possui uma carga nova, original não apreensível em sua totalidade, até porque na mutação não se pode identificar exatamente o ponto final, um ponto zero. Este é relativo, indefinível.

A mutação interrompe o fluxo da vida amorfo, constante, qualitativamente igual. Esse fluxo, embora seja constantemente subvertido, insiste em se afirmar em uma força que zela pela sua manutenção, pela sua permanência. A seleção natural tenta eliminar as alterações genéticas, esterilizar suas possibilidades de descendência. Sobreviverão apenas poucos mutantes. E esse risco constrange mutações mais profundas e radicais no ser e na cultura.

A mutação é subversiva. Ela rompe as regras, desestrutura, modifica os paradigmas e coloca o ser num processo inseguro, instável, imprevisível. Provoca deslocamentos na essência do ser. “Tudo o que age é uma crueldade” (ARTAUD, 1993, p. 81). A mutação invade o ser e modifica, não apenas sua forma, mas sua estrutura como um todo, em maior ou menor grau, para o bem ou para o mal. Semelhantemente a peste, provoca desordens profundas no corpo e no espírito. A peste é colocada por Artaud como figura virtual e arbitrária de um mal que se assemelha ao teatro sendo profundamente desorganizador, reunindo traços extremos de desordem reveladora. “O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição.” (ARTAUD, 1993, p. 26). A mutação partilha desse radicalismo de morte ou cura.

A mutação também figura bem uma certa “fisionomia espiritual de um mal que corrói o organismo e a vida até a ruptura e o espasmo” (ARTAUD, 1993, p. 17). Irrompe com furor e leva às últimas conseqüências. A mutação quebra com as regras dominantes. É perigosa porque não define sua duração. E abre a

possibilidades de re-significar toda a existência, tudo que está previamente existente, organizado, domesticado, subordinado. Lança no vazio. A mutação é risco de fracasso, risco de defeito e anomalia[115]. “A grande maioria das mutações observadas em qualquer organismo é prejudicial ao seu bem-estar. Algumas são letais, atuando diretamente sobre o indivíduo, matando-o; outras são sub-letais, prejudicando a fertilidade do indivíduo, sem matá-lo, e outras são sub-vitais, danificando a saúde e a resistência do indivíduo” (BIOMANIA, 2003). A mutação afirma o homem na fronteira entre algo que é e algo que virá a ser, o Devir. Não petrifica, antes afirma a volatilidade da vida, do mundo. A mutação também é risco de evolução, de aprimoramento da espécie. Se a mutação ocorrer nas células gênicas, o ser humano pode então se reproduzir, reproduzir sua nova forma, seu novo DNA. A mutação re-significa toda existência, atribui um sentido absolutamente novo, inédito, novas perspectivas não imaginadas até então.

As mutações na biologia podem ocorrer tanto por causas naturais (erro em sua duplicação) quanto por danos sofridos devido à ação de agentes específicos, denominados agentes mutagênicos. “A mutagênese pode ser produzida por agentes físicos, químicos ou biológicos, capazes de provocá-la. Os agentes físicos mais comuns são os raios X e os raios ultravioletas; entre os agentes químicos, os chamados gases de guerra, etc.” (MUTAÇÃO – Dicionário de Biologia, 1980, p. 144). Poderíamos apontar nesse sentido análogo de “mutação” na vida subjetiva também *causas naturais*, ou seja, episódios e incidentes inesperados da vida, alucinações e sonhos, assim como a epifania (uma vez que ela é a irrupção do sagrado no mundo, a manifestação que irrompe sem pedir permissão). E como *agentes mutagênicos* (compreendidos como elementos com os quais tomamos contato por opção externa e/ou intencional, regido por uma vontade que age sobre nós), a religião e a arte de forma geral.

As células gênicas podem ser atingidas através da arte pelo acaso transcendente, que encontra campo graças à investigação séria e profunda na elaboração de agentes mutagênicos, ou seja, de linguagens artísticas que se

[115] Na medicina a mutação é considerada no âmbito de doenças genéticas, como melanoma maligno, hemofilia, Alzheimer. As mutações, conforme a medicina, mostram deterioração, desgaste ou desaparecimento geral de certos órgãos; nunca desenvolvem um órgão ou função nova; a maioria provoca alterações em caracteres secundários, tais como cor dos olhos e pelos, sendo que, quando provocavam maiores modificações, são sempre letais, e causam desvantagens a seus possuidores, inclusive a esterilidade.

assemelham a radiações que atingem a sensibilidade e os sentidos do corpo do espectador. A dose de acaso com a qual o artista trabalha é aquela da qual Artaud fala, que não é a da negligência, da falta de preparo e de dedicação à arte, ao público. O acaso está sobre a esperança de que sua arte provoque a mutação. Requer confiança no acaso. “Se não tivéssemos fé em um milagre possível, não nos empenharíamos nesta via cheia de imprevistos. Mas um milagre só é capaz de nos recompensar por nossos esforços e por nossa paciência. É com este milagre que contamos” (ARTAUD, 1995, p. 35).

A mudança na mutação independe, ao mesmo tempo em que depende, do artista. Não constrói, antes destrói pela subversão. Desestabiliza, aniquila, rompe, fere, fragmenta, amputa, mata e, talvez, e só talvez, cura. Por isso a arte não pode edificar – ela tem que matar. Antes de gerar um Cosmos ela tem que ser caótica. A arte no sentido em que entende Artaud não deve ser edificante. Não no sentido que normalmente entendemos essa idéia, de construir, de agregar, de acrescentar, sentido positivo e otimista. Antes, deve ser desestruturante, chacoalhar, pôr em estado de alerta. Não construtora, mas corruptora.

A arte para a mutação é inútil. A metamorfose produz um produto final. A mutação não garante resultado nenhum; a radiação pode não alterar o DNA ou pode ser eliminada no processo adaptativo. A arte para a mutação não dá certeza de produto final, garantias de investimento. O produto da mutação é tão importante quanto o processo, pois o processo é que conduz e define o ser. Não tem pressa de chegar a lugar nenhum. Seu final é imprevisível – não cessa. Já o produto da metamorfose é diferente de seu processo, consistindo em etapas isoladas entre si.

A arte para mutação atua sobre a forma e o conteúdo, sobre essência e existência, não privilegia especialmente determinados aspectos da vida, mas invade a vida como um todo. É uma revolução no ser integral, que parte do interior. Só existe quando for vivida, transformadora de órgãos. É alma, espírito e corpo em transformação. A mutação não se detém apenas na forma do corpo. A mutação vê “o ser”, uno, indivisível e irrompe dessa mesma forma. A arte mutagênica conduz a uma imersão no âmago do ser, na carne, na alma. A arte mutagênica atrai e atemoriza. Seduz e apavora. “Dentre as inúmeras mutações que acontecem nos indivíduos de uma dada espécie, apenas umas poucas serão vantajosas. A grande maioria delas é prejudicial (ou deletéria) ao indivíduo. É por esse motivo que os

agentes mutagênicos constituem um sério perigo para os seres vivos" (AMABIS; MARTHO, 1990, p. 369). A mutação oferece o novo em profundidade radical – e o novo amedronta, fugimos dele. Ela alimenta e consome o ser. Gera uma nova vida, mas exige em troca o que existe de mais próprio do ser, de mais individual – seu DNA. ARTAUD (1995, p. 34) compreende que o teatro deva agir com arrebatamento: "o espectador que vem à nossa casa saberá que ele vem se oferecer a uma operação verdadeira onde não somente seu espírito mas seus sentidos e sua carne estão em jogo. (...) Ele deve estar persuadido de que somos capazes de faze-lo gritar". É perigoso estar em mutação; nunca se sabe o que se virará e isso apavora. A mutação é perigosa, por isto é negada, sufocada, afogada, por isto muitos crêem que é melhor não arriscar.

O teatro de Artaud não é apenas contra o mercantilismo, a industrialização do teatro, a cabotinagem das vedetes. Também se opõe ao teatro de arte, que é literário, "linguagem morta". Ele nos adverte de que a arte não deve se limitar a um sentimento agradável ou a uma idéia, um conhecimento. Artaud quer atingir o espectador sem que este possa dizer como isso acontece, em seu sentido pleno "em seu sentido de deflagração e de emoção plena, de comunicação religiosa, espasmódica, com a metafísica ativa, isto é, com o espírito universal. Toda ação que não leve a isso, (...) é uma ação truncada e embrionária, uma ação de eunuco e de fraco, de impotente, de castrado admitido" (ARTAUD, 1995, p. 108). A ferocidade com que Artaud ataca essa tradição teatral a considera como uma aberração e degradação, uma "idéia desinteressada do teatro que quer que uma representação teatral deixe o público intacto, sem que uma imagem lançada provoque qualquer abalo no organismo" (ARTAUD, 1993, p. 73).

A arte para a mutação é um processo doloroso, penoso, amargo para o agente e para quem muta. Quem toma contato com a arte mutagênica corre o risco de sofrer interferências radioativas. Quem a faz, experimenta a ingratidão de poucos possíveis resultados de alteração de poucos DNAs de alguns poucos seres. Destoa da cultura de nossa sociedade que prega a quantidade, não atinge multidões, não é vendável, não é contabilizável.

É uma arte de doação de quem faz e de quem vê – de doar o melhor de si, para tornar-se um agente mutagênico ou um mutante. É preciso ser virulento, contaminar, contagiar. É nociva e perigosa. É um exercício cruel, tal qual fala

Antonin Artaud, no qual se mata e se morre ao matar, onde nos submetemos conscientemente a uma necessidade rigorosa. O artista empenha-se em seu laboratório científico atrás de agentes mutagênicos que exige seu próprio sangue, pois “a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta” (ARTAUD, 1993, p. 99). Cruel, não por envolver sangue, não na violência ou crueldade exercida uns contra os outros, despedaçando uns aos outros, “trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso” (ARTAUD, 1993, p. 76) – a mutação não dá garantias. A arte mutagênica exige rigor para tentar se encontrar os meios de atingir o DNA.

A mutação é cruel por que obriga o ser a desinstalar-se, a mover-se. Para ele, “a criação e a própria vida se definem por uma espécie de rigor, portanto de crueldade básica que leva as coisas ao seu fim inelutável, seja a que preço for. O esforço é uma crueldade, a existência pelo esforço é uma crueldade” (ARTAUD, 1993, p. 101), faz sair de seu repouso. O artista acaba sendo, além de imolador, imolado. Suicida obstinado que crê poder tocar na vida. Ele precisa, então, ser um atleta do coração, que construa um novo organismo, uma musculatura que emita vibrações radioativas de penetração, encontrando “em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças; mas essas forças, que têm seu trajeto material de órgãos e *nos órgãos*” (ARTAUD, 1993, p. 130). A mutação não é confortável, agradável, e poucas vezes é esperada e quista. O que apavora em ser mutante é que cremos que não sobreviveremos – e não sobreviveremos. “É nesta angústia humana que o espectador deve sair de nosso teatro. Ele será sacudido e ficará arrepiado com o dinamismo interior do espetáculo que se desenrolará diante de seus olhos. E este dinamismo estará em relação direta com as angústias e as preocupações de toda sua vida” (ARTAUD, 1995, p. 34).

A mutação é prima-irmã da alquimia, num sentido homólogo ao que Artaud confere ao teatro. A mutação transforma a matéria em sua composição, realizando, de certa forma, uma fusão entre o abstrato e o concreto. Para Artaud teatro e alquimia atuam subterraneamente no domínio espiritual e imaginário, com uma eficácia análoga àquela capaz de, no plano físico, produzir ouro. São meios de expansão para o espírito, evocações de “espécies de estados de tão intensa

acuidade, de uma argúcia tão absoluta, que é possível sentir (...) as ameaças subterrâneas de um caos tão decisivo quanto perigoso" (ARTAUD, 1993, p. 45), e, por que não dizer, como a mutação.

A arte para a mutação abre um espaço para a ação do transcendente que não é limitada ao controle humano. Exige um desprendimento da auto-suficiência. Requer uma dose de fé e entrega – a obra não será se não ocorrer uma epifania. É uma garrafa lançada ao mar, uma carona no meio do deserto isolado. O acaso aqui não pode ser entendido como uma aleatoriedade plena. É alheio ao nosso desejo humano, ao nosso esforço, e dependente da interferência e condução de uma força superior, o sagrado. Negamos normalmente o perigo da intervenção divina e intentamos afirmar nosso poderio cotidianamente. É uma ação não determinista, porém determinadora. A transcendência não limita sua força e não permite também ver onde sua manifestação cessará. A epifania é subversiva, pois altera o fluxo normal da vida, do tempo, do espaço. Ela quebra com o fluxo natural e desperta para a percepção de que a vida não precisa seguir na objetividade cotidiana. A transcendência é generosa ao permitir o caos como resultado final.

A teofania tem sido negada como subversiva, porque as culturas ocidentais, especialmente as européias, têm negado o poder de subversão do sagrado. Elas têm sido condicionadas a receitas e a reduções apreensíveis e controláveis pela razão humana. Por isso Artaud saiu em busca de manifestações e culturas nas quais pudesse vislumbrar sua sobrevivência.

A arte precisa ser subversiva e cruel, revelando de forma perigosa novos horizontes, propondo mutações anárquicas, efervescendo de maneira virulenta a multidão. A arte abre o ser humano para outras dimensões. "A revolução no teatro é a provocação de um caos perigoso e decisivo, ao mesmo tempo, condição indispensável da própria Existência de um teatro que nasce de uma 'anarquia que se organiza'" (FELÍCIO, 1996, p. 89). A arte precisa furar o casco dos barcos para que mobilize sua tripulação. É ingênuo crer que todos se salvarão. É igualmente ingênuo crer que, se os cascos não forem perfurados, todos se salvarão do naufrágio. O remendo do casco só tem sentido se o furo é percebido e o naufrágio é indubitavelmente sentido.

2 GROTOWSKI VISTO SOB CONCEITOS DA HERMENÊUTICA SIMBÓLICA

2.1 DIFERENTES PERÍODOS NO TRANSCURSO DE GROTOWSKI

Jerzy Grotowski, encenador polonês, é um dos principais nomes do teatro do século XX, estando entre os quatro maiores diretores do século, segundo Richard Schechner, juntamente com Stanislavski, Meyerhold e Brecht. Jaroslaw BIELSKI (1999, p. 9) o considera o mais importante da segunda metade do século. Suas teorias e práticas influenciaram e seguem influenciando inúmeros encenadores e grupos em todos os continentes. Ele se destaca principalmente por suas investigações sobre o trabalho do ator e por suas propostas de experimentação do espaço.

Grotowski iniciou no teatro durante a década de 1950, e na década seguinte tornou-se mundialmente conhecido. Nos anos de 1970 abandonou o teatro, dedicando-se a pesquisas e experimentações que fogem à cena, embora estabeleça algumas relações com o teatro, tornando-se uma figura emblemática. Lisa Wolford, inicia a introdução geral do livro *The Grotowski sourcebook*[116], reconhecendo a trajetória de Grotowski como uma multifacetada viagem criativa em uma das carreiras mais originais e excêntricas nos anais da história do teatro (SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 1).

Ao longo de sua vida, Grotowski sempre optou por colocar-se à margem das tendências dominantes, decidindo pela reclusão. Essa tendência estava presente tanto no fato de estabelecer espetáculos para pequenas platéias, quanto no isolamento posterior no pequeno povoado de Pontedera, interior da Itália. O pesquisador Marco de MARINIS (1988, p. 101) identifica nessa atitude uma oposição ao *establishment* cultural dominante de toda uma sociedade e, no que se refere ao teatro, a oposição ao teatro oficial e de consumo, à sua prática “rica” em recursos, justamente à qual propõe a realização de um teatro “pobre”.

[116] Publicação que pretende reunir textos representativos de todas as fases de Grotowski, concentrando-se principalmente nos textos escritos ou traduzidos previamente ao inglês. Reúne diversos autores.

A maioria dos textos existentes é composta de artigos ou transcrições de palestras e entrevistas realizadas mundo afora. Sua obra mais conhecida é *Em busca de um Teatro Pobre*, publicada originalmente em inglês em 1968, e que teve sua primeira publicação no Brasil em 1971. Consiste em uma coletânea de textos, resultado do esforço de seus discípulos e admiradores. Grotowski, apesar de ter-se interessado em discutir suas idéias, nunca se interessou por escrever um livro, muito menos técnicas e métodos, apesar de ter elaborado suas propostas teatrais concomitantemente às suas experiências práticas. Jennifer KUMIEGA ressalta que Grotowski

> repudia qualquer referência aos "métodos" de Grotowski, resistindo enfaticamente a qualquer tentativa de categorizar e 'normalizar' os resultados de sua investigação teatral, com a finalidade de criar um método comercializável semelhante aos de Stanislavski e Brecht. (...) para o grupo do Teatro Laboratório não existe nenhuma técnica, exercício ou método de valor absoluto, como tampouco existe um traço permanente em seu treinamento. [117] (1986, p. 242)

Ou, nas palavras do próprio GROTOWSKI (1971, p. 165): "não acredito em fórmulas". Sem querer criá-las, procurava descobrir leis objetivas dos processos teatrais, defendendo contudo que cada qual devia criar seu próprio caminho de verificação e criação. Mesmo assim, não foram, nem são, poucas as montagens feitas que se auto-proclamam "grotowskianas", que se apropriam de técnicas e estéticas, cometendo equívocos tremendos. Em razão disso, Harold CLURMAN (1997) analisa o contexto cultural no qual Grotowski emerge, identificando alguns aspectos de sua história que o levam a realizar um teatro de características tão próprias. Contexto dotado de particularidades que fazem com que não se possa simplesmente empreender uma apropriação ou cópia do Teatro Pobre. E Grotowski estava ciente disso.

> Grotowski é um cidadão da Polônia, que foi arrasada e dizimada pela invasão nazista e pelos campos de concentração concomitantes. Nascido em 1933, ele é testemunha e herdeiro, assim como a maioria de seus atores, da devastação de seu país. A marca daquela carnificina está no trabalho deles. É um monumento abstrato às conseqüências espirituais daquele evento horrendo.
> E é por isso que a maioria das produções feitas *à la* Grotowski são necessariamente em sua maioria fraudulentas. Seu teatro tem suas raízes arraigadas em uma experiência local especifica. É orgânico com uma tradição vivida, que foi estilhaçada e difamada por uma

[117] "repudia cualquier referencia a los "métodos" de Grotowski, resistiéndose enfáticamente a cualquier intento de categorizar y 'estandarizar' los resultados de su investigación teatral, con el fin de crear un método comercializable semejante a los de Stanislavski y Brecht. (...) para el grupo del Teatro Laboratorio no existe ninguna técnica, ejercicio o método de valor absoluto, como tampoco existe un rasgo permanente en su entrenamiento."

> iniqüidade inimaginável e vergonha sem limite. Onde falta a uma arte os alicerces das realidades correspondentes, ela é ornamento, entretenimento, ou mais fingimento.[118] (CLURMAN, 1997, p. 164)

Dentro desse contexto, parece-me significativo também mencionar a observação que o crítico polonês Jan Kott faz sobre o funcionamento do Teatro Laboratório. Embora o teatro de Grotowski fosse patrocinado pelo governo polonês, o subsídio destinado era definitivamente insuficiente. KOTT (1997, p. 134) afirma que "durante os primeiros dois ou três anos, Grotowski e seus atores passaram fome – e de maneira alguma no sentido figurado. Pobreza foi primeiro uma prática desse teatro; só mais tarde é que ela foi elevada à dignidade da estética."[119] As realizações e concepções de Grotowski são marcadas de forma intrínseca à sua realidade.

Embora Grotowski não tenha tido uma boa recepção na Polônia nos primeiros anos de seu trabalho, inclusive tendo que cancelar espetáculos por falta de público, KUMIEGA (1986) destaca que sua aparição fora da Polônia foi considerada por alguns como algo quase messiânico. Diante do cinema e da televisão, que cresciam em desenvolvimento tecnológico, Grotowski, ao se perguntar pelo que seria especificamente teatral, pelo elemento distintivo de outras formas artísticas e de comunicação de massa, chegou a uma conclusão chave: o que faz o teatro único é a possibilidade de relação direta entre ator e espectador. "Podemos então definir o teatro como *o que ocorre entre o espectador e o ator*. Todas as outras coisas são suplementares" (GROTOWSKI, 1971, p. 18). Ou, dito de forma mais sintética: "A essência do teatro é um encontro" (GROTOWSKI, 1971, p. 41). Com isso, ele também apresentou uma proposta que não deixava de ser a eliminação de uma dependência tecnológica e de um pensamento de competitividade com o cinema e com a TV.

---

[118] "Grotowski is a citizen of Poland which was razed and decimated through the Nazi invasion and by the concentration camps which were its concomitants. Born in 1933, he is the witness and heir as are most of his actors – of his country's devastation. The mark of that carnage is on their work. It is an abstract monument to the spiritual consequences of that horrendous event.
And that is why most productions done *à la* Grotowski must be largely fraudulent. His theatre has its roots in a specific native experience. It is organic with a lived tradition which was shattered and defamed by unimaginable inequity and boundless shame. Where an art lacks the foundation of corresponding realities it is ornament, entertainment, or more pretense." [Trad. por: Mabel d'Haese]

[119] "During the first two or even three years, Grotowski and his actors starved - and not by any means in the figurative sense of the word. Poverty was at first a practice of this theatre; only later was it raised to the dignity of aesthetics." [Trad. por: Mabel d'Haese]

O trabalho de Grotowski pode ser dividido em diferentes períodos, seguindo indicações do próprio encenador. Existem algumas pequenas diferenças entre a classificação das fases apresentada pelo pesquisador italiano Marco de Marinis e a feita pelo pesquisador polonês Zbigniew Osinski, nenhuma extremamente significativa. Apresentamos a seguir uma fusão destas, em cinco períodos.

O primeiro período é denominado de *Teatro de representação* ou *Teatro de espetáculos*, e corresponde aos anos de 1957 a 1969. Dentro desse período podem ser apontados três momentos distintos: de 1957, quando Grotowski começa com os estudos como ator na Escola Superior de Arte de Cracóvia, até 1960, tendo recebido uma bolsa que o levou a estudar Direção em Moscou. Destes anos constam algumas montagens acadêmicas[120] que, conforme MARINIS (1988, p. 94), evidenciam sem dúvida alguma seu caráter de ensaios juvenis, impregnados de intelectualismo.

O segundo momento está associado ao início de seu trabalho no "Teatro das 13 filas", fundado em 1959, em Opole, Polônia, com a colaboração do escritor Ludwik Flaszen[121]. Aqui, mesmo dentro de um certo ecletismo, já se podia identificar "ainda que em estado embrionário, alguns dos elementos chaves ao redor dos quais girará, se radicalizando cada vez mais, toda a investigação posterior de Grotowski: a autonomia do teatro em relação a matriz literária (...); o protagonismo do ator e sua expressão física; o contato com o espectador"[122] (MARINIS, 1988, p. 94). Realizaram apresentações em Opole e em turnês pela Polônia. Entre os primeiros espetáculos se encontram: *Orfeu*, segundo Cocteau (1959), *Caim*, segundo Byron (1960), *Mistério Bufo*, segundo Maiakosvski (1960), *Sakuntala*, segundo Kalidasa (1960), *Os antepassados* (*Forefathers' Eve)*, segundo Mickievicz (1961).

Dentro do período dos espetáculos, pode-se identificar um terceiro momento, que corresponde ao período de 1962 a 1969, quando passa a investigar e explorar a

---

[120] *As cadeiras*, de Ionesco, em 1957; *Tio Vânia*, de Tchecov, em 1958; *Fausto*, de Goethe, em 1960.

[121] Flaszen, conforme Jennifer KUMIEGA (1986, p. 239), era crítico literário e teatral, além de autor, e sua função oficial era de conselheiro literário nos trabalhos de Grotowski. A pesquisadora destaca que, no entanto, a função que ele desempenhou foi fundamental para o desenvolvimento dos conceitos teóricos que motivaram os experimentos teatrais. "Grotowski considera la función de Flaszen, la cual compara a la de 'abogado del diablo', absolutamente esencial e una intuición teatral orientada hacia la investigación".

[122] "aunque en estado embrionario, algunos de los elementos claves alrededor de los cuales girará, radicalizándose cada vez más, toda la investigación posterior de Grotowski: la autonomía del teatro con respecto de la matriz literaria (...); el protagonismo del actor y su expresión física; el contacto con el espectador".

base fundamental da comunicação teatral, criando, ainda em Opole, o *Teatro Laboratório*. Em 1965 a ênfase do teatro de Grotowski é oficialmente reconhecida quando mudam-se para a cidade de Wroclaw, capital cultural da Polônia Oriental, ampliando o nome para *Teatro Laboratório - Instituto de Investigação do Ator*. A ênfase naquele momento não era tanto a produção de espetáculos; passaram a dedicar mais tempo à investigação, estabelecendo pesquisas metodológicas em torno de objetivos definidos de forma científica (estando cientes de que o âmbito teatral não é científico e nele nem tudo pode ser definido). Nesse período a poética do Teatro Pobre e as experimentações sobre o trabalho do ator chegam ao apogeu e conquistam a aceitação internacional através de alguns espetáculos que são apresentados fora da Polônia. Foram montados os seguintes espetáculos: *Kordian*, segundo Slowacki (1962), *Akropolis*, segundo Wyspianski (1962, tendo cinco variantes até 1967), *A trágica história do Dr. Fausto*, segundo Marlow (1963), *Estudos sobre Hamlet*, segundo Shakespeare e Wyspianski (1964), *O príncipe constante*, segundo Calderón e Slowacki (1965, com outras duas variações no mesmo ano - este espetáculo realizou diversas turnês pela Europa e América, sendo o que tornou o trabalho de Grotowski mundialmente conhecido), *Apocalysis cum figuris*, montagem envolvendo fragmentos de textos de diversos autores, como a Bíblia, T.S. Eliot, Dostoievski e Simone Weil (1968-1969, tendo sucessivas versões até 1980).

O segundo período é o *Parateatral* ou *Teatro participativo*. Após voltar de uma longa estadia na Índia, Grotowski, aos 39 anos, anuncia que não voltará a preparar novos espetáculos. “Ao invés de repetir suas conquistas anteriores, Grotowski preferiu mudar sua atividade profissional para áreas inexploradas até ali, na interseção entre a performance, a antropologia e os estudos rituais.”[123] (WOLFORD, 1997, p. 3). Ele interrompeu então a atividade teatral propriamente dita para dedicar-se à investigações referentes à intercomunicação e ao encontro entre as pessoas, sendo o encontro, a reunião, o foco central. Em 1970, enquanto participava do Festival da América Latina na Colômbia, esclareceu: “na minha vida, este é um momento crucial. O que é teatro, ‘técnica’, metodologia, está ultrapassado para mim.

[123] “Rather than repeating his prior achievements, Grotowski preferred to shift his professional activity toward hitherto unexplored areas at the intersection of performance, anthropology, and ritual studies.” [Trad. por: Marcos Davi]

O que há anos tendia em mim para outros horizontes, acaba de chegar ao auge. (...) já respiro outro ar. Meus pés já tocam outro solo e outro apelo aguilhoa os meus sentidos." (GROTOWSKI, 1992?, p. 25)

A partir de então não serão criados novos espetáculos para o público. Paralelo às apresentações de *Apocalysis cum figuris*, que se estenderá por vários anos, Grotowski reúne um grupo de pessoas que passam a trabalhar nas pesquisas parateatrais. Pelo resto de sua vida, as relações com uma audiência corresponderão a, no máximo, demonstrações dos trabalhos e pesquisas realizadas. Também se tornarão escassas informações sobre suas pesquisas, consistindo em relatos não muito objetivos de participantes externos ocasionais e palestras eventualmente proferidas. Essa fase se estende durante toda a década de 1970, especialmente entre 1975 e 1979.

Além dos integrantes do período dos espetáculos, foram incluídas pessoas novas, além de atores, também músicos, pintores, psicólogos, psiquiatras, sociólogos, antropólogos, estudantes, etc. Os eventos eram cuidadosamente estruturados e duravam dias, às vezes semanas, ocorrendo em espaços fechados ou em florestas e montanhas. Robert FINDLAY (1997, p. 174) diz que "Grotowski insistiu que tais projetos não deveriam ser considerados treinamento de ator, psicoterapia, misticismo secular ou, necessariamente, como arte *per se*. Disse que as experiências simplesmente criavam um meio de possibilitar a indivíduos criativos uma "reunião" em uma atmosfera cuidadosamente estruturada para esses encontros."[124]

O terceiro período está relacionado ao *Teatro das fontes* ou *Teatro das origens* que corresponde ao período de 1976 a 1982, quando Grotowski se propõe a recuperar interesses antropológicos e histórico-religiosos que sempre cultivou, dedicando-se ao homem e às suas técnicas de conduta, especialmente corporais. MARINIS (1988, p. 97) afirma que "considerando desde esta perspectiva, o teatro, daí em diante, só constitui *uma* destas técnicas, junto com os distintos rituais de transe e possessão, os métodos de oração e meditação, a yoga e o Zen, com suas

[124] "Grotowski insisted that such projects were not to be considered as actor training, as psychotherapy, as secular mysticism, or necessarily as art *per se.* He said the experiments simply presented a means of allowing creative individuals the possibility of 'meeting' in an atmosphere that had been carefully structured for such encounters."

respectivas concepções e práticas do corpo, etc."[125] Nesse período, Grotowski empenhou-se em diversas expedições investigativas transculturais, perseguindo ritos arcaicos ainda vivos no Haiti, onde se aproximou do vodu, Bengala na Índia, lidando com a tradição dos bauls (yoguis e artistas), na Nigéria, com a tribo Yoruba, no México com os huicholes (OSINKI, 1993, p. 96). Ele trabalhou com um grupo de pessoas provindas de culturas diversas, como Índia, Colômbia, Bengala, Haiti, Japão, Polônia, França, Alemanha, México e Estados Unidos

Em 1982 Grotowski refugiou-se nos Estados Unidos, onde trabalhou na Universidade da Califórnia em Irvine. Ali empreendeu o programa *Objective Drama*, a quarta fase, considerada como uma fase de transição, entre 1982 e 1985. Trabalhando através de *workshops* com assitentes-instrutores oriundos também de diferentes culturas, junto a alunos da faculdade de teatro, artistas interessados e também especialistas de diversas ciências sociais, Grotowski se propõe a "uma investigação sobre a existência de 'fragmentos performativos' comuns aos diferentes grupos étnicos, culturais ou religiosos enquanto concernem ao ser humano como tal"[126] (MARINIS, 1988, p. 97), procurando identificar valores sobreindividuais, "fragmentos de atuação" que já existiam desde antes da separação da arte de outros campos da vida (OSINKI, 1993, p. 97).

Durante esse período, em 1984 mais precisamente, Grotowski conheceu Thomas Richards, que à época era um ator em formação que começou a freqüentar os estágios ministrados por Grotowski. Richards foi escolhido pelo pesquisador polonês para ser seu "herdeiro espiritual", o continuador de suas investigações, acompanhando Grotowski a partir de então.

O quinto período inicia-se em 1986, e é denominado de *A arte como veículo* (termo que Peter Brook utilizou para definir esse trabalho) ou *Artes rituais*, considerado pelo próprio Grotowski como a etapa final de sua pesquisa. A partir de então, ele retira-se para Pontedera, interior da Itália, iniciando o *Workcenter of Jerzy Grotowski*[127], trabalhando junto com Richards e outros dois assistentes. A *arte como veículo* é definida por Grotowski como a extremidade oposta à *arte como*

---

[125] "considerando desde esta perspectiva, el teatro, de ahí en adelante, sólo constituye *una* de estas técnicas, junto con los distintos rituales de trance y posesión, los métodos de oración y meditación, el yoga y el Zen, con sus respectivas concepciones y prácticas del cuerpo, etcétera."

[126] "una investigación sobre la existencia de 'fragmentos performativos' comunes a los diferentes grupos étnicos, culturales o religiosos em cuanto conciernen al ser humano como tal".

[127] Em 1996, Grotowski muda o nome para *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

representação, em uma corrente da *performing arts*. Imaginando o teatro em uma extremidade e a arte como veículo em outra, aponta fases intermediárias, como elos interligados de uma mesma corrente, o que leva a concluirmos, como Dorys CALVERT, que "o trabalho de Grotowski posterior a 1970 permanece dentro da esfera teatral; o que mudou foi a direção de sua pesquisa" (2002, p. 91). CALVERT salienta ainda que "o termo 'veículo' já indica um movimento, uma intenção, um caminho que aponta para uma meta situada fora dos limites do campo artístico. Por outro lado, trata-se, ainda, de manifestação artística" (2002, p. 91).

Pesquisadores como Peter Brook, Lisa Wolford e Marco de Marinis destacam significativamente que os elementos aos quais Grotowski passa a dedicar-se já estavam presentes ao longo de seu processo, consistindo, portanto, numa redefinição do foco de pesquisa.

> Em uma observação mais atenta não é difícil descobrir em sua evolução de mais de trinta anos, uma continuidade substancial no que se refere aos objetivos de fundo, que definitivamente sempre estiveram relacionados com o homem e com sua viagem para a verdade através de um processo de autorrevelação total, que vai além da máscara do cotidiano, do social e do cultural.[128] (MARINIS, 1988, p. 98)

A condição do homem (ator ou não) e a relação entre os homens são interesses que acompanham Grotowski. "Interesso-me pelo ator porque ele é um ser humano" (GROTOWSKI, 1971, p. 81), já dizia em 1967. O teatro poderia ser, então, colocado como um espaço que apresenta determinadas condições que favorecem certos aspectos, sendo portanto, "um meio e um momento, que por mais importante que seja, está dentro de uma trajetória cognitiva muito mais ampla"[129] (MARINIS, 1988, p. 98). OSINSKI (1993, p. 105) chama a atenção ao fato de que Grotowski desenvolveu ao longo de sua vida investigações em duas direções simultâneas: "a pessoal, interna, esotérica, para ele mesmo e eventualmente algumas outras pessoas, e a externa, pública, exotérica. Essa primeira vertente constitui sempre a base de seu trabalho, mais ou menos oculta para o exterior"[130]. Não é, portanto, um

---

[128] "Ante una observación más exhaustiva no resulta difícil descubrir en su evolución de más de treinta años, una continuidad sustancial en lo que se refiere a los objetivos de fondo, que en definitiva siempre han estado relacionados con el hombre y con su viaje hacia la verdad a través de un proceso de autorrevelación total, más allá de la máscara de lo cotidiano, lo social y lo cultural."

[129] "un medio e un momento, por importante que sea, dentro de un recorrido cognitivo mucho más amplio".

[130] "la personal, interna, esotérica, para él mismo y eventualmente algunas personas más, y la externa, pública, exotérica. Esa primera vertiente constituye siempre la base de su trabajo, más o menos oculta para el exterior".

abrupto abandono do teatro que Grotowski empreende, antes uma opção por explorar os aspectos ocultos. Se considerarmos em traços gerais, poderemos identificar que nas fases pós-teatrais ele, num primeiro momento, aprofunda o encontro e, num segundo, busca a precisão e o detalhe – ambos aspectos pertencentes a suas investigações no período do Teatro Pobre.

De forma elucidativa, WOLFORD apresenta as motivações proferidas pelo próprio Grotowski sobre sua entrada no teatro, o que definitivamente atribui uma melhor compreensão da trajetória:

> Grotowski via as várias fases de sua obra unidas por certos desejos e perguntas consistentes, sublinhando interesses que o fascinavam desde a infância, muito antes de ele ter sequer pensado em desenvolver um trabalho no campo do teatro. Na verdade, Grotowski afirmava que foi quase por acaso que ele escolheu a carreira do teatro. Quando chegou a época dele ingressar na universidade, ele estava decidindo entre três campos diferentes que julgava lhe oferecerem mais ou menos as mesmas oportunidades para ir atrás de seus interesses centrais: teatro, sânscrito e psicologia. O exame de admissão para a faculdade de teatro foi agendado primeiro, e quando Grotowski (ao contrário de suas próprias expectativas) passou para o curso de teatro ele resolveu se matricular. Grotowski sugere que os impulsos por trás da sua obra teriam sido os mesmos, mesmo que ele tivesse decidido seguir carreira em outra área. [131, 132](1997, p. 6)

A arte como veículo tem como meta o impacto sobre o atuante, e não o espectador (como a arte para representação): "a montagem não pretende atingir a percepção dos espectadores, mas as pessoas que fazem"[133] (GROTOWSKI, 1993, p. 7). O trabalho está baseado na exploração de canções vibratórias ligadas a práticas rituais afro-caribenhas, visando provocar transformações de energia. Os atuantes empenham-se em uma montagem, em ações detalhadas e precisas de "grande competência artesanal" que não visam ser apresentadas para espectadores. O objetivo de pôr o corpo em estado de obediência e desafiar o corpo, criando a

---

[131] "Grotowski saw the various phases of his work as being unified by certain consistent desires and questions, underlying interests that fascinated him since childhood, long before he ever thought of pursuing work in the field of theatre. Indeed, Grotowski claimed that it was almost by chance that he chose a career in theatre at all. When the time arrived for him to enroll for university studies, he considered three different fields which he thought offered more or less equal opportunities to pursue his primary interests: theatre, Sanskrit studies, and psychology. The entrance examination for the theatre school was scheduled first among the three, and when Grotowski (contrary to his own expectations), was accepted into the theatre program he chose to enroll. Grotowski suggested that the underlying impulses of his work would have remained much the same even if he had chosen to pursue a career in another field." [Trad. por: Marcos Davi]

[132] Grotowski fez esse comentário durante um encontro em La Rotta, Itália, no dia 9 de agosto de 1995, para um pequeno grupo que tinha testemunhado o trabalho da equipe de pesquisa de Pontedera, na noite anterior.

[133] "no busca el montaje en la percepción de los espectadores, sino en las personas que hacen".

Action ("uma estrutura performática ainda em pleno desenvolvimento, em que cada integrante possui uma partitura bem definida e detalhada de ações físicas conduzidas por algumas canções tradicionais" (CALVERT, 2002, p. 96) desenvolve-se em trabalhos sistemáticos seis dias por semanas, de oito a catorze horas por dia, visando "alcançar o que Grotowski chama de verticalidade, isto é, uma transformação qualitativa da energia vital que implica numa modificação do estatuto ontológico do agente" (CALVERT, 2002, p. 92).

Embora não destinado a espectadores, o trabalho de Pontedera era aberto de tempos em tempos para "testemunhas", especialistas e artistas convidados, assim como muitos grupos teatrais (segundo WOLFORD (1997, p. 14), cerca de 150 companhias até 1996), promovendo a discussão e estabelecendo uma dinâmica de compartilhar. As pesquisas, dessa maneira, mantêm uma relação viva com o campo teatral. Grotowski advoga sobre isso:

> Com *A arte como veículo* somos somente uma extremidade da longa cadeia e esta extremidade tem que permanecer em contato – de um ou outro modo – com a outra extremidade que é *A arte como representação*. Ambas extremidades pertencem a mesma ampla família. Deve existir a possibilidade de uma passagem: de descobertas técnicas, da consciência artesanal... Tudo isto tem que poder passar se não queremos estar completamente cortados do mundo.[134] (GROTOWSKI, 1993, p. 16)

A preocupação em propor questões ao teatro e não impor absolutos sempre acompanhou Grotowski – não se pode impor a verdade de cada um.

Em 1999 Grotowski, que já estava enfermo há vários anos, veio a falecer. E, como ocorreu com Artaud, podemos perceber a existência de uma certa mitificação em relação a Grotowski, existindo obviamente alguns fatos que alimentam uma "nobreza heróica", entre eles: a negação da vida comum/profana por uma dedicada a uma causa de elevação do homem, uma espécie de negação dos "prazeres do mundo" (uma bem sucedida carreira teatral de rápido reconhecimento mundial como a que estava se consolidando). Associa-se a isso a retirada para um local isolado onde poderia se colocar em contato maior com sua "crença" (Pontedera), além de outros "centros", pequenas "Meças" e "Jerusaléns". Ele também tinha, conforme

[134] "Con El arte como vehículo somos sólo una extremidad de la larga cadena y esta extremidad tienen que quedar en contacto – de uno o otro modo – con la otra extremidad que es El arte como representación. Ambas extremidades pertenecen a la misma ancha familia. Debe existir la posibilidad de una pasaje: de descubrimientos técnicos, de la conciencia artesanal... Todo esto tiene que poder pasar si no queremos estar completamente cortados del mundo."

podemos ler em relatos, ou mesmo nas declarações próprias sobre sua função em suas pesquisas, o hábito de evitar os processos de racionalização das dinâmicas empreendidas, procurando estabelecer uma “comunicação de almas”, algo que talvez também poderíamos apontar no fato de ele concentrar as discussões sobre suas realizações em âmbitos de contato direto, ou seja, no cara-a-cara, ao invés de em publicações que tornam a relação mediada e impessoal (talvez por isso não tenha dedicado-se a escrever). E, some-se a tudo isso, sua necessidade de eleger discípulos que continuassem sua pesquisa, tendo-a como uma missão que ultrapassa a existência, a vida e a morte (WOLFORD, p. 16-17).

Concentraremos especial atenção no período dos espetáculos, ponta da corrente à qual estamos nos dedicando neste presente estudo.

2.2 ASPECTOS DE UM SAGRADO SECULAR

Um dos aspectos que, à primeira vista, chama atenção sobre Grotowski está relacionado à terminologia religiosa com a qual ele formula sua concepção de teatro: ator santo, sacrifício, purificação, blasfêmia e redenção, entre outros. De forma semelhante à desenvolvida no capítulo anterior, vamos nos apoiar nos conceitos da Hermenêutica Simbólica para desenvolver uma leitura de suas propostas. Partiremos de textos de sua autoria ou transcrições de palestras e entrevistas, bem como de analistas e comentaristas que tiveram as propostas grotowskianas em foco, pontuando referências sobre seus espetáculos.

A questão do sagrado, na forma que Grotowski se refere não passa por uma busca de contato com forças divinas ou cósmicas. Grotowski não pretende com seu teatro religar o ser humano a nenhuma entidade mística. Ele mesmo faz questão de destacar: “Falo de *santidade* como um descrente. Quero dizer: uma *santidade secular*” (GROTOWSKI, 1971, p. 19), ao que acrescenta, ao esclarecer sobre o termo “ator santo”, “não devemos tomar a palavra ‘santo’ no sentido religioso. Trata-se mais de uma metáfora, definindo uma pessoa que, através de sua arte, transcende seus limites e realiza um ato de auto-sacrifício” (GROTOWSKI, 1971, p. 29).

Grotowski reconhece a permanência dos mitos e o poder das imagens simbólicas ainda nos dias de hoje e compreende que eles constituem uma força

poderosa na atribuição de significação à vida e na interrupção do condicionamento. Parece claro que seu pensamento concorda com o de ELIADE:

> As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. Por isso, seu estudo nos permite melhor conhecer o homem, "o homem simplesmente", aquele que ainda não se compôs com as condições da história. Cada ser histórico traz em si uma grande parte da humanidade anterior à História. (1996, p. 8-9)

Ir para além do cotidiano, do profano, é uma exigência de vida, tanto para o homem religioso, conforme compreende Eliade, quanto para o ator santo de Grotowski. Sua proposta em seguir por um teatro sagrado-secular se dá a partir de sua constatação da decadência de inúmeros aspectos da cultura:

> Não acredito que a crise do teatro possa ser separada de certas outras crises do processo da cultura contemporânea. Um dos seus elementos essenciais – o desaparecimento do sagrado e da função ritual no teatro – é um resultado do óbvio e provavelmente inevitável declínio da religião. Estamos falando, ao contrário, sobre a possibilidade de criar um *sacrum* secular no teatro. O problema é: pode o atual estágio de desenvolvimento da civilização tornar este postulado uma realidade em escala coletiva? Não tenho resposta para isto. Devemos contribuir para sua realização, pois uma conscientização secular, em vez da religiosa, parece ser uma necessidade psicossocial para a sociedade. (GROTOWSKI, 1971, p. 34-35)

Ele identifica uma sociedade carente em adquirir uma conscientização de si mesma, de perceber-se e não se perder no banal, de não tornar-se como uma prostitua – a cortesã que vive pela subsistência e pela aparência, pela exterioridade. A crise do teatro é a crise de toda uma sociedade, é a crise do ator e da religião. Se o teatro é um encontro humano, é nessa dimensão que Grotowski quer encontrar uma alternativa. O pesquisador Marco de MARINIS (1988, p. 107) destaca que Grotowski investiga "a presença subsistente (ainda que reprimida) de uma dimensão mítico-mágica no fundo do imaginário contemporâneo"[135]. Para Mircea Eliade, a questão da subsistência da dimensão mítica na sociedade atual é ponto pacífico, pois sendo inerente à natureza humana, ela é sobrevivente. Os símbolos, segundo ELIADE (1996, p. 14), podem mudar de aspecto, mas jamais desaparecem, mantendo suas funções[136]: "A vida do homem moderno está cheia de mitos semi-

[135] "la presencia subsistente (aunque reprimida) de una dimensión míticomágica en el fondo del imaginario contemporáneo".

[136] Eliade exemplifica isso ao se referir ao século XIX, quando a questão simbólica estava bastante abafada pelo positivismo. Ele diz que, não obstante, nesse período a literatura foi abundante, assim como a presença do tema de mundos paradisíacos em ilhas desconhecidas, demonstrando, assim, que o universo mítico do paraíso perdido sobrevive camuflado como ele mesmo diz: "A mais abjeta nostalgia esconde a nostalgia do paraíso" (ELIADE, 1996, p. 13).

esquecidos, de hierofanias decadentes, de símbolos abandonados. A dessacralização incessante do homem moderno alterou o conteúdo da sua vida espiritual; ela não rompeu com as matrizes da sua imaginação: todo um refúgio mitológico sobrevive nas zonas mal controladas."

Grotowski vê a dessacralização da vida e procura restaurar o que está dormente, os mitos e símbolos. Ao longo de suas atividades investigativas, sua pesquisa migra, e ele abandona o teatro e segue cada vez mais para esse universo, buscando encontrar esses refúgios, despertando essa dimensão oculta, abandonada.

O encenador reconhece que ainda sobrevive na sociedade na qual está inserido, um tesouro mítico que, embora laicizado, continua a oferecer um possível ponto de partida para a renovação do homem, mesmo que este menospreze mitologias e teologias – o homem contemporâneo continua a se alimentar dos mitos e das imagens mesmo que elas estejam escondidas[137]. O teatro é, assim, para Grotowski um instrumento que possibilita transformações profundas, um veículo de ampliação da vida, não um caminho de fuga, como muitas vezes foi acusado. Grotowski impôs uma certa "desordem" ao meio teatral ao apresentar uma outra forma de compreender a vida e a arte que não pelo viés político que imperava em sua época – por isso também sofreu inúmeras crises.

Talvez até se poderia dizer que Grotowski pretendeu uma espécie de fuga, mas não uma fuga escapista. Seria antes uma saída do fluxo automático do tempo, do tempo individual e de sua "situação histórica", que ELIADE (1996, p. 55) define como "uma situação bem delimitada, expressada por certa ideologia e sustentada por um certo tipo de organização social e econômica, (...) uma condição regida por um certo sistema de comportamentos".

Grotowski identificou determinadas características no ambiente teatral (por exemplo, um exibicionismo dos atores que se sujeitam ao riso fácil do público e que adotam a profissão como forma de satisfazer suas necessidades de sucesso e de

[137] ELIADE (1996, p. 29) também enfatiza o fato de que o homem sempre se encontra inserido em uma situação, mas que nem sempre essa situação é *histórica*, ou seja, unicamente condicionada pelo momento histórico. Conforme nos diz, "o homem integral conhece outras situações além da sua condição histórica" que, é importante lembrar, são autênticas e importantes para o homem (os vários ritmos temporais, por exemplo). É justamente essa dinâmica a-histórica que impulsiona o homem histórico através do condicionamento histórico, desejando o que não está presente, o que é inacessível, à semelhança de uma saudade do paraíso perdido.

reconhecimento, estando às voltas com “intrigas, invejas e brigas sobre papéis”; diretores autoritários e opressores; a idolatria à literatura dramática em detrimento do espetáculo; a competitividade inútil do teatro com a tecnologia do cinema e da televisão), das quais queria definitivamente se afastar, por acreditar que elas corrompem as possibilidades verdadeiras que o teatro possui. Diante dessa “situação histórica”, Grotowski procurou encontrar uma outra realidade, uma “Realidade Absoluta”, na qual a pureza e a verdade fossem imperantes; projetou um novo Universo que possibilitasse reconstruir o homem, que o libertasse desses fardos, que, em termos cristãos, o salvasse.

Grotowski utilizou com certa freqüência o termo “espiritual”. Ele exigiu de seus atores uma grande “disposição espiritual”, e falou sobre a necessidade espiritual do espectador: “Estamos interessados no espectador que sinta uma genuína necessidade espiritual, e que realmente deseje, através de um confronto com a representação, analisar-se (...) aquele que empreende um processo interminável de auto-desenvolvimento, e cuja inquietação não é geral, mas dirigida para uma procura da verdade de si mesmo e da sua missão na vida” (GROTOWSKI, 1971, p. 25-26). A missão, uma tarefa que dê sentido e fundamente a vida.

Ao explicar, em 1965, o seu interesse pela arte teatral, Grotowski apresentou uma justificativa que em muito se assemelha à atribuição de um sentido existencial que provêm de uma experiência mística, como as realizadas por um asceta, pois a vida só adquire sentido se sai da dimensão profana, da monotonia cotidiana. Ele disse: “Por que nos preocupamos com arte? Para cruzar fronteiras, vencer limitações, preencher o nosso vazio – para nos realizar” (GROTOWSKI, 1971, p. 8). Ele ainda complementou: “a arte é um amadurecimento, uma evolução, uma ascensão que nos torna capazes de emergir da escuridão para uma luz fantástica. Lutamos então para descobrir, experimentar a verdade sobre nós mesmos, rasgar as máscaras atrás das quais nos escondemos diariamente” (GROTOWSKI, 1971, p. 199). Enfim, a empreitada a que se propôs atende a uma busca existencial de encontrar-se numa dimensão verdadeiramente real, pois somente ali o ser humano se sente pleno, superando a vida amorfa.

> Vemos o teatro (...) como um lugar de provocação, uma transformação do ator, e também, indiretamente, de outras pessoas. O teatro só tem significado se nos permite transcender a nossa visão estereotipada de nossas sentimentos e costumes convencionais, de nossas

> padrões de julgamento – não somente pelo amor de fazê-lo, mas para podermos experimentar o que é real e, tendo já desistido de todas as fugas e fingimentos diários, num completo e desvelado abandono, descobrir-nos. Desta forma (...) somos capazes, sem nada ocultar, de confiarmo-nos a algo que não podemos denominar, mas em que vivem Eros e Caritas (GROTOWSKI, 1971, p. 199).

Ao final do livro *Em busca de um teatro pobre*, encontramos a *Declaração de princípios do Teatro Laboratório*, escrita por Grotowski para uso interno, em especial para os atores que faziam um aprendizado antes de serem aceitos na companhia. Ali podemos averiguar que esse projeto de renovação não está restrito à atividade teatral, mas a toda uma compreensão de vida:

> Exigimos isto dos atores que vêm para este teatro, conscientemente, afim de se lançarem em algo extremo, num tipo de transformação que exige uma resposta total de cada um de nós. Vieram testar-se em algo de muito definitivo, que vai além do significado de "teatro", e é muito mais um ato de viver e um caminho de existência (...) O teatro e a representação são para nós um tipo de veículo que nos permite emergir de nós mesmo, realizar-nos. (GROTOWSKI, 1971, p. 203)

A "salvação" não se limita a um âmbito profissional, mas requer toda a vida, a integralidade do ser – caminho difícil de trilhar numa sociedade que fragmenta a vida. Por isso é necessário ao ator uma espécie de "conversão religiosa", de desprendimento consciente e extremo de uma determinada existência que não satisfaz.

O ato de revelação do secreto do ator, que deve inspirar a autopenetração do espectador, assemelha-se à relação do sagrado com o humano, de uma abertura que provoca mudanças. Na epifania, o ser humano e o sagrado se encontram e se fundem. O sagrado se doa, se abre ao homem, fazendo com que este também se abra em sua dimensão mais profunda, sendo arrebatado, tomado, possuído, revelando "a verdade". Na concepção grotowskiana do fenômeno teatral, também há uma revelação de uma verdade secreta, a do ator, que tem por finalidade modificar o receptor. Nas fases posteriores a dos espetáculos, Grotowski mesmo diz que a *arte como veículo* de autoconhecimento, não visava agir sobre o espectador, mas sobre o ator/atuante. O ser humano é, para este teatrista, o principal veículo da hierofania: material concreto que evoca e revela uma dimensão superior, significativa.

Artaud conta com uma força externa que age sobre o homem interferindo e redimindo-o, enquanto Grotowski conta com a redenção humana segundo a qual o próprio homem é o responsável por ela. Apesar dessa diferença, ambos reconhecem a necessidade de uma intervenção significativa que regenere o homem. Pois,

semelhantemente a Artaud, Grotowski quer encontrar uma condição humana gloriosa e absoluta.

É nessa construção de uma realidade mais verdadeira para o ator, para o teatro e para a sociedade que a proposta de Grotowski toca o sagrado, porque o encontro, que é a base de seu teatro (encontro consigo, com o outro ator, com o diretor, com o espectador), é extremamente semelhante ao descrito pelos estudiosos da hermenêutica simbólica como o encontro com o sagrado, já que rompe de vez com o isolamento e a solidão, com a falta de orientação no Universo. É por esse viés que se torna possível construir a totalidade do ser: seu corpo, sua psique, suas relações histórico-culturais, seus relacionamentos.

2.3 COSMOGONIA TEATRAL E ANTROPOCOSMOS

Já observamos no primeiro capítulo os conceitos de Caos e Cosmos apresentados por Eliade. Se em Artaud reconhecemos uma ênfase no Caos, Grotowski parece se inclinar por uma concepção profunda de “cosmização”.

Quando atentamos para as propostas apresentadas por Grotowski em seu livro *Em busca de um teatro pobre*, observamos que o encenador polonês desenvolve sua concepção teatral no sentido de construção através da *eliminação* de tudo que dificulte o estabelecimento daquilo que considera importante: uma experiência que torne a vida mais autêntica. Os conceitos de *teatro pobre* e de *via negativa* podem ser apontados como a passagem do obscuro para a luz, do profano para o sagrado, do Caos para o Cosmos, na medida em que o teatro grotowskiano quer eliminar tudo aquilo que pode macular o espetáculo, tudo o que pode competir com o “essencial”, bem como eliminar toda artificialidade, que impede a verdadeira expressão de uso total do corpo e mente, e o verdadeiro encontro: “Retiramos do ator aquilo que o prende, mas não lhe ensinamos como criar” (GROTOWSKI, 1971, p. 80).

É preciso descobrir as resistências e obstáculos e eliminar esses impedimentos para, só então, conseguir encontrar novas possibilidades corporais, vocais, dramatúrgicas, espaciais, etc. GROTOWSKI (1971, p. 3) não quer simplesmente acrescentar técnica e recursos ao ator, mas depurá-lo de seus vícios. “Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos

eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico." É a transcendência das dificuldades e a retirada dos bloqueios que contribuem para o reconhecimento dos recursos e regras que regem e abrem um novo Universo. Não é uma dinâmica somatória, mas eliminatória. "A técnica do 'ator santo' é uma *técnica indutiva* (isto é, uma técnica de eliminação), enquanto a do 'ator cortesão' é uma *técnica dedutiva* (isto é, um acúmulo de habilidades)." (GROTOWSKI, 1971, p. 30). Grotowski apregoava que o ator deveria "ir além de si mesmo" (GROTOWSKI, 1971, p. 191), superando os limites físicos e psíquicos, dispensando para isso "um esforço insuportável".

Para penetrar neste novo mundo, é necessário ao ator morrer para poder renascer. Esquecer tudo o que já acumulou. "A morte iniciática reitera o retorno exemplar ao Caos para tornar possível o novo nascimento" (ELIADE, 2001, p. 159). E não é mais no âmbito técnico simplesmente, mas vai além, inclusive, da dimensão profissional: precisa ser uma ação do homem como um todo. Palacios estabelece uma relação direta entre os esquemas iniciáticos do xamanismo e o teatro de Grotowski, encontrando uma grande afinidade estrutural entre ambos. A iniciação corresponde a uma experiência pessoal que implica em sofrimento, morte e ressurreição, liquidando o passado e dando acesso à sabedoria – a *verdadeira* sabedoria. Possui o mesmo valor cosmogônico. Nesse encaminhamento, o diretor teatral se equivaleria ao velho xamã que conduz o neófito por uma experiência religiosa. A postura de Grotowski com o passar dos tempos se assemelhou cada vez mais a essa imagem, de apenas orientar os processos internos de seus atores ou atuantes. À semelhança da maiêutica socrática, o diretor também pode ser comparado a uma parteira, que dá à luz e permite ajudar os atores na superação de suas dificuldades.

MARINIS (1988, p. 115) diz que a questão para Grotowski é mais ética que técnica: "definitivamente, não se trata em primeira instância de formar atores mais idôneos que os demais, mas de formar atores que estejam em condições de conceber e viver seu trabalho de um modo diferente e melhor que o visual"[138].

[138] "en definitiva, no se trata en primera instancia de formar actores más idóneos que los demás, sino de formar actores que estén en condiciones de concebir y vivir su trabajo de un modo diferente y mejor que el visual".

GROTOWSKI (1971, p. 189) diz que “há sempre um renascimento do ator” quando este começa a penetrar no estudo dos impulsos do seu corpo e a viver em relação com alguém “não ao seu comportamento de palco, mas ao companheiro de sua própria biografia”. O ator renasce dessa experiência profunda, que não é meramente técnica, mas existencial.

Em determinado momento, Grotowski defende que este processo de renascimento é triplo: o ator renasce para si através da autopenetração, experimenta um segundo nascimento através do relacionamento com os outros atores e com as personagens da peça com os quais se perscruta estabelecendo associações, e renasce em um terceiro momento, quando o ator descobre o seu “companheiro seguro”:

> este ser especial diante do qual ele faz tudo, diante do qual ele representa com as outras personagens, a quem ele revela seus problemas e suas experiências pessoais. Este ser humano – este “companheiro seguro” – não pode ser definido. Mas no momento em que descobre seu “companheiro seguro”, o terceiro e mais forte renascimento ocorre, e observa-se uma modificação visível em seu comportamento. É durante este terceiro renascimento que o ator encontra soluções para os problemas mais difíceis (...). Não precisamos definir este “companheiro seguro”, para o ator, precisamos apenas dizer-lhe: “Você tem de doar-se totalmente”. E muitos atores compreendem. Cada ator tem sua própria oportunidade de fazer esta descoberta e trata-se de uma oportunidade diferente para cada um. Este terceiro renascimento não é nem para si mesmo nem para o espectador. É muito mais paradoxal. Dá ao ator uma amplitude máxima de possibilidades. (GROTOWSKI, 1971, p. 189-190)

Nesse processo de tri-renascimento, há uma descoberta pessoal, uma abertura para o outro, uma “luz” portadora de soluções que requer uma entrega absoluta, quando cada um vivencia de forma pessoal e individual, descobrindo uma realidade de plenitude, enfim, uma experiência sagrada. E quem é este “companheiro seguro”? O espectador que será desafiado a embrenhar-se por um processo de autoconhecimento de forma semelhante ao do ator? Para Odette ASLAN (1994, p. 289), “Grotowski recusa-se a explicar claramente essa noção de parceiro espiritual”, o que deixa de forma enigmática o estabelecimento possível de relações subjetivas com a dimensão transcendente.

A cosmogonia no teatro grotowskiano ocorre também dentro da construção de um novo corpo, um “corpo místico”, uma nova fisiologia. Existe uma correspondência antropo-cósmica, segundo ELIADE (2001, p. 141), segundo a qual o corpo humano se assemelha ao Cosmos: “a correspondência corpo-casa-cosmos impõe-se desde muito cedo”. Conforme ELIADE (2001, p. 142), o homem “reproduz em escala

humana, o sistema dos condicionamentos recíprocos e dos ritmos que caracteriza e constitui um 'mundo', que define, em suma, todo universo". O processo de reconstrução do Cosmos, como temos visto, significa um processo de renascimento, e em Grotowski significa também a recriação do corpo-carne do ator. O ator deve anular seu corpo profano que outrora estava no Caos e que agora liberta-se experimentando a apropriação do "positivo" e do "rico" que existe em si. NADER sintetiza essa idéia afirmando que

> para que o corpo humano seja verdadeiramente humano, é necessário cosmizar-lo, isto é, é necessário um ritual de consagração desse espaço privilegiado. O mito cosmogônico serve para fazer desse corpo, um corpo verdadeiro; quando participa dos arquétipos, quando se converte o homem em arquétipo, esse corpo passa a ser algo real, significativo e verdadeiro.[139] (199?, p. 269-270)

Acúmulos de máscaras, estoque de clichês, truques, vícios, condicionamentos, precisam ser excluídos do corpo do ator. Deve desaparecer o Caos para que surja um Cosmos-corpo, corpo livre para o verdadeiro relacionamento. "A iniciação do ator santo almejava uma verdadeira mudança de regime sensorial, uma transformação qualitativa da experiência sensorial"[140] (PALACIOS, 1991, p. 141).

Para isso é preciso dedicar grande esforço físico e mental em horas e horas de trabalhos corporais e vocais, para que o ator desenvolva uma anatomia especial (GROTOWSKI, 1971, p. 23) de forma a poder realizar coisas que os espectadores não conseguem: "O ator é um homem que trabalha em público com o seu corpo, oferecendo-o publicamente. Se este corpo se limita a demonstrar o que é – algo que qualquer pessoa comum pode fazer - , não constitui um instrumento obediente capaz de criar um ato espiritual" (GROTOWSKI, 1971, p. 18). Parece-me, acima de tudo, importante destacar que não é o "como se faz" que importa prioritariamente a Grotowski, mas o "como se é", de forma que o fazer seja uma conseqüência do ser. Tal qual na religião, Grotowski persegue um modo de ser maior e mais autêntico, almeja uma epifania para uma condição humana gloriosa. É importante perceber a

---

[139] "para que el cuerpo humano sea verdaderamente humano, es necesario cosmizarlo, es decir, es necesario un ritual de consagración de ese espacio privilegiado. El mito cosmogónico, sirve a los efectos de hacer de ese cuerpo un verdadero cuerpo, cuando se participa de los arquetipos, cuando se ha convertido el hombre en arquetipo, ese cuerpo pasa a ser algo real, significativo y verdadero".

[140] "La iniciación del actor santo lograba un verdadero cambio de régimen sensorial, una transformación cualitativa de la experiencia sensorial".

ênfase que Grotowski dá ao fato de o corpo do ator ter que se diferenciar do corpo de uma pessoa comum. A busca do incomum é a busca mítica do inumano, daquilo que se diferencia do homem, em síntese, a busca do sagrado.

Mircea ELIADE (2001, p. 53), em seus estudos científicos sobre religiões primitivas, apresenta também o conceito de *Bauopfer*, definindo-o como "sacrifícios sangrentos ou simbólicos em proveito de uma construção". O pesquisador reconhece nesse sacrifício primordial um elemento que dá a possibilidade do nascimento de um Mundo. Grotowski associa o ator ao sacrifício e fala do empreendimento de um *auto*-sacrifício, o que possibilitaria a eliminação das "impurezas" e, logo, a passagem para uma nova dimensão, para um novo Mundo[141]. "Se não exibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda resistência a qualquer impulso psíquico, então, ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício. Repete a redenção; está próximo da santidade" (GROTOWSKI, 1971, p. 19). O sacrifício de um ser pelo resgate e salvação dos outros, implica num ato de auto-salvação num primeiro momento, que só ocorre pela submissão a uma determinação de se tornar a oferenda. O ator se assemelha, assim, aos sacrifícios expiatórios que libertam do pecado e regeneram a vida. Palacios, que desenvolve mais atentamente esta idéia do "bode expiatório", ressalta que o sacrifício implica também num processo socialmente aceito no qual existe uma substituição de culpa, de forma que o sacrificável provoque ao mesmo tempo um sentimento de identificação (a comunidade se projeta naquilo) e um sentimento de distinção (o sacrificável precisa ter aspectos distintos, que o torne apropriado). O que torna o ator apto e um elemento diferenciado do espectador, segundo Palacios, é justamente seu longo processo de iniciação e preparação que comprovará que está pronto para o sacrifício.

O *Bauopfer* como elemento demarcador da irrupção de um novo Mundo se torna, por isso, o Centro deste mundo, o eixo de acesso entre os planos cósmicos (regiões superiores / Terra/ regiões inferiores). Com isso, o sacrifício/ator torna-se pleno de uma força mística, e está capacitado para circular entre as dimensões,

[141] Aliás, PALACIOS (1991, p. 117) define as técnicas de Grotowski como "un auténtico manual moderno del sacrificio, que propone una aplicación teatral específica de lo que en Artaud era una 'crueldad' solo intuida y recreada en forma literaria."

desde suas mais remotas inferioridades até a mais excelsa altura. Jan KOTT apresenta uma boa descrição desse processo:

> As últimas cenas do *Apocalypsis* de Grotowski são encenadas no escuro. Grotowski retorna aos velhos ritos de purificação, sendo que a única diferença é que a catarse deve ser introduzida através de meios violentos, como é a flagelação em alguns códigos medievais para monges. Os atores oferecem ao publico uma humilhação física de seus corpos. E isso, para Grotowski, representa a santidade e o sacrilégio/sacrifício do ator.[142] (1997, p. 138)

E, desta forma, o ator adquire o poder de abrir e fechar portas, revelar ou ocultar realidades.

O processo de auto-sacrifício do ator grotowskiano possibilita que ele viva em liberdade, tanto emocional, pois se dispõe passivamente, abrindo mão de sua "mundanidade" em favor alheio (o que, inclusive, segue além de seu ofício como ator, contagiando todas as dimensões da vida humana), quanto espiritualmente, uma vez que ele tem acesso às regiões cósmicas. E diante das propostas técnicas, corporais e vocais encontra também a liberdade física, num corpo liberto de vícios e de ilimitadas possibilidades. O sacrifício constitui indubitavelmente uma premissa fundamental para o teatro de Grotowski.

Grotowski quer conduzir seus atores a um processo no qual encontrem seu próprio centro. Conforme Mircea Eliade, o centro do Universo é o local onde o sagrado se revela, re-significando o mundo caótico ao seu redor. Para isso, Grotowski elabora as técnicas de autopenetração, pois o centro de significação para ele está dentro do homem. ELIADE ressalta que "à medida que os antigos lugares sagrados, templos, ou altares, perdem sua eficácia religiosa, descobrem-se e aplicam-se outras formas geomânticas, arquiteturais ou iconográficas, que, afinal, representam, às vezes de maneira bastante surpreendente, o mesmo simbolismo do 'Centro'". O centro do mundo é onde o caos começa a ser dissipado, onde se pode ascender à divindade, a uma forma de vida além. Não está relacionado a um lugar, mas a um centro de referência e de emanação de força. A experiência pessoal reaviva a consciência do poder simbólico, e assim irradia de seu centro para o mundo, provocando uma expansão do Cosmos. Ao que parece, o centro de

---

[142] "The last scenes of Grotowski's *Apocalypsis* are played in darkness. Grotowski returns to the old rites of purification, the only difference being that the catharsis is to be introduced by violent means as by flagellation in some medieval code for monks. The actors offer to the audience a physical humiliation of their bodies. And this to Grotowski represents the holiness and the sacrilege/sacrifice of the actor." [Trad. por: Mabel d'Haese]

significação do ator está dentro de si. Ele precisa achar seu próprio centro. É essa irradiação que precisa atingir o espectador.

2.4 O ATO TOTAL E O SI-MESMO - CORRELAÇÕES ENTRE GROTOWSKI E JUNG

Grotowski fez várias alusões à psicologia e à psicanálise, utilizando seus termos de forma ilustrativa ou associativa ao seu teatro. Essa conexão com a psicologia (e com a antropologia social também) era inclusive, para o encenador, de tal valor que ele acreditava ser fundamental a presença de profissionais dessas áreas nos institutos de pesquisa de teatro (GROTOWSKI, 1971, p. 36).

Embora C. G. Jung tenha uma notoriedade própria e um *corpus* conceitual devidamente estabelecido, vale lembrar de sua articulação junto aos teóricos da Hermenêutica Simbólica, que aqui temos utilizado. Jung, que foi inspirador e fundador do Círculo de Eranos, trouxe seus estudos da psicologia arquetipal ao grupo. Segundo Andrés ORTIZ-ORSÉS (1994, p. 26), desde o começo Eranos recebeu uma influência junguiana muito grande, que justamente influenciou o grupo a se mover "no marco de uma *hermenêutica das profundidades* cujo máximo interesse se centra na questão do sentido da vida e de suas mediações simbólicas"[143].

As influências da psicologia de Jung não são abordadas de forma intensiva pelos comentaristas de Grotowski com os quais me deparei neste processo de estudo. Nas poucas ocasiões em que encontrei alguma menção, normalmente são apenas pontuações sem maior expressividade[144]. Aliás, ele mesmo não se referia fluentemente a Jung. Logo no início de seu livro *Em busca de um teatro pobre* GROTOWSKI declara:

---

[143] "en el marco de una *hermenéutica de las profundidades* cuyo máximo interés se centra en la cuestión del sentido de la vida y de sus mediaciones simbólicas".

[144] É o caso de Marco de MARINIS (1988, p. 106): "Aquí Grotowski, mientras utiliza libremente algunas adquisiciones del psicoanálisis junguiano, parece encontrar también eco en algunas propuestas inspiradas en Artaud"; e Odette ASLAN (1994, p. 281-282) que, além de uma citação de uma entrevista (GROTOWSKI. Ludens Mysterium Tremendum et Fascinosum. **Encore**, set.-out. 1963. p. 11-12. (Entrevista concedida a Michael Kustow), desenvolve apenas duas ou três frases sobre a questão.

> Mais uma vez, as fontes racionais de nossa terminologia não podem ser citadas precisamente. Freqüentemente, perguntam-me sobre Artaud quando falo em "crueldade", embora suas formulações fossem baseadas em premissas diferentes e tivessem objetivo diferente. (...) Quando falo de "raízes" e de "alma mítica", perguntam-me sobre Nietzsche; se falo de "imaginação de grupo", vem logo à tona Durkheim; se de "arquétipos", Jung. Mas minhas formulações não são derivadas das ciências humanas, embora eu as use para análise. (1971, p. 10)

Mesmo negando que a elaboração de seu teatro se deu a partir de teorias significativas como a de Jung, Grotowski, à continuação, defenderá a existência de influências que se propagam numa mesma época, às quais ele também está exposto. No entanto ele deixa claro ter recorrido a "predecessores" sob os quais realizou "correções retrospectivas" para estar habilitado a ver mais claramente possibilidades[145] (GROTOWSKI, 1971, p.10).

Para Odette ASLAN (1994, p. 281), Jung e Durkheim são os "mestres do pensamento" de Grotowski, fundamentando sua afirmação também com base numa referência feita pelo encenador em uma entrevista de 1963: "Jung e Durkheim mostraram a persistência das situações humanas fundamentais profundamente enraizadas na psique..." (GROTOWSKI[146], apud ASLAN, 1994, p. 282).

Palacios detém-se um pouco mais em uma reflexão que inter-relaciona Jung e Grotowski, mas o faz concedendo apenas duas notas extensas de rodapé e uma citação do próprio encenador, também retirada de uma entrevista: "O confronto com a escola de Jung me deu consciência de que muitas coisas paradoxais que havíamos descoberto em nosso ofício são objetivas"[147] (GROTOWSKI[148], apud PALACIOS, 1991, p. 105). Todas as indicações expressam que foi posteriormente ao estabelecimento de sua concepção teatral que Grotowski enriqueceu suas idéias sob estudos junguianos, de forma similar ao que se passou com as teorias de Artaud, às quais Grotowski afirma ter tido acesso quando sua proposta do Teatro Pobre já estava bem elaborada.

No livro *Em busca de um teatro pobre*, Grotowski usa abundantemente o termo *arquétipo*, apresentando traços tangíveis que coincidem com o pensamento

---

[145] Com relação às influências teatrais, Grotowski é muito preciso, apontando como suas fontes de referência o teatro russo, especialmente Stanislavski, e o teatro oriental.

[146] GROTOWSKI. Ludens Mysterium Tremendum et Fascinosum. **Encore**, set.-out. 1963. p. 11-12. Entrevista concedida a Michael Kustow.

[147] "La confrontación con la escuela de Jung me ha dado consciéncia de que muchas cosas paradójicas que habíamos descubierto en nuestro ofício son objetivas".

[148] GROTOWSKI. La cultura en México. **Siempre!**, n. 349, 23 out. 1968. Entrevista concedida a Margo Glantz.

junguiano, especialmente no que diz respeito à sobrevivência dos símbolos e temas míticos na psique humana e à necessidade de integrá-los à vida. Grotowski mesmo diz que não tinha a pretensão de que tudo quanto fizesse fosse absolutamente novo. De fato, a investigação arquetipal da psique humana, iniciada por Jung e abordada também por outras pensadores das ciências humanas, já havia se delineado com clareza, e no início dos anos de 1960 já estava amplamente difundida. Mas em relação ao teatro, a temática figurava-se pela primeira vez em uma prática efetiva.

Para uma melhor compreensão do teatro grotowskiano, parece-me relevante observar alguns conceitos tirados dos estudos sobre a psique humana empreendidos por Jung, centrado-nos principalmente sobre o processo de integração dos elementos inconscientes à consciência do eu. Jung distingue dois conceitos que aqui nos interessam: o *eu* e o *si-mesmo*, que veremos na seqüência. Ao observar o ser humano, ele afirma que "o eu é o sujeito de todos os atos conscientes da pessoa" (JUNG, 1994a, p. 1) e que "não há conteúdo consciente que antes não se tenha apresentado ao sujeito" (JUNG, 1994a, p. 2). Na medida em que o eu está definido pela consciência, é também ela que demarca os limites do sujeito. O eu se percebe/identifica somente na medida em que está consciente. Logo, o campo da consciência se estende apenas até o limite do desconhecido. O desconhecido é tudo aquilo que se ignora, que não possui relação com o eu, centro da consciência. Segundo Jung, o desconhecido é composto por fatos exteriores do mundo ambiente, que são atingíveis pelos sentidos, e pelo mundo interior, inconsciente, que também é reconhecido por Grotowski como pertencente ao homem como um ser integral.

O eu é constituído por duas bases: uma somática – composta por fatores conscientes e inconscientes, e uma base psíquica, na qual "o eu se assenta, de um lado, sobre o campo da consciência global e, do outro, sobre a totalidade dos conteúdos inconscientes" (JUNG, 1994a, p. 2). Grotowski possuía essa noção de que o corpo do ator revelava seus acúmulos, elementos adquiridos tanto na vida profissional quanto na pessoal. Sobre isso constitui inúmeros exercícios corporais e vocais, visando a eliminação dos artifícios, propondo um despojamento para que o corpo estivesse disponível às necessidades teatrais do ator, não circunscrito às cargas conscientemente adquiridas (arsenal de técnicas atorais) ou inconscientemente expressas.

Para Jung, o eu tem a ver com uma aquisição empírica da existência, sendo resultante primeiramente do entrechoque do fator somático com o mundo exterior, que é reconhecido como a realidade. Vive-se o mundo através do corpo. Para Grotowski, a simbologia empregada no teatro deveria apelar para a experiência da pessoa em todos os níveis, para sua realidade envolvente, pois dessa maneira poderia criar associações pessoais. Isso tanto para o ator no seu contato com o texto e com seu papel, como para o espectador com aquilo que assiste no espetáculo. Essas associações, segundo GROTOWSKI (1971, p. 172), não são pensamentos nem podem ser calculados; elas têm a ver com as recordações que, confirme diz, "são sempre reações físicas". As associações possuem relação intensa com as vivências, que, portanto, só podem ser ulteriores. "Foi a nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos pode ainda ressoar dentro de nós".

Segundo Jung, o eu, por ser um fator consciente, pode ser *descrito* – ao menos teoricamente. Isso porque essa imagem da "personalidade consciente" seria incompleta, faltando os traços desconhecidos pelo sujeito, ou dos quais ele não tem consciência. Afinal, uma imagem global de fato deveria reunir esses traços também. Logo, o fenômeno global da personalidade não coincide com o eu (entendido como personalidade consciente), pois consiste em uma grandeza distinta do eu. A essa integralidade JUNG (1994a, p. 4) chama de *si-mesmo* (*Selbst*): "personalidade global que existe realmente, mas que não pode ser captada em sua totalidade". Podemos identificar aqui, portanto, uma questão fundamental, tanto para a psicologia de Jung quanto para o teatro de Grotowski: o ser humano, que tem uma compreensão limitada de si, para encontrar-se de forma plena, para "ser-se", para ser "si-mesmo", para encontrar uma compreensão mais ampla da vida, precisa penetrar no desconhecido. O encenador crê no teatro como "um processo através do qual o que é obscuro em nós torna-se paulatinamente claro" (GROTOWSKI, 1971, p. 8) – conhecer seu corpo, sua voz, suas associações irracionais, seus segredos ocultos pelas máscaras, sua missão na vida.

Jung ainda implementa, destacando que o eu está subordinado ao si-mesmo justamente porque está contido nele (sendo que o si-mesmo abarca, além do eu, os

elementos desconhecidos e inconscientes[149]). O inconsciente, por sua vez, possui duas dimensões: o inconsciente pessoal (psique extraconsciente), parte da personalidade individual; e inconsciente *impessoal* ou *suprapessoal*, o qual denomina de *inconsciente coletivo* – que é a condição ou base da psique em geral, universalmente presente e sempre idêntica a si mesma.

O inconsciente pessoal contém elementos que são adquiridos através da existência individual, das experiências vividas, lembranças perdidas, reprimidas, percepções que não ultrapassam a consciência, e é, como denominado, próprio de cada pessoa.

Diferentemente, o inconsciente coletivo contém "restos de vida dos antepassados", imagens e recordações, cujos conteúdos universais são encontrados em todas as partes, aos quais Jung chama de *arquétipos.* O psicólogo constata que cada pessoa possui uma capacidade imaginária que trabalha com temas e motivos herdados dos primórdios que se repetem no mundo inteiro de formas idênticas, sendo passíveis de se estabelecer associações. O arquétipo, segundo ele, molda os pensamentos da humanidade, "é uma espécie de aptidão para reproduzir constantemente as mesmas idéias míticas; se não as mesmas, pelo menos parecidas. (...) Ao que parece, os arquétipos não são apenas impregnações de experiências típicas, incessantemente repetidas, mas também se comportam empiricamente como forças ou tendências à repetição das mesmas experiências." (JUNG, 1983, p. 61). Essas imagens humanas universais e originárias permanecem como que adormecidas na camada mais profunda do inconsciente e se manifestam possuindo vida própria e independente. Para GROTOWSKI:

> O teatro deve atacar o que se chama de complexos coletivos da sociedade, o núcleo do subconsciente coletivo, ou talvez do superconsciente (não importa como seja chamado), aqueles mitos que não constituem invenções da mente, mas que são, por assim dizer, herdados através de um sangue, uma religião, uma cultura e um clima (...) coisas que são tão elementares e tão intimamente associadas, que seria difícil para nós submetê-las a uma análise racional. (1971, p. 27)

[149] Jung classifica-os em três grupos: os conteúdos temporariamente subliminares, voluntariamente reproduzíveis; os conteúdos que não podem ser reproduzidos voluntariamente – pode-se deduzir a existência destes devido às irrupções espontâneas na consciência, como os sonhos; e os conteúdos totalmente incapazes de se tornarem conscientes – grupo hipotético, deduz-se por relação ao segundo grupo; seriam conteúdos que ainda não irromperam e quiçá jamais irromperão na consciência.

Grotowski, assim como Jung, crê na existência de conteúdos arraigados na psique da sociedade, um núcleo vivente de imagens profundas e representações coletivas, e acredita ser este campo fértil para construir a relação entre o ator e o espectador, por ser um terreno comum entre ambos.

O arquétipo traz uma influência específica, exercendo tal efeito que pode provocar grandes alterações no sujeito. JUNG (1983, p. 62) diz que "esta é a manifestação característica do arquétipo: uma espécie de força primordial se apodera da psique e a impele a transpor os limites do humano, dando origem aos excessos, à presunção (inflamação!), à compulsão, à ilusão ou à comoção, tanto no bem como no mal." O conceito de *numinosidade*, desenvolvido por Rudolf Otto, é assimilado por Jung e empregado denotando a mesma significação que por Otto[150]. Essa idéia também está presente em Grotowski, como podemos perceber quando ele se refere à reação da platéia ao final dos espetáculos, observando que ela fica imersa em um silêncio especial que mistura fascínio, indignação e repugnância dirigidos ao teatro[151] (GROTOWSKI, 1971, p. 29).

Ao referir-se a essa força do arquétipo, Jung enfatiza que o eu possui seu livre-arbítrio restringido aos limites da consciência. Da mesma maneira que o mundo exterior impõe limites ao livre-arbítrio, assim também circunstâncias interiores limitam a tomada de decisões, o que impede o si-mesmo de se confrontar com o eu. Logo, a vontade do eu se torna objetivamente incapaz de mudar o que quer que seja no si-mesmo. Portanto o eu consiste apenas em uma parte da personalidade. Não sendo a totalidade, possui uma autonomia limitada e está sujeito pelas parcelas inconscientes da personalidade do si-mesmo. Ao mesmo tempo, é preciso estar atento aos impulsos interiores, pois eles funcionam como dados absolutos com os quais é preciso saber conviver.

Nas pesquisas do Teatro Pobre, a existência de impulsos é analisada juntamente com a noção de símbolo:

> O símbolo é o impulso claro, o impulso puro. As ações dos atores são, para nós, símbolos. Se se deseja uma definição clara, deve-se pensar no que eu disse anteriormente: quando não percebo, isto significa que não existem símbolos. Eu disse 'percebo' e não 'compreendo',

[150] "Cada vez que um arquétipo aparece em sonho, na fantasia ou na vida, ele traz consigo uma 'influência' específica ou uma força que lhe confere um efeito *numinoso* e fascinante ou que impele à ação" (JUNG, 1983, p. 61-62).

[151] Podemos relacionar essa questão também com a dialética do escárnio e apoteose. Sobre isso trataremos mais adiante.

> porque compreender é uma função do cérebro. Muitas vezes, podemos ver durante uma peça, coisas que não compreendemos, mas que percebemos e sentimos. Em outras palavras, eu sei o que sinto. Não posso defini-lo, mas sei o que é. Não tem nada a ver com a inteligência; afeta outras associações, outras partes do corpo. Mas se eu percebo, isto significa que houve símbolos. O teste de um impulso verdadeiro é se acredito nele ou não. (GROTOWSKI, 1971, p. 179)

Raimón Panikkar, teólogo e filósofo espanhol, embora não tenha integrado o Círculo de Eranos, possui uma grande afinidade conceitual com ele, especialmente em relação à noção de símbolo. Ele enfatiza que o símbolo não relaciona *algo*, mas é a própria *relação*, não havendo uma distância interpretativa porque justamente representa aquilo que não necessita de nenhuma interpretação. Ele não é reflexão, mas experiência. "Ou se entende o símbolo, ou não se entende; ou estamos nele, o não estamos"[152] (PANIKKAR, 1994, p. 390).

O impulso, uma força repentina e poderosa, é, conforme visto aqui, claro e puro ao mesmo tempo que obscuro, no sentido de não ser compreendido pelo intelecto. É perceptível, marcante e de alguma forma significativo. Parte da profundidade da alma, mas não consegue ser dominado pelo eu, pela consciência. O fato de o símbolo não ser condicionável à razão abre para possibilidades de multivalência. Também neste ponto podemos vislumbrar uma união com Mircea ELIADE (1996, p. 11-12) que, ao tratar sobre a dimensão da imagem sagrada, declara: "é então a Imagem em si, enquanto conjunto de significações, que é *verdadeira*, e não *uma única das suas significações* ou *um único dos seus inúmeros planos de referências*. Traduzir uma Imagem na sua terminologia concreta, reduzindo-a a um único dos seus planos referenciais, é pior que mutilá-la, é aniquilá-la, anulá-la como instrumento de conhecimento". Os impulsos que partem do inconsciente, seja em forma de força ou de imagens, simplesmente não podem ser restringidos, pois sua amplitude é de outra ordem do que a dominável pela consciência.

O encenador defende que "os símbolos hieroglíficos do teatro oriental são inflexíveis, como o alfabeto, enquanto os símbolos que usam[os] são formas esqueléticas da ação humana, cristalização de um papel, articulação da psicofisiologia particular do ator" (GROTOWSKI, 1971, p. 10). Assim, enquanto o teatro oriental trabalha com um código universalmente conhecido em sua cultura,

[152] "O se entiende el símbolo, o no se entiende; o estamos en el, o no estamos".

Grotowski elabora sua técnica teatral especialmente voltada para a procura pelo símbolo, não desenvolvendo técnicas de proliferação de símbolos existentes, mas justamente “procurando a quintessência dos símbolos pela eliminação daqueles elementos do comportamento ‘natural’ que obscurecem o impulso puro” (GROTOWSKI, 1971, p. 4). Por isso os símbolos, ou ideogramas como também os chama, devem ser constantemente procurados, para que os sons e gestos evoquem associações no psiquismo da platéia (GROTOWSKI, 1971, p. 24).

Para Jung, o eu - que é individual e único - é o sujeito de todos os esforços de adaptação e conscientização. Esses esforços são frutos da vontade, e portanto responsabilidade do eu. Assim, do ponto de vista de Jung, a tomada de consciência implica em reconhecer aspectos obscuros da personalidade, os quais ele denomina de sombras (que são de natureza pessoal). A tomada de consciência das sombras é base indispensável para o autoconhecimento. Por isso é importante para GROTOWSKI “atingir as camadas psíquicas que estão por trás da máscara da vida” (1971, p. 9), averiguar “o que está oculto por nossa máscara cotidiana – a parte mais íntima da nossa personalidade.” (1971, p. 22)

Grotowski trabalha com a noção de inconsciente coletivo e de inconsciente pessoal. Para sua proposta teatral, ele elabora um método que deve partir do mais íntimo e pessoal para atingir posteriormente as representações coletivas. GROTOWSKI declara: “se começamos nosso trabalho, numa montagem teatral ou num papel, violando o mais íntimo do nosso ser, procurando aquelas coisas que mais possam nos ferir, mas que ao mesmo tempo nos dão um sentimento total de uma verdade purificante, que finalmente nos traz a paz, então inevitavelmente terminaremos chegando às representações coletivas” (1971, p. 28). Aqui parece que adentramos na questão da sinceridade, elemento de importância fundamental para o encenador. É partindo da sinceridade que os processos podem ocorrer efetivamente, sem mascaramentos ou falsos caminhos, rumo à confrontação e o auto-conhecimento real, posto que “(...) o ator deve revelar-se, deve mostrar o que é mais pessoal, e sempre da maneira mais autêntica.” (GROTOWSKI, 1971, p. 182). Assim, poderíamos supor que a condição necessária para se tomar contato com o inconsciente coletivo, com as imagens arquetípicas, perpassaria a revelação dos segredos guardados na consciência, a busca de conteúdos pessoais inconscientes, para então adentrar no inconsciente coletivo. Grotowski funda seu teatro sobre o

subjetivismo pessoal e sobre a existência objetiva dos arquétipos, pois vislumbra o processo de integração do homem. Assim, o inconsciente coletivo que representa a parte objetiva do psiquismo, e o inconsciente pessoal que é a parte subjetiva, são considerados igualmente importantes por Grotowski.

Esse processo de autoconhecimento e de confrontação com as sombras/máscaras significa para JUNG (1994a, p. 6) uma prerrogativa terapêutica. Sobre isso ele acrescenta que "enquanto, por um lado, o autoconhecimento é um expediente terapêutico, por outro lado implica, muitas vezes, um trabalho árduo que pode se estender por um largo espaço de tempo". Novamente, ao nos confrontarmos com Grotowski, identificamos uma mesma perspectiva na compreensão, embora seus meios e instrumentos sejam distintos:

> se este processo [de análise e abandono] é levado ao seu limite extremo, poderemos, conscientemente, tirar a máscara cotidiana, sabendo agora a que objetivos ela serve e o que ocultava. Esta é uma configuração não do negativo que existe em nós, mas do positivo, não do que é mais pobre, mas do que é mais rico. Também conduz a uma liberação de complexos, da mesma maneira que numa terapia psicanalítica. (GROTOWSKI, 1971, p. 31)

O aspecto terapêutico é claramente defendido pelo encenador como uma conseqüência de sua produção cênica, ou seja, nas suas próprias palavras: "o espetáculo apresenta uma forma de psicoterapia social, embora para o ator seja uma terapia apenas se ele se entregou inteiramente à sua tarefa" (GROTOWSKI, 1971, p. 31). Obviamente é mais do que uma simples metáfora a que ele se refere, não obstante sua área de atuação continua sendo o teatro, mas tomando-o com uma finalidade que, como temos visto, pensa numa linha de equilíbrio e harmonização interior. O encenador tanto tem a noção precisa disso que cita Van Gogh como um exemplo de um "processo incompleto de integração" (GROTOWSKI, 1971, p. 32).

Jung também insiste em que a sombra pode ser integrada, sublinhando que às vezes pode-se deparar com resistências, criando-se projeções. O processo de autopenetração de Grotowski é repleto de obstáculos, exigindo esforço, um rigor tanto do ator, comparado a um mártir sofredor, quanto do espectador. Para poder ser realizado, "o espetáculo cria uma espécie de conflito psíquico com o espectador. Trata-se de uma modificação e de uma violência, mas só pode ter algum efeito quando baseado num interesse humano e, mais do que isto, num sentimento de simpatia, num sentimento de aceitação." (GROTOWSKI, 1971, p. 32). Uma vez que

a sombra, ao criar as projeções, reluta justamente em ser integrada pelo eu, existe um choque, um confronto, em outras palavras, uma violação, uma crueldade na qual o homem pode se ferir, como GROTOWSKI (1971, p. 28) prevê.

Grotowski também está em sintonia com Jung ao reconhecer a importância de um *outro* nesse processo de integração. Conforme o psicólogo, as projeções só podem ser reconhecidas por um observador, não pela pessoa mesma, já que é o inconsciente dela que projeta. "Por isso não se cria a projeção: ela já existe de antemão" (JUNG, 1983, p. 7). Essas projeções, ele nos diz, criam ilusões que se interpõe entre sujeito e mundo exterior, interferindo na sua visão e compreensão, na sua forma de relacionar-se com o mundo. JUNG (1983, p. 20) ressalta que a tomada de consciência do inconsciente pessoal constitui a primeira etapa do processo analítico, e que "só se pode conhecer a realidade da sombra, em face de um outro (...)", pois é este quem de fato pode perceber as projeções existentes.

No teatro grotowskiano são inúmeras as referências à importância do encontro, do contato com o outro, do confronto, da revelação, para se estabelecer a auto-análise, pesquisar-se no outro. "O homem sempre precisa de outro ser humano, que pode realizá-lo e compreendê-lo absolutamente", diz GROTOWSKI (1971, p. 189). Nesse processo penoso de confronto com o desconhecido, Grotowski dá muito valor ao cuidado e ao amor com que deva se realizar esses procedimentos. É assim que ele define a arte como "a experiência que adquirimos quando nos abrimos para os outros, quando nos confrontamos com eles, a fim de nos compreendermos melhor (...) num sentido elementar e humano" (GROTOWSKI, 1971, p. 43). Doar-se e abrir-se incondicionalmente são princípios basilares para todos os tipos de encontro: entre atores, entre ator e diretor, entre atores e espectadores. Por isso ele defende que "a autopenetração, o transe[153], o excesso, a disciplina formal – tudo isto pode ser realizado, desde que nos tenhamos entregue totalmente, humildemente, sem defesas" (GROTOWSKI, 1971, p. 23). Entregar-se

[153] Não desenvolveremos mais extensivamente sobre a questão do transe, mas creio ser importante ao menos incluir uma nota sobre ela, uma vez que é um tema também recorrente em Artaud. O transe, referido por Grotowski, semelhantemente a Artaud não pode ser compreendido como alucinação desregrada ou perda da consciência como já vimos. Pelo contrário, quando GROTOWSKI (1971, p. 23) afirma que "o ator deve representar num estado de transe", ele esclarece: "o transe, como eu entendo, é a possibilidade de concentrar-se numa forma teatral particular, e pode ser obtido com um mínimo de boa vontade". Logo, possui o sentido de introspecção, de consciência totalmente atenta, de concentração de todas as energias físicas e psíquicas, de vontade definitivamente disposta, de entrega.

indistintamente para ser possuído por si mesmo, para integrar aquilo que escapa, pelo que estava oculto e imperceptível até então, para poder realizar o que o encenador chama de *ato total*, no qual consciência e instintos estão envolvidos.

O ato total é definido por GROTOWSKI como “o ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu. É um ato de revelação, sério e solene. O ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero” (1971, p. 165), para expor-se autenticamente, revelando o seu eu profundo, revelando suas raízes instintivas e biológicas. O ato total não é representado, mas sim o resultado do uso de suas forças psicológicas e biológicas, a fim de iluminar sua visão (GROTOWSKI, 1997, p. 85). É assim que o ator “realiza uma ação de autopenetração, onde revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo – a mais dolorosa, e que não é atingida pelos olhos do mundo” (GROTOWSKI, 1971, p. 20). É a total auto-revelação. O *ato total* reúne em si a mesma trajetória do processo de integração do *si-mesmo* (que é a totalidade do ser) estudado por Jung que aqui temos observado. E também possui todas as características da epifania, de acordo com o que já vimos de Mircea Eliade e Gilbert Durand: a irrupção de uma verdade absoluta e profunda que surge dissipando o caos e que resignifica a vida.

Jung salienta que, para retirar as projeções, é preciso um aumento de conhecimento, integrando os conteúdos inconscientes, alargando as fronteiras do consciente e o significado do eu. Não são apenas os conteúdos pessoais que precisam ser integrados e com os quais precisamos nos confrontar, exercendo nossas decisões sobre eles. A integração dos conteúdos coletivos inconscientes também tem influencia sobre a personalidade do eu, pois esses conteúdos fazem parte do si-mesmo. JUNG diz que “quanto maior for o número de conteúdos assimilados ao eu e quanto mais significativos forem, tanto mais o eu se aproximará do si-mesmo, mesmo que esta aproximação nunca possa chegar ao fim.” (1983, p. 21). A sombra e o si-mesmo só podem ser assimilados a partir da experiência. Precisam passar por uma via objetiva, daí a importância do outro para interagir e proporcionar a experiência. “Psicologicamente, não se possui o que não se experimentou na realidade. Uma percepção meramente intelectual pouco significa, pois o que se conhece são meras palavras e não a substância a partir de dentro”, afirma JUNG (1983, p. 31).

Um dos “outros” a quem Grotowski recorre nesse processo de experimentação é o autor teatral, que, mesmo não presente fisicamente, existe objetivamente, como Grotowski mesmo destaca. Para ele, no texto dramático clássico se pode encontrar “concentrações de experiências humanas, representações, ilusões, mitos e verdades que ainda são válidas para nós hoje – então o texto torna-se uma mensagem que recebemos das gerações anteriores” (GROTOWSKI, 1971, p. 40). O texto como expressão de referências humanas, de valores e vivências, interessa enquanto um instrumento de provocação para o diretor e para o ator, uma condensação de imagens entre as quais podem estar encerradas nossas sombras e sobre as quais talvez se possa projetar e ver as máscaras que escondem a parte de nosso eu que ocultamos. Exemplificando essa idéia de instrumento, GROTOWSKI afirma que “o texto do autor é uma espécie de bisturi que nos possibilita uma abertura, uma auto-transcendência, ou seja, encontrar o que está escondido dentro de nós e realizar o ato de encontrar os outros: em outra palavras, transcender nossa solidão” (1971, p. 41). Assim, o texto também pode se tornar um caminho comum que medeie o encontro com o outro, o companheiro de ensaio (diretor e atores) e o companheiro de espetáculo (espectador).

Finalizando, creio ainda ser interessante observarmos que tanto o psicólogo quanto o encenador consideram a necessidade de determinada postura, uma determinada “seriedade”, como precedente para uma obtenção satisfatória dos resultados pretendidos. JUNG diz que no processo de integração para encontrar o si-mesmo, “determinadas virtudes como a **atenção**, a **conscienciosidade**, a **paciência**, sob o ponto de vista moral, e a **exata consideração dos sintomas do inconsciente** e a **autocrítica objetiva**, do ponto de vista intelectual, são também sumamente importantes” (1983, p. 23) [grifos meus]. O treinamento do ator e a preparação de seu trabalho para um espetáculo também carece de um longo desprendimento de tempo, rigoroso trabalho de concentração (sendo o silêncio elementar) e atenção aos impulsos, às associações que surgem, às reações do corpo e a uma organização consciente de todos esses elementos para realizar a montagem cênica.

Como GROTOWSKI testifica: “o homem que realiza um ato de auto-revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total – não apenas um confronto

com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido.” (1971, p. 40)

Como podemos ver, há uma clara semelhança entre o discurso de Grotowski e a teoria junguiana, muito embora existam poucos estudos que tratem disso, e uma considerável omissão de Grotowski em analisar tal semelhança. É muito pouco provável e até um pouco absurdo, tendo-se em consideração que a teoria junguiana já era amplamente conhecida, debatida e até questionada na Europa quando Grotowski estava iniciando sua formação teatral, que ele não tivesse um bom conhecimento dela e, mais absurdo ainda, que tal semelhança se fizesse por acaso, fruto apenas de um espírito de época em caminhos distintos como o teatro e a psiquiatria.

Ao chamar a atenção para esse fato, poderíamos aventurar a hipótese de um certo “recato” de Grotowski em relação ao estabelecimento de comparações entre as teorias junguianas e o Teatro Pobre? Por quais motivos? Para evitar que a semelhança pudesse (des)qualificar a sua proposta? Poderíamos supor que, assim como Jung vai chegar a essas propostas ao perceber semelhanças entre manifestações simbólicas em diferentes culturas, Grotowski poderia perfeitamente chegar através desta indicação (da relevância universal de determinadas imagens tanto na cultura ocidental como oriental) a perceber determinados valores universais e, a partir daí, iniciar seu interesse e a orientação de seu projeto teatral? Certamente essas questões teriam que ser formuladas com maior atenção para o empreendimento de uma averiguação mais fundamentada dessas hipóteses e a conseqüente definição de uma tese, indo assim além da amplitude deste estudo.

2.5 O MITO EM GROTOWSKI

Para Grotowski, conforme lembra MARINIS (1988, p. 105), o campo da criação teatral sempre foi totalmente autônomo do campo da literatura. Mas Grotowski não nega o texto dramático, pelo contrário, utiliza grandes nomes do teatro universal e românticos poloneses. Todavia, por outro lado, rejeita o respeito demasiado ao texto e ao autor, como também rejeita a infidelidade que desrespeita o texto em “benefício próprio”, e profere críticas às formas como o teatro vinha usando o texto dramático. Nem ilustrar o texto traduzindo-o para a cena, nem ignorar

transformando-o em pretexto que o reduz a nada: nem *interpenetração* literária nem *tratamento* literário. Sua forma de utilização do texto difere dessas duas tendências: "Grotowski não adiciona nem modifica em nada as palavras. O que ele modifica é a divisão das falas e a sucessão das cenas, um pouco ao modo de Meyerhold, porque ele se coloca no centro da obra e repensa sua estrutura. (...) pulveriza o tema inicial." (ASLAN, 1994, p. 281)

O encenador gostava de textos pertencentes à grande tradição, que considerava como as vozes dos ancestrais, fontes e referência de sua cultura[154]. A utilização de textos clássicos não se dá por uma reverência à excelência do caráter literário, não é uma idolatria como muitas vezes se vê no teatro em geral. Está ligada à idéia de mito. Como diz CAMPBELL (1997b, p. 76), "(...) o mito é, em toda parte, o útero do nascimento especificamente humano do homem: a matriz há longo tempo usada e testada, dentro da qual o ser incompleto é levado à maturidade". Odette ASLAN (1994, p. 281), comentando a concepção de Grotowski, diz que "dar um espetáculo não é realizar uma representação cênica, porém proporcionar à peça uma resposta, reagir ao desafio que constitui o texto, oferecer um desafio ao espectador". O texto é o ponto de partida para encontros e confrontações, servindo de impulso ao desenvolvimento de um processo criativo independente da submissão e fidelidade ao autor.

É nesse sentido que o encenador faz alusão ao teatro na Antigüidade: "No teatro, se me permite, o texto tem a mesma função que o mito tinha para o poeta dos tempos antigos." (GROTOWSKI, 1971, p. 41). Os mitos antigos são compreendidos por Aristóteles em sua *Poética* como uma fonte de inspiração para o poeta, não sendo necessário seguir à risca os fatos dos mitos antigos, mas encontrar neles o que possibilita a ação, a tomada de decisão, a passagem de uma fortuna a outra. "A tragédia não se atém rigidamente aos acontecimentos do mito, não só considera uma realidade histórica como o faz a epopéia, mas busca os motivos dos acontecimentos na ação humana e assim põe de lado o fato em si. Mas também pouco se preocupa a tragédia mais antiga com introduzir na ação a realidade cotidiana (...)" (SNELL, 2001, p. 111). Parece-me que é sobre essa compreensão

[154] GROTOWSKI (1971, p. 27-28) fala de diferentes tipos de mito: mitos inventados pela mente, mitos herdados através de um sangue, uma religião, uma cultura e um clima, dá exemplos de mitos religiosos (Cristo e Maria), mitos biológicos (nascimento e morte), mitos nacionais (situações históricas nacionais, como o holocausto).

que Grotowski articula seu pensamento em defesa da liberdade do encenador de utilizar o texto da mesma maneira, a partir de sua interpretação, na realização de uma leitura pessoal.

Grotowski identificou um problema em relação aos mitos. Ao comparar a função dos mitos em sociedades primitivas e o funcionamento das sociedades de sua época, percebeu a existência de uma lacuna. Ele identificou o mito do passado como um modelo complexo que inspirava comportamentos e tendências do grupo social, atribuindo uma nova conscientização. Ao considerar a situação de sua época, afirmou que, com a menor influência da religião sobre os agrupamentos sociais, as formas míticas estavam sendo reencarnadas ou desaparecendo, restringindo a crença a uma convicção intelectual, o que torna muito mais difícil um impacto para atingir as camadas psíquicas. Tanto que afirma ser "virtualmente impossível" a identificação de um grupo com um mito (GROTOWSKI, 1971, p. 9). Mas, afinal, é ou não possível realizar um teatro mítico na sociedade contemporânea? É preciso lembrar de Eliade, assim como de Jung, que afirmam a sobrevivência do aspecto sagrado e arquetipal de forma mascarada ou não aparente no homem contemporâneo. Se na atualidade as crenças não são unas, se se perdeu o "céu comum", não se pode esquecer que ainda existe uma infinidade de formas que podem despertar no homem sua nostalgia do "paraíso perdido", alterando sua trajetória cotidiana, atribuindo-lhe um significado maior. Como lembra Marco de MARINIS (1988, p. 106), "segundo o diretor polonês, é esta qualidade mitopoética, é a descoberta nela de situações arquetípicas que tocam nervos ainda sensíveis no inconsciente coletivo da humanidade ou na memória histórica de um povo, o que decidirá na atualidade o valor teatral de um texto dramático e inclusive sua possibilidade de utilização no teatro"[155]. Podemos entender que, diante de tantas conceituações de mito apontadas no capítulo anterior, Grotowski considerou o mito como uma verdade determinante e influente na compreensão da vida e no seu funcionamento. Como ELIADE (1996, p. 54) afirma: "Um mito retira o homem de seu próprio tempo, de seu tempo individual, cronológico, histórico – e o projeta, pelo menos simbolicamente, no Grande Tempo, num instante paradoxal que não pode

[155] "según el director polaco, es esta cualidad mitopoética, es el hallazgo en ella de situaciones arquetípicas que tocan nervios todavía sensibles en el inconsciente colectivo de la humanidad o en la memoria histórica de un pueblo, lo que decidirá en la actualidad el valor teatral de un texto dramático e incluso su posibilidad de utilización en el teatro".

ser medido por não ser construído por uma duração. O que significa que o mito implica uma ruptura do Tempo e do mundo que o cerca; ele realiza uma abertura para o Grande Tempo, para o Tempo sagrado".

Para esse problema da sociedade na qual estava inserido, GROTOWSKI aponta duas possibilidades: a confrontação com o mito ao invés de identificação (já que esta, segundo ele, não é mais possível na sociedade de hoje) e a encarnação do mito no corpo do ator, acreditando que "a violação do organismo vivo, a exposição levada a um excesso ultrajante, faz-nos retornar a uma situação mítica concreta, experiência de uma verdade humana comum." (1971, p. 9-10). Vejamos essas duas alternativas a seguir.

Para GROTOWSKI, o texto dramático serve como um instrumento para que o ator se auto-examine, se desmascare, situe-se dentro do texto e o texto dentro de si, encontrando os impulsos autênticos de forma a transformar aquelas palavras em seu próprio ser. "O objetivo é o de um encontro entre texto e ator" (1971, p. 192). O texto, enquanto um mito, precisa ser assumido pelo ator, internalizado, vivido de fato. Dessa fusão surge uma relação na qual o texto invoca no ator seus arquétipos e o ator encontra pelo mito sua verdade absoluta. O texto é então bisturi e trampolim, que permite uma abertura, um mergulho para dentro de si.

O encenador propunha confrontar crenças e experiências de uma geração anterior (a dos autores dos textos clássicos), com as suas no presente, esclarecendo que "embora usemos com freqüência textos clássicos, nosso teatro é contemporâneo, na medida em que confronta nossas raízes com nosso comportamento e nosso estereótipos correspondentes, e dessa forma apresenta o nosso 'hoje' em relação com o 'ontem', e o 'ontem' com o 'hoje'" (GROTOWSKI, 1971, p. 37). O texto como voz de um outro serve de referência para uma verificação e percepção do hoje, uma forma de situar-se no Universo. Conforme GROTOWSKI: "o mito ou o arquétipo nos conecta ao passado. O passado é a fonte de nossos esforços criativos. Com certeza a nossa vida é individual e pessoal; vivemos no presente, mas somos o resultado de algo maior – uma história maior do que a nossa história pessoal, e interindividual, e interpessoal."[156] (1997, p. 85). Essa ligação com

[156] "Myth or archetype links us to the past. The past is the source of our creative efforts. To be sure, our life is individual and personal; we live in the present, but we are the result of something larger – a

o passado estabelece um retrocesso que cruza a temporalidade, estabelecendo conexão, tanto com a sua cultura e sua história mais imediata, quanto com a história da Humanidade.

Enfrentar, e não apenas identificar-se com o mito presente em uma obra dramática, "significa tratar esse mito (ou arquétipo) como um contraponto, mediante um processo dialético duplo de aceitação e rechaço, celebração e profanação, respeito e transgressão"[157] (MARINIS, 1988, p. 107). Grotowski queria atacar com sua própria experiência, confrontando valores. "Este elemento de nossas produções tem sido chamado diferentemente de 'colisão com as raízes', de 'dialética do escárnio e apoteose', ou então de 'religião expressa pela blasfêmia, amor manifestado pelo ódio'." (GROTOWSKI, 1971, p. 8). Nessa dinâmica, ele propõe uma violação dos estereótipos aceitos como sagrados (especialmente do catolicismo polonês), confrontando a aceitação superficial de crenças religiosas, realizando-se uma inversão de determinados valores, de forma a torná-los mais verdadeiros e reais. É exatamente o que Konstanty PUZINA (1999, p. 562) diz sobre o espetáculo *Apocalypsis cum figuris*: "O mito de Cristo está submetido ao teste da blasfêmia, do cinismo (...). A finalidade foi despojar o mito de toda riqueza de adornos com que a religião, a tradição e o costume haviam pretendido revesti-lo: para que ao ser apresentado nu diante de nós, busque se defender"[158]. Excesso, profanação e sacrilégio configuram-se como elementos essenciais no processo de autoconhecimento, pondo à prova os mitos, desafiando sua validade por meio da discussão e blasfêmia.

Grotowski quer romper com o simbolismo estratificado para chegar a uma compreensão verdadeira do eu, por isso precisa destruir com a aparência da forma que é idolatrada. Essa forma só adquirirá novo vigor se for reconstruída. O "anti-catolicismo" é, para o encenador, requisito para poder se conduzir um processo autêntico de reconstrução do símbolo na vida humana atual. É assim que a blasfêmia adquire um significado sagrado – ela serve para construir e não para

---

greater history than our own personal one an interindividual and interpersonal history." [Trad. por: Eliezer G. Ramos]

[157] "significa tratar ese mito (o arquetipo) a la manera de un contrapunto, mediante un proceso dialéctico doble de aceptación y rechazo, celebración y profanación, respeto y trasgresión".

[158] "El mito de Cristo está sometido al teste de la blasfemia, al del cinismo (...). La finalidad fue despojar al mito de toda riqueza de adornos con que la religión, la tradición y la costumbre habían pretendido revestirlo: para que al ser presentado desnudo frente a nosotros, busque defenderse".

destruir, serve para revelar um novo sentido. A dialética da apoteose e escárnio pretende revitalizar uma imagem simbólica, não simplesmente explodi-la e expulsá-la do mundo. Blasfemar contra o mito é uma forma de reclamar e reivindicar que algo dele ainda faça sentido, de dizer que ele possui uma força da qual se sente falta porque está decadente. Agredir o mito é uma tentativa de extrair ainda algum valor dele, é se apropriar da imagem para tentar manter nela algum sentido. Imagens insignificantes não são agredidas, pois não comunicam, não são percebidas. Não é meramente esvaziar, mas provocar uma re-significação de imagens que já estão empobrecidas pela sociedade dessacralizada. "Pois essas imagens degradadas oferecem um possível ponto de partida para a renovação espiritual do homem moderno." (ELIADE, 1996, p. 14-15). A blasfêmia serve, assim, para viabilizar um sentido mais absoluto à situação humana.

Grotowski se afasta da "representação do texto" já carregado se inúmeras associações com fins de provocar a platéia. Diz que, para provocar, é preciso fazer uso "ou de um texto clássico, ao qual, através de uma espécie de profanação, restituímos ao mesmo tempo sua verdade, ou de um texto moderno, que pode ser banal e estereotipado no seu conteúdo, mas apesar disso enraizado no psiquismo da sociedade" (GROTOWSKI, 1971, p. 28). Essa declaração de Grotowski sobre a alteração de textos clássicos e modernos nos permite estabelecer uma relação com as propostas de Gilbert Durand de análise de mitos.

Gilbert Durand, propôs um método de crítica literária – mitocrítica – elaborado como resultado de uma síntese de distintas críticas[159]. Para ele, "estruturas, história ou contexto sócio-histórico, semelhantemente ao aparelho psíquico, são indissociáveis e fundamentam o conjunto compreensivo ou significativo da obra de arte e, particularmente, do 'relato' literário."[160] (DURAND, 1993, p. 342). A mitocrítica busca compreender o texto observando os mitemas que podem se manifestar e atuar semanticamente de forma patente (repetição explícita de seus conteúdos homólogos) ou latente (repetição de seu esquema intencional implícito).

---

[159] Gilbert DURAND (1993, p. 341-342) se refere a um "triedo": a crítica "antiga", baseada na explicação pela "raça, o entorno e o momento"; a crítica psicológica, psicanalítica e psicanálise existencial, que reduz a explicação à biografia do autor; e explicação no texto mesmo, em sua forma e estrutura de escrita.

[160] "estructuras, historia o entorno sociohistorico, al igual que el aparato psíquico, son indisociables y fundamentan el conjunto comprensivo o significativo de la obra de arte y, particularmente, del 'relato' literario."

Por sua vez, existe nas montagens do Teatro Laboratório, uma articulação dos textos antigos/clássicos em que o teatrista procura trabalhar novos pensamentos. Ao mesmo tempo em que *quer* o texto clássico, Grotowski *não* o quer, tratando o texto como um mito patente, do qual mantém a forma (texto literal) em detrimento do sentido, procurando um próprio – daí a manter o texto literal, mas reestruturado. Por outro lado, como Durand atesta em sua proposta de mitocrítica, poderíamos apontar também uma presença latente nesse teatro, que trabalha com a transformação de um mito profundo, buscado com uma despreocupação com nomes e formas, atribuindo-lhe novas roupagens que sejam adequadas, como um mito diretor.

Durand, em sua proposta, chama a atenção para o fato de que em ambas situações de mitemas patentes e latentes, existe um desprendimento da intenção significante e do contexto, logo, uma transformação, um desgaste do mito, que a mitocrítica pode revelar. Mas essa análise do mito oculto não se limitaria ao texto, podendo ser aplicada ao conjunto das manifestações culturais de uma época, desembocando no que Durand chamará de Mitoanálise, na qual considera não apenas as questões psicológicas do autor (seja autor literário ou "autor da cena") mas também os aspectos sociológicos e históricos[161]. VARGAS (2002) sintetiza, definindo que a mitocrítica possibilita "identificar o complexo pessoal para posteriormente vinculá-lo a um mito". No caso do encenador polonês, creio que um estudo através dessa metodologia poderia contribuir em muito para um aprofundamento no estudo do Teatro Pobre – uma possibilidade que permanecerá em aberto, a ser realizada em outra ocasião.

---

[161] "A mitocrítica evidencia, em um autor, na obra de uma época e de um contexto determinados, os mitos diretores e suas transformações significativas. Permite mostrar como um traço de caráter pessoal do autor contribui para a transformação da mitologia dominante, ou, ao contrário, acentua um ou outro mito diretor dominante. Tende a extrapolar o texto ou o documento estudado, a abarcar, além da obra, a situação biográfica do autor, mas também a alcançar as preocupações sócio ou histórico-culturais. A mitocrítica reclama, pois, uma 'mitoanálise', que seja para um momento cultural e para um conjunto social determinado, o que à psicoanálise é para a psique individual." (DURAND, 1993, p. 347). *"La mitocrítica evidencia, en un autor, en la obra de una época y de un entorno determinados, los mitos directores y sus transformaciones significativas. Permite mostrar cómo un rasgo de carácter personal del autor contribuye a la transformación de la mitología dominante, o, al contrario, acentúa uno u otro mito director dominante. Tiende a extrapolar el texto o el documento estudiado, a abarcar, más allá de la obra, la situación biográfica del autor, pero también a alcanzar las preocupaciones socio o histórico-culturales. La mitocrítica reclama, pues, un 'mitoanalisis' que sea a un momento cultural y a un conjunto social determinado lo que el psicoanálisis es a la psique individual."*

Christopher INNES (1992, p. 179) chama a atenção para o fato de que "todas as produções de Grotowski podem ser consideradas como variações do tema único de transcendência de si mesmo, e o modo como os diversos textos foram interpretados criou uma notável unidade entre o centro temático das representações e o enfoque de sua investigação na atuação"[162]. Ele aponta, assim, o arquétipo do salvador-mártir como central para Grotowski, não só com relação à temática espetacular dominante[163], mas também na elaboração de sua técnica atoral e proposta ética. O aspecto psicofísico do ator e a rigorosidade se confundem com o mito e o sofrimento, de forma que a auto-doação do ator se sobrepõe ao personagem. O esgotamento físico do ator amplia o poder do arquétipo na medida em que torna vivo o próprio ato sacrificial que está sendo posto em cena dentro do espetáculo. Aniquilar o corpo libera o arquétipo do mártir-salvador, que também aniquila seu corpo em prol de outros. Suor, limites de força e resistência física, encontram, de acordo com esse pensamento, um espaço dentro do espetáculo, tornando o arquétipo material/objetivo. O mito é repetido no ator, é vivificado no próprio organismo, e não meramente simulado.

Tomando novamente os estudos junguianos sobre o processo de individuação, encontraremos a figura de Cristo como chave para a compreensão desse processo. Para Jung, Cristo representa na sociedade cristianizada o arquétipo da totalidade, do si-mesmo. Ele é a soma da natureza divina e humana, a verdadeira "*imago Dei*", a imagem de Deus, a cuja semelhança o homem foi criado. Jung é bastante cauteloso ao tratar sobre o tema, enfatizando um distanciamento científico sem quaisquer pretensões doutrinárias. É nesse sentido que esclarece: "falamos necessariamente de Cristo, porque Ele é o mito ainda vivo de nossa civilização. É o herói de nossa cultura, o qual, em detrimento de sua existência histórica, encarna o mito do homem primordial [*Urmensch*], do Adão mítico." (JUNG, 1994a, p. 34). O homem corrompido pelo pecado, e que por isso danificou a imagem divina em si, pode ser reintegrado mediante Cristo ao seu estado original. Ele é a via de

[162] "todas las producciones de Grotowski pueden considerarse como variaciones del tema único de trascendencia de sí mismo, y el modo en que los diversos textos fueron interpretados creó una notable unidad entre el centro temático de las representaciones y el enfoque de su investigación de la actuación".

[163] A questão do Salvador martirizado, o arquétipo de Cristo, fica evidente, por exemplo, em *Kordian*, na qual um novo aristocrata quer sacrificar-se pela liberdade de seu país, em um sacrifício nobre, mas ingênuo, em *O príncipe constante*, na qual o príncipe bondoso e passivo resiste ao sadismo da sociedade, e em *Apocalypsis*, na qual o próprio Cristo é expulso.

integração das sombras, a regeneração – elementos indispensáveis na individuação, conforme já vimos em Jung. Cristo, que deixou seu destino celeste pelo terreno, transita pelo eixo axial do Universo, descendo também às regiões inferiores (o mundo dos mortos, após sua morte) e ascendendo à Terra e aos Céus. Ele renasce e vivifica o Universo. “Cristo é para nós a analogia mais próxima do si-mesmo e de seu significado. Não se trata, aqui, bem entendido, de um valor atribuído artificial ou arbitrariamente, mas de um valor coletivo, efetivo e subsistente por si mesmo, que desenvolve a sua atividade, quer o sujeito tome ou não conhecimento dele.” (JUNG, 1994a, p. 41). Poderíamos reconhecer em Grotowski, mediante tudo isso, aquilo que Innes diz não existir em Artaud: um mito reitor? Conforme podemos notar, existe uma unidade mítica que perpassa pela temática, pela compreensão do que seja o teatro e de qual seja o objetivo do trabalho atoral, delineando assim também a técnica. Arriscamos aqui esta hipótese partindo de constatações de Christopher Innes, que com certeza poderiam encontrar um apoio maior após o empreendimento de uma análise mitocrítica, no formato proposto por Durand. O que acredito ainda ser relevante apontar, a partir de Innes, é que Grotowski situa seu foco num plano puramente humano e já não escatológico ou divino (INNES, 1992, p. 181-182). É com o ser humano que o encenador se ocupa e ele é o centro de sua proposta – não se trata de um teatro teológico.

Mesmo a dinâmica de abordar esse mito reitor dentro de suas montagens parece obedecer, na dinâmica da apoteose e escárnio, um sentido compensatório da imagem arquetípica de Cristo. Jung também destaca que a imagem de Cristo, na forma como foi sendo cultivada, não contempla os elementos de sua sombra. A contraparte (a metade obscura da totalidade) foi, então, atribuída, segundo Jung, à figura do Anticristo. Conforme o psicólogo, “a luz e a sombra formam uma unidade paradoxal no si-mesmo empírico. Na concepção cristã, pelo contrário, o arquétipo em questão está irremediavelmente dividido em duas metades inconciliáveis.” (JUNG, 1994a, p. 39). O Anticristo, então, ilustra também o si-mesmo, mas constituído por seu aspecto tenebroso. Na medida em que o arquétipo de Cristo não inclui os valores obscuros, a dialética da apoteose e escárnio não estaria justamente pretendendo suscitar no teatro grotowskiano os aspectos sombrios do mito? Conforme JUNG (1994a, p. 44) “o bem e o mal não derivam um do outro, como duas metades coexistentes de um julgamento moral, mas existem desde sempre de forma

autônoma. O mal, é, como o bem, uma categoria humana de valor, e nós somos os autores de juízos de valor morais...". Se a sombra de Cristo é continuamente negada, não seria a dialética da apoteose e escárnio um recurso que possibilitaria apontá-la para poder integrar esses elementos e obter a totalidade do ser? Essas questões requerem uma análise dos espetáculos de forma mais aprofundada, observando de fato como o arquétipo de Cristo é explorado e apresentado. No entanto, tal empreendimento não foi a proposta apresentada ao curso por mim, razão pela qual, embora reconheça a sedução de adentrar em tais questões, aceito o fato de que as mesmas permaneçam em aberto à espera de outra oportunidade.

2.6 RITO E RELAÇÕES NO ESPAÇO

Como vimos no capítulo anterior, o rito é a chave de acesso a uma realidade superior. Nele o mito é reatualizado, estabelecendo um rompimento de tempo ao tornar presente o acontecimento celebrado. No caso do teatro de Grotowski, pode-se ver que esta questão é imperativa: o teatro entendido como encontro, só pode ocorrer no seu instante presente, sem intermediações de aparatos nem mesmo de quaisquer defesas que o próprio ator possa querer interpor. "O ator é um homem que trabalha em público com o seu corpo, oferecendo-o publicamente." (GROTOWSKI, 1971, p. 18). O ato de oferecimento no teatro só é possível quando existe essa relação direta. Para Grotowski, a distinção entre atores e espectadores é muito clara: o ator deve fazer coisas que o espectador não consegue, realizar "gestos mágicos", algo de extraordinário; o ator deve provocar no espectador uma interferência, um desejo de sujeitar-se ao processo de autopenetração e liberação, de auto-desenvolvimento "dirigida para uma procura da verdade de si mesmo e de sua missão na vida." (GROTOWSKI, 1971, p. 26). Grotowski crê que, para esse efeito se produzir, é preciso uma pré-disposição, um desejo de ser "santo", tal qual o ator. O vínculo entre ator e espectador ocorre exatamente dentro do espetáculo, deste espaço definido, com especificidades e um tempo no qual pode ocorrer a epifania.

O texto teatral, como já referido, não tem nenhuma relevância por si só. Ele encontra sentido somente a partir do momento em que promove o confronto, em que seu potencial é ativado pelas ressonâncias que provocam associações, pelo

encontro que transforme o ator, que lhe ajude a despir-se e, a partir de então, concretize-se num espetáculo. O espetáculo, portanto, só pode ocorrer na medida em que articula um confronto com o mito – quando é ação.

A noção de coletividade que caracteriza o rito é a base do teatro de Grotowski: o teatro é, por excelência, uma atividade social, uma reunião de pessoas que têm um sentido comum de transcender sua realidade. O processo de trabalho é coletivo, no qual atores, diretor e outros integrantes (como o cenógrafo, por exemplo) se reúnem. Também é coletiva a atividade espetacular que só existe durante o encontro de um ator com ao menos um espectador, podendo, conforme Grotowski, se identificar com arquétipos comuns do universo simbólico. O espetáculo/rito de Grotowski, pretende libertar o homem do seu pessoal, abri-lo para além de um narcisismo – lei que novamente vale tanto para o ator quanto para o espectador (e não menos para o diretor!). Mas a proposta teatral também não ignora o individual, antes o valoriza e vê a transparência da individualidade, vê os segredos mais recônditos, como o caminho da auto-pesquisa para se atingir o outro.

Na configuração estética do Teatro Pobre, nenhum detalhe é deixado ao acaso. E, embora o espetáculo se desenrole com uma partitura fixa, isso não significa que ela esteja morta. "Através de reações e impulsos, através de uma partitura de detalhes fixados, procurem o que é pessoal e íntimo" (GROTOWSKI, 1971, p. 173), dizia no fechamento de um seminário em 1966. O símbolo, seja um gesto, um som vocal, um objeto ou uma ação, precisa encontrar vida na cena. Dessa forma devemos compreender a disciplina e espontaneidade como elementos complementares: "É através da espontaneidade que se consegue a disciplina, mas continua sendo sempre disciplina. A disciplina controla a espontaneidade, e ainda assim a espontaneidade continua existindo. Estes dois opostos se controlam e se estimulam, e dão brilho à ação. Nosso trabalho não é nem abstrato nem naturalista; ao mesmo tempo, ele é abstrato e naturalista. Ele é natural e estruturado, espontâneo e disciplinado."[164] (GROTOWSKI, 1997, p. 86)

[164] "Discipline is obtained through spontaneity, but it always remains a discipline. Spontaneity is curbed by discipline, and yet there is always spontaneity. These two opposites curb and stimulate each other and give radiance to the action. Our work is neither abstract nor naturalistic; at the same time, it is both abstract and naturalistic. It is natural and structured, spontaneous and disciplined." [Trad. por: Eliezer G. Ramos]

O ator se torna, então, um sacerdote que invoca ao lugar da cena uma manifestação de um símbolo vivo, de algo que fale. Ele mesmo oferece sua carne como oferenda sacrificial. Seu corpo despojado de toda resistência deve ser doado totalmente para que, por sua imolação, conduza os espectadores, outrora tão desgarrados pelos caminhos escuros do mundo, por um mesmo caminho de redenção. Christopher INNES, utilizando-se também das palavras de Grotowski, assim descreve o desempenho do ator:

> as representações estão estruturadas de tal modo que nos momentos mais intensos de revelação de si mesmo, o ator transcende seu "ego" numa apoteose de espiritualidade humana, criando um efeito de "trans-iluminação" em que a alma literalmente brilha através da carne pela "integração dos poderes psíquicos e corporais de todos os atores, que brota das camadas mais íntimas de seu ser e de seu instinto"[165]. (1992, p. 177)

Utilizando palavras muito próximas a essas, podemos encontrar vários depoimentos que identificam o trabalho do ator Ryszard Cieslak em *O Príncipe constante* como a realização mais plena dessas propostas grotowskianas.

O sacerdote não está só. Ele possui um guru que o observa, que o escuta e perscruta. Um guru que renasce com ele, que partilha a ressurreição, que, sem dizer palavra, com um simples olhar se comunica, e ambos se fazem entender – o diretor.

O despojamento é também presente em todos os elementos do teatro. A partir do mínimo tentar dizer o máximo, condensando-se nos poucos elementos uma carga simbólica maior. Assim, os objetos enfrentam a transformação de suas funções na cena, não restritos a um significado único, tendo seu valor na sua variada utilização (GROTOWSKI, 1971, p. 52). Os trajes e outros elementos da cena não devem ser ornamentos, mas devem servir de suporte para os atores, sendo extensões do ator (BARBA, 1997, p. 77).

Também os atores não estão necessariamente limitados a um papel[166], podendo representar vários, como em *O Príncipe Constante*, no qual seis atores desempenhavam quatorze personagens. O personagem é um instrumento para o ator. Não há um compromisso com a cópia da realidade, o que leva à inclusão de movimentos e sonoridades absolutamente distintas, muitas vezes exageradas, para

---

[165] "las representaciones están estructuradas de tal modo que en los momentos más intensos de revelación de sí mismo, el actor transciende su 'ego' en una apoteosis de espiritualidad humana, creando un efecto de 'transluminación' en que el alma literalmente brilla a través de la carne por la 'integración de los poderes síquicos y corporales de todos los actores, que brota de las capas más íntimas de su ser y de su instinto'".

[166] "O ator segundo Grotowski absorve a personagem, repensa-a e exprime-a englobando-a em uma projeção de sua própria personalidade" (ASLAN, 1994, p. 290).

que se possa fugir dos movimentos miméticos ou funcionais e não expressivos dos quais a vida profana está saturada. Sobre a interpretação dos atores, Harold CLURMAN diz: "Da forma como normalmente entendemos estes termos, história ou roteiro não existem nas peças de Grotowski. Há somente um desenho de corpos fantasticamente contorcidos e relações simbolicamente violentas, dificilmente relacionáveis a uma ação intencional realista."[167] (1997, p. 162).

O Teatro Pobre se vale dentro de seus espetáculos de inúmeros recursos litúrgicos: a reza, a oração, o canto religioso, o responsório, a procissão, a peregrinação, a dança religiosa, o velório, o julgamento, a confissão, o lamento, o flagelo, e recorre a imagens como o altar e o trono, a clausura/isolamento/retiro, seja em mosteiro (*Faustus*), prisão (*Akrópolis*) ou hospício (*Kordian*) – locais de deserto, de útero da baleia. INNES cita também o uso de "poses clássicas de *pietà* e crucificação, repetidas mais explicitamente em cada produção, de *Kordian* até *O Príncipe constante*"[168] (1992, p. 178) adotadas conscientemente. Mas, como lembra WOLFORD, "as produções de Grotowski eram ritualistas, não no sentido exótico ou orientalista de imitar ou se apropriar de elementos dos rituais de outras culturas, mas sim em relação ao seu embasamento em temas e imaginário cristãos, um foco consistente no martírio como um ato heróico, e uma ênfase na música, canto e poesia no lugar de falas naturalistas."[169] (1997, p. 2). Ele se vale de um leque de imagens arraigadas na cultura e trabalha esses elementos, não realizando uma mera transposição, mas manipulando-os cautelosamente, com fins de atingir seus objetivos. Todo o espetáculo de Grotowski é cuidadosamente construído, é resultado da reunião do vasto material criativo, sendo evidente que "podemos usar a inteligência para estudar as associações e estudar o relacionamento com a platéia" (GROTOWSKI, 1971, p. 188), obtendo assim o resultado almejado.

A questão do público é determinante para a elaboração dos espetáculos de Grotowski no período do *Teatro das 13 Filas*, e especialmente do *Teatro Laboratório*.

---

[167] "As we ordinarily understand the terms, story or plot does not exist in Grotowski's plays. There is only a design of fantastically contorted bodies and symbolically violent relationships hardly congruous with realistically purposive action." [Trad. por: Mabel d'Haese]

[168] "poses clásicas de *pietà* y crucifixión, repetidas más explícitamente en cada produción, desde *Kordian* hasta *El Príncipe constante*".

[169] "Grotowski's productions were ritualistic, not in the exoticized or Orientalist sense of imitating or appropriating elements from the rituals of other cultures, but rather in terms of their reliance on Christian themes and imagery, a consistent focus on martyrdom as a heroic act, and an emphasis on music, chant and poetry rather than naturalistic speech." [Trad. por: Marcos Davi]

Para GROTOWSKI (1971, p. 6), é essencial encontrar para cada tipo de representação o relacionamento adequado entre ator e espectador, incorporando isso em disposições físicas. Grotowski utilizou diferentes estruturas espaciais e distintas formas de relação entre atores e espectadores. Pensou o espaço teatral em sua totalidade como um lugar concreto, unitário, e não apenas no palco. Para cada montagem era desenhado um novo espaço para os atores e para os espectadores, propondo uma organização orientadora para ambos. Grotowski contava com a colaboração do arquiteto Jerzy Guraski, com quem trabalhou desde *Sakuntala* (1960) até *Príncipe Constante* (1965). Conforme CRUCIANI, "ambos buscam um espaço que nasça do drama e seja então específico para este, e onde também os espectadores sejam 'postos em cena' no espaço dos atores, ou melhor, seja posta em cena sua relação, para obter uma composição unitária dramatúrgica"[170] (1994, p. 232).

Se é a proximidade do organismo vivo que distingue o teatro do cinema e da televisão, então é isto que o encenador vai explorar:

> Por causa disto, toda uma modificação do ator, cada um de seus gestos mágicos (incapazes de serem reproduzidos pela platéia) torna-se qualquer coisa de muito grande, algo extraordinário, algo próximo do êxtase. Por isto, é necessário abolir a distância entre o ator e a platéia, através da eliminação do palco, da remoção de qualquer fronteira. Deixemos que a cena mais drástica aconteça face a face com o espectador, de modo a que ele esteja de braços com o ator, possa sentir sua respiração e seu cheiro. Isto condiciona a necessidade de um teatro de câmara. (GROTOWSKI, 1971, p. 27)

Para que a proximidade física dos atores e espectadores fosse possível, Grotowski impôs limitações no número de participantes: *Kordian* possuía capacidade para aproximadamente 65 pessoas, *Dr. Fausto* cerca de 50, *Príncipe constante*, algo entre 30 e 40 espectadores e *Apocalypsis cum figuris*, tinha apenas 25 lugares (INNES, 1992, p. 177). Ao ser criticado de elitismo pelo fato de restringir seus espetáculos a poucas pessoas, GROTOWSKI (1971, p. 26) afirma estar interessado não em uma determinada platéia mas em uma platéia especial, que o espectador nutrisse uma "necessidade espiritual" e desejasse realmente se auto-analisar mediante uma confrontação direta com a representação.

---

[170] "ambos buscan un espacio que nazca del drama y sea entonces específico para éste, y donde también los espectadores sean 'puestos en escena' en el espacio de los actores, o mejor sea puesta en escena su relación, para obtener una composición unitaria dramatúrgica".

Em uma entrevista a Margaret Croyden, ao ser perguntado sobre o papel do público, diz:

> O público é confrontado com um ato humano, e ele é convidado a reagir totalmente, no próprio momento da performance. Não nos interessa atacar ou provocar o público, nem desejamos fazer toda a sorte de coisas estúpidas para conseguir uma reação do público. O que importa é confrontar o espectador, e isso é algo muito diferente. Pode-se usar muitos estímulos para provocar, mas nós preferimos usar apenas aspectos comuns de nossas experiências comuns, polarizar esses aspectos, e então envolver o público nessas confrontações. [171] (GROTOWSKI, 1997, p. 86)

É para obter uma adesão maior que ele abole a divisão palco-platéia. Grotowski quer a integração para poder realizar uma confrontação real, não apenas divertir o espectador. Ele faz do espectador um elemento material da cena, atribuindo um papel ou, dito de outra forma, uma função temática, integrando-o à ação cênica conforme as exigências da peça. INNES (1992, p. 175) considera essa proposta "uma tentativa de impor ao público uma orientação psicológica que procure integra-lo de forma particular com cada obra"[172]. E é em relação a tudo isso que Grotowski estabelece uma dinâmica de aproximação, fusão e exclusão do espectador.

Nos primeiros espetáculos a separação palco platéia ainda existia. A distância, no entanto, era pequena, havendo momentos de invasão do espaço do público com a cena, quando os atores representavam *entre* a platéia. Exemplo disso foi o espetáculo *Caim*, no qual os atores utilizaram o proscênio e o corredor central entre as fileiras de espectadores (vide em Anexos, ilustrações 1 e 2). Fabrizio CRUCIANI (1994, p. 231) ressalta que, nesse momento, a criação cênica ainda não determina o espaço da sala.

A fusão do espaço de espectadores e atores se efetivou com a colaboração de Guraski em *Sakuntala* (vide ilustrações 3 e 4). Com um espaço central livre de parede a parede, os espectadores sentados em grupos defronte uns dos outros personificavam dois grupos: as monjas e as cortesãs. Essa fusão é mais intensa em

---

[171] "The audience is confronted with a human act, and he is invited to react totally, even at the moment of the performance. We do not care to assault or provoke the audience, nor do we wish to do all kinds of stupid things to get a rise out of the audience. What is important is to confront the spectator and that is something quite different. One can use many stimuli to provoke, but we prefer to use only common aspects of our common experiences, polarize these aspects, and then involve the audience in such confrontations." [Trad. Por: Eliezer G. Ramos]

[172] "un intento de imponer al público una orientación sicológica que logre integrarlo de forma particular con cada obra".

Os antepassados (*Forefathers' Eve)*, no qual os espectadores sentaram-se em cadeiras espalhadas por toda sala e a ação se desenrolou entre os espectadores, rompendo totalmente com a separação palco-platéia (vide ilustrações 5 e 6). INNES destaca nesse espetáculo a participação física do espectador: "o público foi introduzido na ação pelas pautas de movimento realizadas entre os espectadores, e quem se mostrava disposto a participar fisicamente, foi conduzido no clímax por um ator como 'coro' em ritual de colheita"[173] (1992, p. 175).

Em *Kordian*, há uma integração estrutural em que os espectadores são incluídos como parte da cenografia, compondo a cena (vide ilustração 7). O público, sentado em beliches hospitalares, é tratado como se desempenhasse também o papel de paciente de um hospício tal qual os atores.

O espaço cênico de *Doutor Fausto* consistia em uma sala comprida e estreita com as paredes pretas onde existiam três mesas de madeira em forma de letra U, que funcionavam como palco e ambientação (vide ilustração 8). As duas mesas maiores paralelas eram destinadas ao público (e a dois atores "infiltrados") que era convidado por Fausto (que estava à mesa central) a tomar parte em sua última ceia e em sua confissão pública. Os atores "infiltrados" como espectadores acabavam sendo representantes do público através de suas intervenções no transcorrer do espetáculo.

Em *Akropolis*, os espectadores foram sentados separados, de forma aparentemente aleatória, por toda sala, que foi utilizada integralmente como área de atuação, rompendo todas as barreiras para criar um só organismo. No texto original, a história se passava na Catedral de Cracóvia, sendo, na montagem, transferida para o campo de concentração de Auschwitz. Atores e espectadores eram tomados como habitantes do campo, sendo que os atores representavam os mortos e o público os vivos, não existindo nenhuma interação entre ambos grupos. "A fragmentação do público se fez com objetivo de isolar os espectadores, e os atores os ignoravam, passando entre eles de modo que a proximidade física, paradoxalmente, sublinhava a distancia. (...) E este efeito simultâneo de separação e proximidade pretendia dar a impressão de um sonho, colocando a ação em um

[173] "el público fue introducido en la acción por las pautas de movimiento entretejidas entre los espectadores, y quienes se mostraban dispuestos a participar físicamente en el clímax fueron conducidos por un actor como 'coro' en un ritual de cosecha".

plano interior subconsciente."[174] (INNES, 1992, p. 175). Os atores atuavam por todo o espaço, olhando através dos espectadores, ignorando sua presença. Fisicamente estavam envolvidos e foram envolvidos pela cenografia que foi sendo construída ao longo do espetáculo com tubos de chaminé pelos atores. Embora agissem com uma distancia relacional, buscava-se com isso uma proximidade psíquica.

Em determinado momento, Grotowski e seus colaboradores se deram conta de que essa maneira de ativar os espectadores, definindo-lhes uma função no espetáculo, era opressiva e, conseqüentemente, ineficaz. Eles identificaram uma contradição: o ator era trabalhado de forma a encontrar sua autenticidade enquanto ao público era delegado um papel funcional que o colocava em passividade, sem opção na construção de seu papel, logo criando uma cisão entre corpo e pensamento, cisão esta que era alvo de críticas de Grotowski sobre a sociedade ocidental (INNES, 1992, p. 190). A partir de 1963 decidiram superar isso e tornar a presença do público mais genuína, atribuindo-lhe uma nova função no espetáculo: a de testemunha. Sobre isso GROTOWSKI[175], citado por MARINIS, diz claramente:

> quando queremos dar ao espectador a possibilidade de uma participação emocional, direta mas emocional (...) é necessário separar os espectadores dos atores, o contrario do que aparentemente se poderia pensar (...). O espectador tem vocação para ser observador, mas sobretudo para ser testemunha. Testemunha não é aquele que mete o nariz em tudo, que se esforça por estar o mais próximo possível e até por interferir na atividade dos demais. A testemunha se mantém um pouco afastada, não quer se intrometer, deseja ser consciente, observar aquilo que ocorre do princípio ao fim e conserva-lo na memória (...). *Respicio*, este verbo latino que indica o respeito pelas coisas, essa é a função da testemunha real; não se intrometer com seu próprio papel miserável, com a inoportuna demonstração "eu também", mas ser testemunha, isto é, não esquecer, não esquecer de nenhum modo.[176] (1988, p. 113)

Foi então em *O Príncipe constante* que o espectador foi excluído da cena. Isso, no entanto, não pode ser confundido com a forma de exclusão existente no

---

[174] "La fragmentación del público se hizo con objetivo de aislar a los espectadores, y los actores no les hacían ningún caso, pasando entre ellos de modo que la proximidad física, paradójicamente, subrayara la distancia. (...) Y este efecto simultáneo de separación e inmediatez pretendía dar la impresión de un sueño, colocando la acción en un plano interior subconsciente."

[175] GROTOWSKI. *Teatro e rituales*. *Il Dramma*, VI, 14-15, 1969.

[176] "Cuando queremos dar al espectador la posibilidad de una participación emocional, directa mas emocional (...) se hace necesario alejar a los espectadores de los atores, lo contrario de cuando en apariencia se podría pensar (...) El espectador tiene vocación para ser observador, pero sobre todo para ser testigo. Testigo no es aquel que mete la nariz en todas partes, que se esfuerza por estar lo más cerca posible y hasta por interferir en la actividad de los demás. El testigo se mantiene un poco alejado, no quiere entrometerse, desea ser consciente, observar aquello que ocurre del principio al fin y conservarlo en la memoria (...). *Respicio*, este verbo latino que indica el respecto por las cosas, ésa es la función del testigo real; no entrometerse con su propio papel miserable, con la importuna demostración "yo también", mas ser testigo, es decir, no olvidar, no olvidar de ningún modo."

teatro tradicional à italiana. O espectador daquele espetáculo percebia o fato e precisava esforçar-se para ver. Ele se tornava como um *voyeur*, assistindo na espreita, sem intervir na cena. Ele assume um papel ambíguo de atividade-passividade: por um lado, precisa se alongar em sua cadeira de espectador para poder observar a cena por cima de uma mureta, como se observasse uma tourada ou uma dissecação médica, requerendo dele, como diz CRUCIANI (1994, p. 234) um esforço de *querer* ver (vide ilustração 9); à contraparte, assume uma postura psicológica de indiferença por não intervir no que vê, por ser testemunha dos sofrimentos das cenas de tortura que presencia, tornando-se, de certa forma, conivente com os torturadores. Há nessa dinâmica o estabelecimento de encontros intensos do espectador com a cena e com o sofrimento do ator. Ser testemunha, nesse sentido, implica num envolvimento e numa manutenção constante para acompanhar os fatos que se desenrolam diante de si, estando num exercício de autenticidade participativa.

Apocalysis cum figuris foi o último espetáculo, e empreendeu um processo intenso de criação coletiva que se estendeu por cerca de três anos. Grotowski faz um relato do processo de construção do espetáculo e das dificuldades encontradas, no texto *Génesis de Apocalypsis* publicado em *Principios de dirección escénica* (GROTOWSKI, 1999, p. 567-575). Ali se pode identificar todos os elementos de suas propostas, tendo-se a impressão que a peça definitivamente significa a coroação de suas realizações teatrais. Essa impressão talvez se dê pelo fato do grupo ter construído sua montagem a partir de referências que foram sendo agregadas sem um condicionamento a um roteiro inicial. O local de representação foi uma sala vazia com alguns bancos toscos próximo às paredes. “Os atores e o público, sem nenhuma pretensão e em uma situação de igualdade (na medida que isto é possível no marco das convenções teatrais), entraram juntos na área de atuação, uma grande sala vazia: os primeiros tinham a função de dar e representar, os outros, de receber e observar.”[177] (KUMIEGA, 1986, p. 244).

Podemos estabelecer uma relação com os conceitos de espaço sagrado propostos anteriormente, identificando nesses espaços e nessas relações espaciais

[177] “Los actores y el público, sin ninguna pretensión y en una situación de igualdad (en la medida que esto es posible en el marco de las convenciones teatrales), entraron juntos al área de actuación, una gran sala vacía: los primeros tenían la función de dar y representar, los otros, de recibir y observar.”

um desejo por proporcionar um espaço diferenciado do espaço cotidiano, comum, inclusive do espaço cênico “cotidiano”: o espaço à italiana. O espaço diferenciado prenuncia, então, a constituição de um novo cosmos, ao menos a intenção do estabelecimento de uma nova ordem que seja mais significativa. De certa maneira, podemos dizer que a cada espetáculo Grotowski definia uma nova forma espacial que melhor permitisse preparar o lugar e as pessoas para o acontecimento sagrado que estava por se dar. O espaço desconhecido surpreendia os espectadores com novas regras de funcionamento diferentes das já conhecidas e dominadas dos teatros à italiana, possibilitando um transcurso a mais a ser superado, um despertar de energia ativa e a fomentação de questionamentos sobre sua importância dentro do ato teatral, atribuindo também um sentido renovado do que poderia se entender como Teatro.

Conforme ELIADE, “toda construção e toda inauguração de uma nova morada equivalem de certo modo a um novo começo, a uma nova vida” (2001, p. 54). Logo, a opção de estruturar um novo espaço está relacionada à fundação de um Universo absolutamente novo, desconhecido. Ele também diz que todas as estruturas simbólicas em templos, cidades e mesmo casas derivam da experiência primária do espaço sagrado (ELIADE, 2001, p. 55): o espaço organizado, não caótico, o espaço constituído e que faz com que o homem possa se situar e assim encontrar seu lugar no Mundo.

Mas para além do encontro entre ator e espectador, foco de pesquisa de Grotowski, ele passa a destinar sua atenção à imersão real na vivência do processo de integração e autoconhecimento, questionando, inclusive de forma mais categórica, as possibilidades efetivas de se realizar um teatro articulado sobre determinados aspectos em uma sociedade fragmentada. Sobre isso, GROTOWSKI[178], citado por INNES diz: “Depois de tantas explorações, experiências e reflexões, ainda duvido da possibilidade de uma participação direta no teatro atual, numa época em que não existe nem fé comum nem alguma liturgia arraigada na psiquê coletiva como eixo para o rito”[179] (1992, p. 190). Em fases posteriores, Grotowski trabalhará com grupos de pessoas realizando pesquisas pessoais e

[178] GROTOWSKI. **The Drama Review**, 14, no. 01, p. 177.
[179] “Después de tantas exploraciones, experimentos y reflexiones, aún dudo de la posibilidad de una participación directa en el teatro actual, en una época en que no existe ni fe comunal ni alguna liturgia arraigada en la psique colectiva como eje para el rito”.

coletivas. Gente que, sabendo de antemão e partilhando interesses comuns e de abertura para percorrerem determinados processos de auto-conhecimento, estará mais próxima de uma “fé comunal”. Nisso parecem paulatinamente extinguirem-se os limites e mediações entre a ficção e o ato epifânico mais propriamente dito. E é aí que Grotowski quebra com o especificamente teatral: o encontro do ator com o espectador.

CONCLUSÃO

No desenvolvimento desta pesquisa tive a oportunidade de trabalhar sobre dois importantes teatristas. Isso me permitiu ampliar a compreensão de conceitos aqui abordados, especialmente concernentes ao sagrado, símbolo, mito e rito e vislumbrar diferentes aspectos no teatro a partir deles. Um exemplo disso é a própria dinâmica do sagrado que, se em Artaud está relacionada a um sentido mais cósmico de estabelecimento de contato com uma força transcendente externa ao ser humano e presente no Universo, em Grotowski, por sua vez, o centro e o veículo da manifestação do sagrado não se manifesta exteriormente ao homem, mas nele próprio.

Historicamente podemos averiguar que muitas comparações foram feitas entre o trabalho de Grotowski da década de 1960 e as concepções de Artaud realizadas cerca de 20 anos antes. Creio que essa correlação estabelecida entre eles influenciou e influencia ainda hoje a forma de entender o trabalho do encenador polonês, como se, de certa forma, Artaud tivesse preparado um terreno questionando sistemas, fazendo perceber outras possibilidades cênicas. Isso é bem possível, assim como me parece que, pelo fato de Grotowski ter sistematizado métodos efetivos de trabalho e posto em prática suas concepções, Artaud foi igualmente agraciado, recebendo uma maior credibilidade a suas propostas pelo fato de Grotowski ter mostrado que muitos dos princípios sagrados no teatro são possíveis. Ao se concretizarem no ato teatral, as propostas deixam o plano idealizado e direcionam o pensamento para a cena de fato. Assim, a sistematização das pesquisas em técnicas e a articulação clara e coerente de princípios se constitui, conseqüentemente, em uma espécie de contraponto entre Grotowski e o pensamento impalpável de Artaud. Acredito que o trabalho com os dois teatristas afigura-se de forma complementar, oferecendo a possibilidade de emergir, mesmo que modestamente, em dois universos mentais distintos. O lirismo de Artaud e sua linguagem fugidia nos instiga a imaginação e conduz ao devaneio, enquanto Grotowski nos lembra de que o teatro só existe, assim como a epifania, na vivência de fato, e nos mostra alternativas testadas na realidade (mesmo que essa realidade seja em um contexto um tanto específico).

Ainda assim, Grotowski compreende que não se trata apenas de formas e aparências no teatro, mas de uma ética de disponibilização em esperança, e fé de que o esforço vale à pena. Esta fé em um “acaso” também movia Artaud, e é o que em última instância move a vida que espera encontrar seu sentido.

No primeiro capítulo, experimentei em alguma medida a “liberdade poética” que me foi oferecida, o que muito me instigou e colaborou para o início do processo de escritura, permitindo também que eu pudesse tornar mais expressivos os conceitos que justamente tratam sobre o simbólico. No segundo capítulo, o estilo tornou-se mais didático, o que atribuo a influências de estilo do próprio Grotowski, que elabora suas propostas de maneira mais clara. Também creio que o modo como a pesquisa progrediu, em relação a meu cronograma de trabalho, segundo o qual eu acabei destinando mais tempo para o capítulo um, podendo então assimilar com mais tranqüilidade a forma de pensamento, “contaminando-me” com Artaud, foi determinante para o estilo da redação. A pesquisa com os escritos de Artaud também exigiu uma leitura para entender o que estava por trás dos termos que são muitas vezes imprecisos, ambíguos, dotados de sentidos diferentes e às vezes opostos. Parte da imprecisão vêm pelo uso de uma linguagem mais figurada e, por isto mesmo, mais aberta.

Ao observarmos os conceitos elaborados pelos estudiosos do Círculo de Eranos contrapondo-os às propostas teatrais de Artaud e Grotowski ao longo desta pesquisa, podemos concluir que evidentemente existe uma afinidade conceitual, sendo de grande eficiência adotar esse agrupamento epistemológico como instrumental para análise e compreensão dos dois teatristas. A Hermenêutica Simbólica e os estudos sobre o imaginário se apresentaram como um excelente recurso de auxílio à leitura de uma forma de entendimento da vida que inevitavelmente também se reflete no teatro.

Alguns pesquisadores, como Teixeira Coelho em *Uma outra cena*, e Renato Cohen em *Work in progress na cena contemporânea,* já se utilizaram de teóricos pertencentes ao Círculo de Eranos, tais como Gilbert Durand, Mircea Eliade e Joseph Campbell (que conheci primeiramente justamente devido a essas publicações). Não há, nesse sentido, um ineditismo no presente estudo, mas creio que o uso dessa epistemologia pode ser aplicado de forma mais extensiva na investigação teatral, como aqui realizei. Tomando-se o agrupamento desses

teóricos, podemos, além de garantir uma coerência conceitual no estudo, perceber uma complementação. O fato de o Círculo de Eranos ser um grupo interdisciplinar que contemplou abordagens por diferentes áreas oferece, para o caso específico do teatro, uma vasta amplitude de recortes para a pesquisa através um viés mais mítico, ou psicológico, ou antropológico, etc.

Não apenas os eranistas, mas outros nomes também podem contribuir muito ao conjunto conceitual do qual tratamos, justamente por possuírem grande afinidade com ele, como Ernest Cassirer e Raimon Panikkar, já citados no texto. Panikkar, por exemplo, possui estudos que discutem o Oriente e o Ocidente, podendo apresentar, no caso de um estudo sobre Artaud ou Grotowski, uma abordagem que dialogue com os teatristas sobre essa dualidade.

Muitos conceitos desenvolvidos ao longo do presente estudo podem contribuir para uma compreensão mais generalizada sobre o que pode ser considerado como *teatro sagrado*. Acredito que o esclarecimento desses conceitos abre possibilidade a se analisar o trabalho de teatristas contemporâneos que possuam alguma afinidade conceitual, independente de se referirem ou não a influências de Artaud ou Grotowski. Como exemplo brasileiro, poderíamos mencionar os trabalhos dos encenadores Zé Celso e Antônio Araújo e seus respectivos grupos, que em uma análise mais superficial parecem possuir afinidades e poderiam, talvez, até oferecer ampliações sobre a dinâmica e as facetas do sagrado na cena teatral.

Esta pesquisa não pretende esgotar as possibilidades de articulação entre a Hermenêutica Simbólica e o teatro de Artaud e Grotowski. Muitas questões se abriram no transcorrer do estudo, algumas já expressas ao longo do texto. Relembrando algumas, parece-me necessário uma análise mais aprofundada do processo de formação e expansão dos conceitos de símbolo em Artaud, suas referências e influências, observando-se com mais atenção a passagem da influência de Freud para o místico, tentando identificar com mais precisão a ampliação dos conceitos. Também me parece interessante um estudo aprofundado sobre a biografia de Artaud e a forma como características míticas estão presentes, influenciando indubitavelmente o fazer teatral, desde sua vida até a contemporaneidade. A pessoa de Artaud talvez represente muito mais do que normalmente se considera diante de suas propostas, e isso traz determinadas conseqüências que acredito deveriam ser verificadas. Poderia-se também, embora

tenha apresentado um questionamento sobre a validade de tal estudo, refletir-se com mais profundidade sobre a contribuição de uma leitura através da mitocrítica e mitoanálise do repertório idealizado por Artaud ou de seu espetáculo *Os Cenci*.

A mitocrítica e a mitoanálise me parecem, no entanto, bastante apropriadas em relação a Grotowski e sua produção teatral. Acredito que um estudo de tal caráter poderia fornecer novas percepções sobre o teatro grotowskiano e, quem sabe, até oferecer novas chaves que auxiliem na compreensão da continuidade pós-teatral. Afinal, é preciso reconhecer que há uma carência de estudos nesse sentido. Com relação ao encenador polonês, também procurei apontar as similitudes entre Grotowski e Jung, encontrando aproximações significativas. Um maior aprofundamento nos estudos junguianos talvez também pudesse nos levar a uma compreensão maior tanto dos pressupostos teóricos quanto da própria trajetória do encenador polonês.

Embora não se constitua como objetivo deste estudo estabelecer um comparativo entre ambos, parece-me um pouco inevitável que se o faça. Existe entre os dois teatristas similitudes estéticas (valorização da respiração no processo do ator, ampliação das possibilidades do uso da voz no teatro e identificação de pontos de ressonância diversos, alteração do lugar teatral, determinação precisa da cena e uma partitura rígida do ator) e éticas (trabalho sacrificial do ator, que precisa doar-se totalmente, compreensão de que espontaneidade e disciplina são elementos complementares e não opostos, a idéia de transe como focalização e não dispersão, a crença num sentido maior para o teatro), muito embora procurei apontar aqui esclarecimentos conceituais mais amplos. Mas, por existirem afinidades, muitas vezes Grotowski pode ser considerado como um continuador, ou realizador, das propostas artaudianas, o que é, como defendido por Grotowski, uma falsa leitura.

Entre algumas diferenças que considero mais significativas, a comparação com a Cosmogonia que aqui propus parece-me de grande valia por possibilitar entrever que, mesmo que ambos almejassem “a recriação do Mundo”, existia uma diferença, ao menos teoricamente, em relação a metodologias para a obtenção disso. Privilegiar o Caos, como Artaud, ou privilegiar o Cosmos, como Grotowski, não significa uma oposição dessas duas formas, mas uma focalização que, possivelmente, no teatro interfira nos processos de trabalho, na estética, na forma geral do espetáculo e na relação com o espectador.

Outro aspecto distinto tem a ver com a formulação dos conceitos. A trajetória que seguiram coincide em serem influenciados por teorias muito significativas da psicologia do século XX e de culturas não européias, especialmente orientais. Mas enquanto Grotowski trabalhou coletivamente, com Flaszen e Guraski e com um grupo regular de atores ao longo de muitos anos, Artaud lançava suas idéias (em palestras e publicações) sem a afinidade intensa de um pensamento coletivo o que, acredito, pode ser também um dos fatores determinantes na organização das propostas.

Existe um último aspecto que gostaria de mencionar e que considero significativo e que, embora de certa forma antecipe uma mitoanálise efetiva, tem a ver com a existência de um lastro condutor do pensamento, ou, como formulado por Felipe Reyes Palacios, um mito reitor. Como visto, Artaud não possuiu uma base única de sustentação para suas formulações na qual estivesse apoiando seu pensamento, ao passo que em Grotowski pode-se perceber a reincidência do arquétipo do herói mártir em todas as dimensões do teatro, quer dramatúrgicas, estéticas, técnicas e metodológicas. Indiferentemente de terem consciência de possuir ou não um eixo diretivo, valeria um estudo que avaliasse a importância e a determinação disso para a formulação de seus pensamentos.

Creio que esta pesquisa atendeu seus objetivos, respondendo a um grande número de questões e despertando uma outra quantidade significativa. Este estudo me instiga ainda mais à investigação, não esgotando em si a amplitude do tema, o que me desafia desde já a prosseguir para um curso de doutorado onde possa aprofundar algum dos aspectos que aqui já foram mencionados.

Esta dissertação trouxe mudanças significativas em minha visão, alterando a compreensão, não apenas do teatro como um todo, mas modificando instâncias através de pequenas (se é que mensuráveis) epifanias, o que alterou minha compreensão de mim mesmo e de minha “missão”. Faço voz com Artaud e Grotowski, tendo no entanto que, profissionalmente como diretor, seguir num caminho de identificação de minha própria voz.

BIBLIOGRAFIA

AMABIS, J. M.; MARTHO, G. R. *Fundamentos da Biologia Moderna*. São Paulo: Moderna, 1990. p. 369.

ARANTES, U. C. *Artaud:* teatro e cultura. Campinas: UNICAMP, 1988.

ARISTÓTELES. *Metafísica, livro 1 e livro 2; Ética a Nicômaco; Poética.* São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores)

ARTAUD, A. *Os Tarahumaras*. Tradução: Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio d'Água, 1985.

_____. *Cartas desde Rodez II (1945-1946).* 3. ed. Madrid: Fundamentos, 1986.

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

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

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

ASLAN, O. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARBA, E. Theatre Laboraty 13 Rzedow. In: WOLFORD, L.; SCHECHNER, R. (org.) *The Grotowski sourcebook*. Londres e Nova Iorque: Routledge/TDR Series, 1997. p. 73-82.

BIELSKI, J. Capital en la escena del siglo. **Revista ADE Teatro**, Madrid, n. 74, p. 09, jan./mar. 1999.

BIOMANIA. *Evolução.* Disponível em: <http://www.biomania.com.br/evolucao/neodarwinismo.php> Acesso em: 13 out. 2003.

BORGES, E. R. et al. *Teoria sintética da evolução*. Disponível em: <http://sti.br.inter.net/rafaas/biologia-ar/teoria.htm> Acesso em: 15 out. 2003.

BROOK, P. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

_____. Grotowski, el arte como vehículo. In: **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia**: número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 80-81, jan. 1993(a).

_____. La calidad como guia de actividades. In: **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia**: número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 122-127, jan. 1993(b).

BURNIE, D. *Dicionário Temático de Biologia*. São Paulo: Scipione, 1997. p. 43.

CALVERT, D. Heranças de Grotowski. **Revista Folhetim**, Rio de Janeiro: Rio Arte, n. 13, p. 89-96, abr./jun. 2002.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1997(a).

_____. *O vôo do pássaro selvagem*: ensaios sobre a universalidade dos mitos. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997(b).

CAMPBELL, J.; MOYERS, B. *O poder do mito.* São Paulo: Palas Athena, 1999.

CARLSON, M. *Teorias do Teatro*. São Paulo: UNESP, 1997.

CAZABAT, D. Esa provocación llamada Grotowski. **Revista O teatro transcende**: 14º festival universitário de teatro de Blumenau, ano 09, n. 09, p.16-21, 2000.

CEVALLOS, E. Unicamente la calidad salvara al teatro de grupo. In: **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia**: Número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 128-131, jan. 1993.

CLURMAN, H. Jerzy Grotowski. In: WOLFORD, L.; SCHECHNER, R. (org.) *The Grotowski sourcebook*. Londres e Nova Iorque: Routledge/TDR Series, 1997. p. 161-164.

COHEN, R. *Work in progress na cena contemporânea*: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CORBIN, H. El tiempo de Eranos. **Anthropos Revista de Documentación de la cultura**, Barcelona, n. 153, p. 28-31, 1994.

CRUCIANI, F. *Arquitectura teatral*. México: Gaceta, 1994.

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

DESVAUX, Alicia Piquer. La figura del héroe. In: VERJAT, A. (ed.) *El retorno de Hermes – hermenéutica y ciencias humanas.* Barcelona: Anthropos, 1989. p. 118-129.

DUBATTI, J. *El teatro jeroglífico* – herramientas de poética teatral. Buenos Aires: Atuel, 2002.

DURAND, G. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989(a).

_____. La creación literaria. Los fundamentos de la creación. In: VERJAT, A. (ed.) *El retorno de Hermes – hermenéutica y ciencias humanas.* Barcelona: Anthropos, 1989(b). p. 20-48.

_____. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos, 1993.

ELIADE, M*. Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

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

ESSLIN, M. *Artaud*. São Paulo: Cultrix, 1978.

FELÍCO, V. L. *A procura da lucidez em Artaud*. São Paulo, Perspectiva: 1996.

FINDLAY, R. Grotowski's laboratory theatre – dissolution and diaspora. In: WOLFORD, L.; SCHECHNER, R. (org.) *The Grotowski sourcebook*. Londres e Nova Iorque: Routledge/TDR Series, 1997. p. 172-188.

GARAGALZA, L. *La interpretación de los símbolos:* hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual. Barcelona: Anthropos, 1990.

_____. Filosofía e historia en la Escuela de Eranos. **Anthropos Revista de Documentación de la cultura**, Barcelona, n. 153, p. 41-54, 1994.

GARCIA, S. *As trombetas de Jericó*: teatro das vanguardas históricas. São Paulo: Hucitec, 1997.

GÓMEZ, J. L. Una búsqueda irrepetible. **Revista ADE Teatro**, Madrid, n. 74, p. 10-11, jan./mar. 1999.

GRIMES, R. The theatre of sources. In: WOLFORD, L.; SCHECHNER, R. (org.) *The Grotowski sourcebook*. Londres e Nova Iorque: Routledge/TDR Series, 1997. p. 271-280.

GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. Dia santo e outros textos. Apostila organizada e traduzida por: José Ronaldo Faleiro. Biblioteca do CEART / UDESC, Florianópolis, [1992?].

_____. De la compañía teatral a El arte como vehículo. In: **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia**, número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 04-17, jan. 1993.

_____. Respuesta a Stanislavski. In: **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia**, número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 18-26, jan. 1993.

_____. Los ejercícios. In: **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia**, número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 27-38, jan. 1993.

_____. El director como espectador de profesión. In: **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia**, número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 47-55, jan. 1993.

_____. El montaje en el trabajo del director. In: **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia**, número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 56-61, jan. 1993.

_____. Oriente/Occidente. In: **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia**, número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 62-68, jan. 1993.

_____. Tu eres hijo de alguien. In: **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia**, número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 69-75, jan. 1993.

_____. El performer. In: **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia**, número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 76-79, jan. 1993.

_____. I sad yes to the past – interview with Grotowski. In: WOLFORD, L.; SCHECHNER, R. (org.) *The Grotowski sourcebook*. Londres e Nova Iorque: Routledge/TDR Series, 1997. p. 83-86. Entrevista concedida a Margaret Croyden.

_____. Génesis de Apocalypsis. In: CEBALLOS, E. (selec. e notas) *Principios de dirección escenica*. México: Escenologia, 1999. p. 567-575.

HORMIGÓN, J. A. Grotowski y el límite. **Revista ADE Teatro**, Madrid, n. 74, p. 08-09, jan./mar. 1999.

IERARDO, E. *Brook, Artaud y la nostalgia del teatro sagrado*. Disponível em: <http://www.temakel.com/teatroartaudbrook.htm>. Acesso em: 11 abr. 2003.

INNES, C. *El teatro sagrado – el ritual y la vanguardia*. México: FCE, 1992.

JUNG, C. G. *Psicologia do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1983. (Obras completas de C. G. Jung. vol VII/1)

_____. *Aion – Estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Petrópolis: Vozes, 1994(a). (Obras completas de C. G. Jung. vol. IX/2)

_____. *Psicologia e Alquimia*. Petrópolis: Vozes, 1994(b). (Obras *completas de C. G. Jung*. vol. XII)

KOTT, J. Why should I take part in the sacred dance?. In: WOLFORD, L.; SCHECHNER, R. (org.) *The Grotowski sourcebook*. Londres e Nova Iorque: Routledge/TDR Series, 1997(a). p. 134-140.

_____. Grotowski, or the limit. In: WOLFORD, L.; SCHECHNER, R. (org.) *The Grotowski sourcebook*. Londres e Nova Iorque: Routledge/TDR Series, 1997(b). p. 306-311.

KUMIEGA, J. El teatro laboratorio de Grotowski. In: BRAUN, Edward. *El director y la escena*: del naturalismo a Grotowski. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1986. p. 239-249.

_____. El final del Teatr Laboratorium. In: **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia**, número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 114-121, jan. 1993.

LEVI, C. Os espaços cênicos sob o ponto de vista do encenador. **Revista O Teatro Transcende**, Blumenau: FURB, n. 02, p. 34-39, 1994.

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

LUNA, S. V. de. *Planejamento de pesquisa: uma introdução*. São Paulo: Educ, 2002.

MARINIS, M. de. *El nuevo teatro, 1947-1970*. Barcelona: Paidós, 1988.

MUTAÇÃO. In: DICIONÁRIO de Biologia. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1980.

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

NIETZSCHE, F. W. *A origem da tragédia*. São Paulo: Moraes, [1999].

OSINSKI, Z. Grotowski traza los caminos: del drama objetivo (1983-1985) a las artes rituales (desde 1985). In: **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia**, número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 96-113, jan. 1993.

ORTIZ-OSÉS, A. El Círculo Eranos: origen y sentido. **Anthropos Revista de Documentación de la cultura**, Barcelona, n. 153, p. 23-27, 1994.

OTTO, R. *O sagrado*. Lisboa: Editora 70, 1992.

PALACIOS, F. R. *Artaud y Grotowski*: ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo? México: Gaceta, 1991.

PANIKKAR, R. Símbolo e simbolizacion. In: KÉRENYI, K. et. al. *Arquétipos y símbolos colectivo*: Círculo de Eranos I. Barcelona: Anthropos, 1994.

PROSDOCIMI, F. *Chico On Line.* Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.icb.ufmg.br/~franc/cool/evolucao.htm> Acesso em: 14 out. 2003.

PUZINA, K. Vivisección de un mito. In: CEBALLOS, E. (selec. e notas) *Pricipios de dirección escénica*. México: Escenologia, 1999. p. 561-567.

QUILICI, C. S. Artaud no México e as fronteiras do teatro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 3., 2003, Florianópolis. *Anais... Memória ABRACE VII.* Florianópolis: Associação Brasileira de Pesquisa e pós-Graduação em Artes Cênicas/UDESC, 2003, p. 62-63.

ROSENFELD, A. *Teatro Alemão*: história e estudos. Parte I – Esboço histórico. São Paulo: Brasiliense, 1968.

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

_____. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SCHECHNER, R. Preface. In: WOLFORD, L.; SCHECHNER, R. (org.) *The Grotowski sourcebook*. Londres e Nova Iorque: Routledge/TDR Series, 1997. p. xxv-xxviii.

_____. Paratheatre, 1969-78, and Theatre of Sources, 1976-82. In: WOLFORD, L.; SCHECHNER, R. (org.) *The Grotowski sourcebook*. Londres e Nova Iorque: Routledge/TDR Series, 1997. p. 207-214.

SNELL, B. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SORIANO, J. Una “conclusión” mexicana. In: **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia**, número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 132 - 134, jan. 1993.

TEIXEIRA COELHO, J. *Artaud*: posição da carne. São Paulo: Brasiliense, [1982].

_____. *Uma outra cena*: teatro radical, poética da artevida. São Paulo: Pólis, 1983.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO – ESCOLA PAULISTA DE MEDICINA (UNIFESP/EPM). *Genética*. Disponível em: <http://www.virtual.epm.br/cursos/genetica/htm/mutacao.htm> Acesso em: 10 out. 2003.

VARGAS, A. O símbolo no estudo da hierofania estética. **Periscope Magazine**, n. 1, ano 1. abr. 2001. Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/casthaliamagazine/casthaliamagazine3.htm> Acesso em: 10 mai. 2002.

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

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

WOLFORD, L. General Introduction - Ariadne's Thread: Grotowski's journey through the theatre. In: WOLFORD, L.; SCHECHNER, R. (org.) *The Grotowski sourcebook*. Londres e Nova Iorque: Routledge/TDR Series, 1997. p. 1-19.

ANEXOS

ILUSTRAÇÕES

LEGENDA:

Áreas em branco: local dos espectadores.
Áreas em preto: espaço utilizados pelos atores.

ESPETÁCULO CAIM
Grotowski

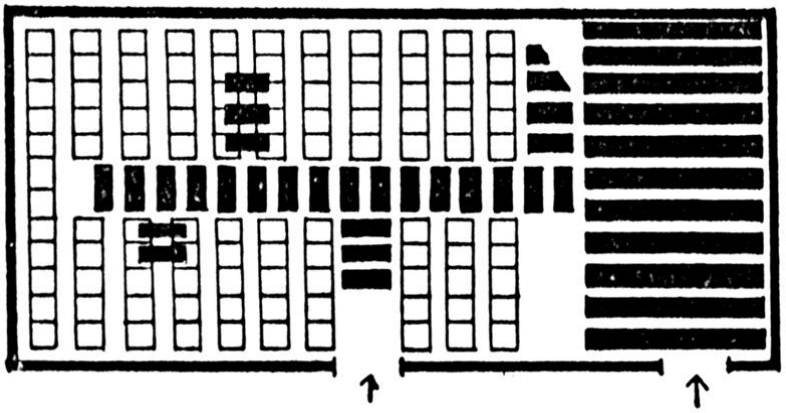

Ilustração 1
(Fonte: GROTOWSKI, 1971)

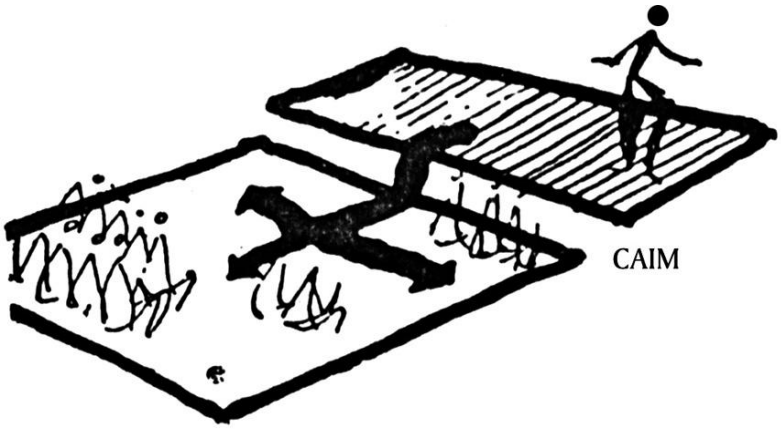

Ilustração 2
(Fonte: GROTOWSKI, 1971)

ESPETÁCULO *SAKUNTALA*
Grotowski

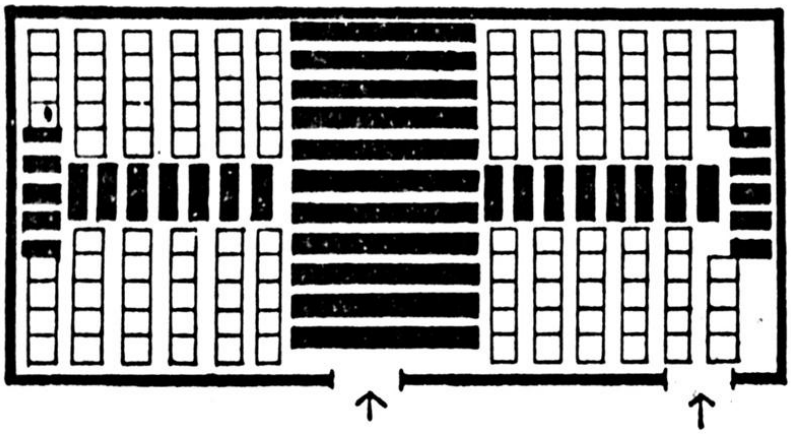

Ilustração 3
(Fonte: GROTOWSKI, 1971)

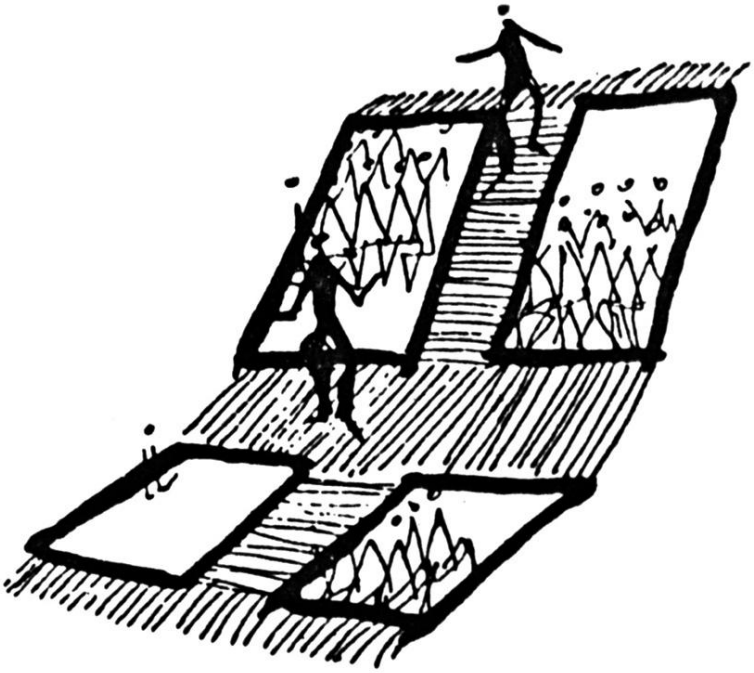

Ilustração 4
(Fonte: GROTOWSKI, 1971)

ESPETÁCULO *OS ANTEPASSADOS*
Grotowski

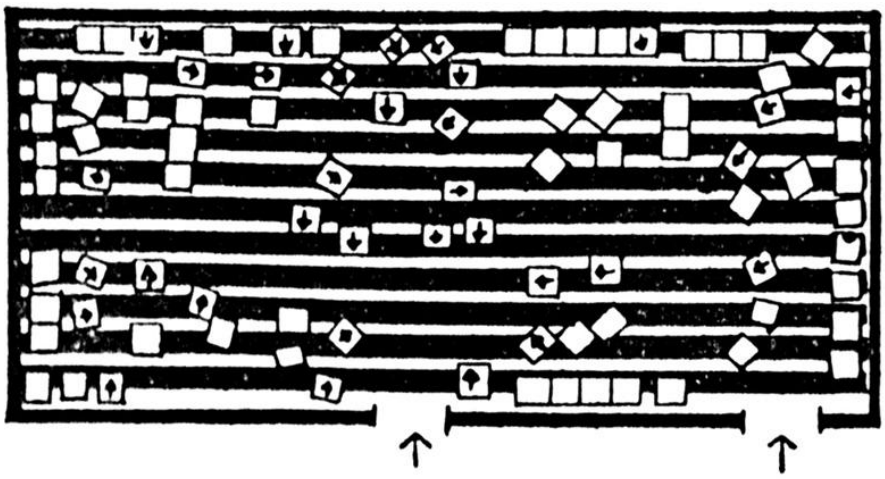

Ilustração 5
(Fonte: GROTOWSKI, 1971)

Ilustração 6
(Fonte: GROTOWSKI, 1971)

ESPETÁCULO *KORDIAN*
Grotowski

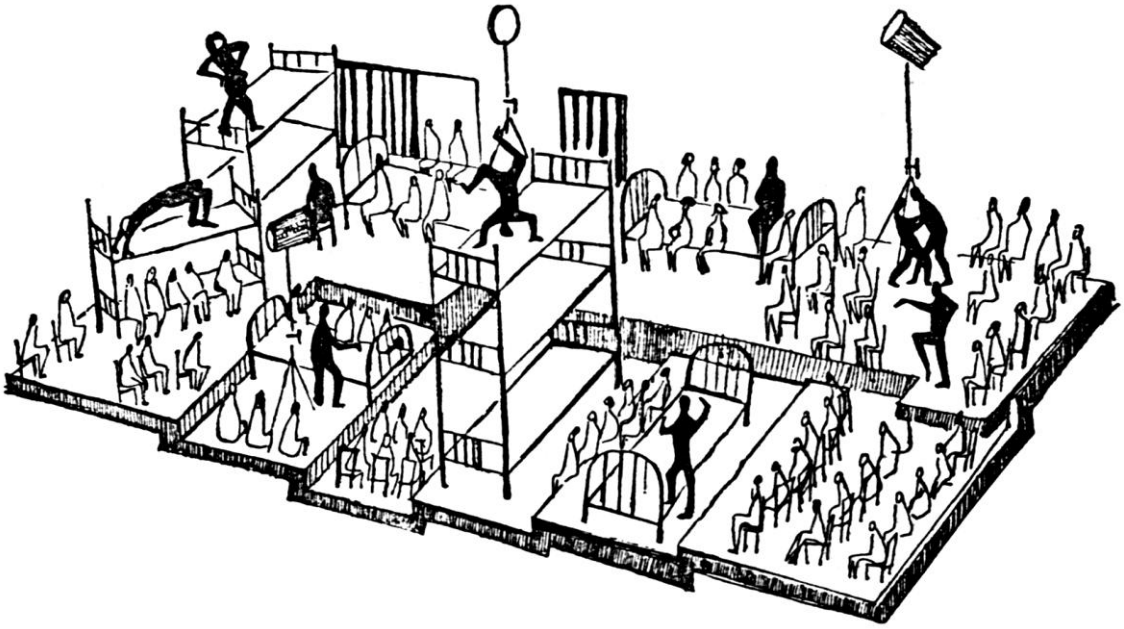

Ilustração 7
(Fonte: GROTOWSKI, 1971)

ESPETÁCULO *DOUTOR FAUSTO*
Grotowski

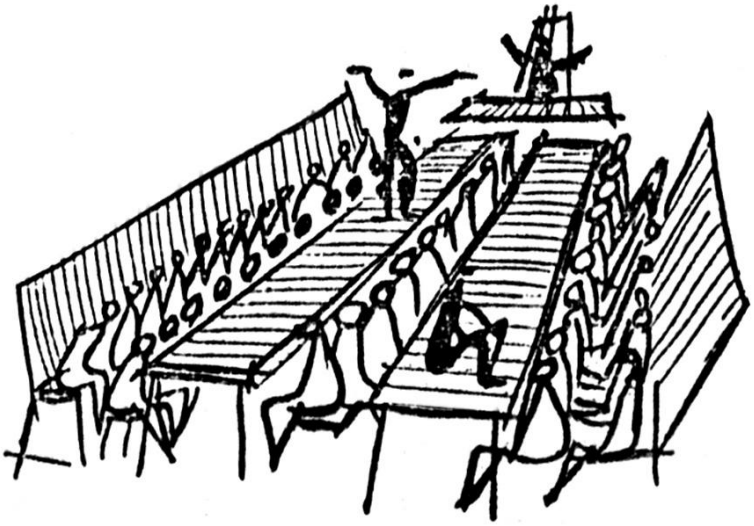

Ilustração 8
(Fonte: GROTOWSKI, 1971)

ESPETÁCULO *O PRÍNCIPE CONSTANTE*
Grotowski

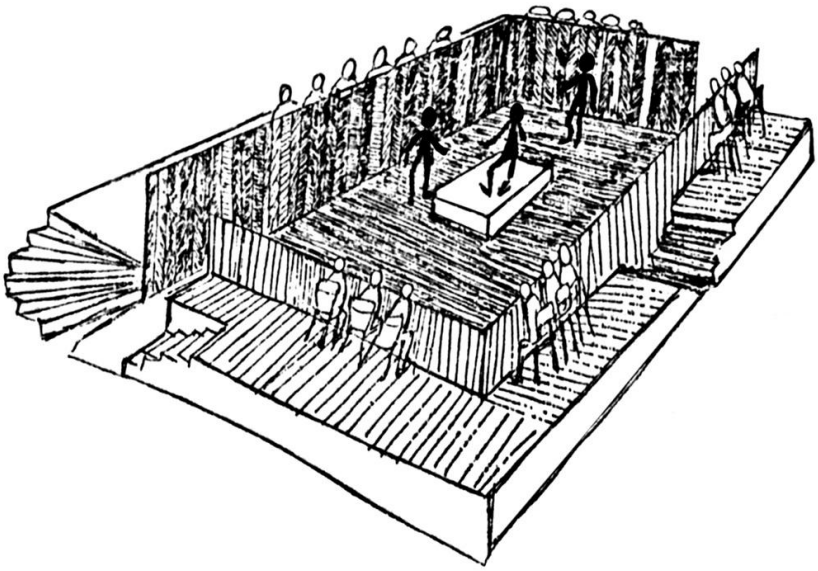

Ilustração 9
(Fonte: GROTOWSKI, 1971)