

O TEATRO RITUAL DE ARTAUD E A CURA XAMÂNICA

ARTAUD'S RITUAL THEATER AND THE SHAMANIC HEALING

Vinicius Silva de Lima (UEL)¹

Resumo: Este trabalho tem como principal objetivo abordar a visão do Teatro da Crueldade proposta pelo poeta Antonin Artaud como um instrumento de cura. Como já apontado por Junito de Souza Brandão, a tragédia nasce do culto ao deus Dionísio, sendo que os participantes dos ritos se embriagavam e após intensa festividade caíam desfalecidos. Nesse estado, acreditavam *sair de si* pelo processo do *ékstasis*, êxtase. O mesmo caminho se dá no xamanismo em um processo de *cura cruel*, em que o xamã, em estado extático, é tocado pela morte e com isso adquire um poder de cura. Artaud, em sua obra promove uma aproximação entre a ação teatral e o ritual, resgatando a idéia de teatro como uma atividade mágica e real, como uma prática de cura, uma purificação, através de um árduo processo de iniciação, em que a cisão entre corpo e mente pode ser finalmente abolida.

Palavras-chave: Antonin Artaud; Teatro; Xamanismo.

Abstract: This work has the main goal of discussing the vision of the Theatre of Cruelty proposed by the poet Antonin Artaud as a healing tool. As pointed out by de Junito de Souza Brandão, the tragedy was born from the cult of the god Dionysus, and the rites's participants got drunk and fell fainted after intense festivity. In this state, they believed to step out of themselves through the process of *ékstasis*, ecstasy. The same journey takes place in shamanic healing through a process *cruel healing*, in which the shaman, in an ecstatic state, is touched by death and thus acquires a healing power. Artaud promotes a rapprochement between theatrical action and ritual, rescuing the idea of theater as a magical and real activity, as a healing practice, a cleansing, through a grueling initiation process, in which the division between body and mind can finally be abolished.

Keywords: Antonin Artaud; Theater; Shamanism.

1. INTRODUÇÃO AO HOMEM-TEATRO

Sempre que ouvimos o nome Antonin Artaud, a primeira coisa que nos vem à mente é o Teatro da Crueldade e o desejo de um teatro agressivo que tire o espectador de seu estado de inércia. Mas o projeto teatral de Artaud não se resume a isso; foi, na verdade, toda uma vida dedicada a pensar o teatro.

Na prática, as aventuras com o teatro não foram nada gratificantes para Artaud. Vários foram os fracassos acumulados ao longo de sua curta carreira como dramaturgo e encenador.

1 Doutorando em Letras – Universidade Estadual de Londrina. E-mail: viniciusslima@zipmail.com.br

Após a ruptura com o movimento surrealista, envolvimento que durou de 1924 até 1926, Artaud passa a se dedicar ao grupo de teatro de vanguarda *Alfred Jarry*, cujas atividades duraram de 1926 até 1929, e que apesar de todas as dificuldades financeiras produziram espetáculos inovadores e, por isso, polêmicos.

Em 1931, após assistir aos espetáculos de teatro balinês na *Exposição Colonial Vincennes*, Artaud passa a desenvolver uma série de teorias sobre o teatro, a partir da redação de cartas, manifestos e artigos, que posteriormente serão agrupados em *O Teatro e seu duplo*. Esta série de textos será a base do que o poeta chamaria de teatro da crueldade, em que defende uma linguagem que pudesse, antes de qualquer coisa, despertar nervos e coração.

Em maio de 1935, encena *Os Cenci*, espetáculo polêmico que coloca no palco o tema incesto e assassinato. A peça é uma adaptação de uma história já relatada por Shelley e Stendhal, sobre Beatrice Cenci, que, depois de violada pelo pai, o mata. Nem é preciso dizer que a montagem foi um fracasso e praticamente encerrou a carreira teatral de Artaud.

Após uma sucessão de fracassos, na tentativa de colocar em prática o seu teatro da crueldade, Antonin Artaud faz uma viagem, em 1936, para o México, que iria mudar sua vida para sempre. O motivo da viagem era buscar a cura para seu vício em morfina, fruto de uma aguda dor de cabeça que o acompanhou por toda a vida. Para isso, o poeta consegue uma subvenção do governo francês, que lhe permite ir ao México com o objetivo de pesquisar o ritual do peiote entre os índios Tarahumaras.

Ao retornar a Paris, Artaud muda o tom de seu discurso, adotando uma postura profética e delirante. Começa a se formatar a imagem de artista xamã que tanto marcou sua carreira. Talvez ciente de que não conseguiria colocar em prática seu teatro, Artaud resolve levar a encenação para a vida. Transforma-se de homem do teatro para *homem-teatro*, em que encarna os personagens que cria para si, transportando definitivamente a ação teatral para a vida. Para o crítico Alain Virmaux, toda obra e vida de Artaud estão marcadas pelo signo da teatralidade. Segundo ele:

A vocação teatral, efetivamente, merece ser considerada essencial no caso de Artaud; todos os seus atos, todos os seus escritos, mesmo aqueles que não pertençam diretamente à teoria e prática do teatro, podem ser considerados como provenientes dessa preocupação fundamental. (VIRMAUX, 1978, p.10)

Podemos também indagar se as figuras do Viajante, do Momo, do Poeta-Xamã e tantos outros não sejam somente mais alguns dos personagens criados pelo ator Antonin Artaud. Devemos lembrar ainda que em *Heliogábalou o Anarquista Coroado*, obra nitidamente distanciada do teatro, a vida do protagonista era extremamente teatral, sendo possível detectarmos nesta obra todas as questões e temas, como o incesto, a violência e as lutas metafísicas, que iriam povoar o imaginário de Artaud para o resto da vida e que o conduziriam para uma vida cheia de ações públicas polêmicas, até culminar com seus internamentos em manicômios. Em outro texto também considerado não-teatral, *Viagem ao País dos Tarahumaras*, podemos também encontrar as visões de Artaud sobre o teatro terapêutico, teatro este que pudesse curar o homem a partir de seus rituais sagrados.

Susan Sontag, em seu ensaio *Abordando Artaud* (1973), apresenta a figura de um herói da auto-exacerbação na moderna literatura do ocidente e uma espécie de xamã a realizar uma viagem espiritual por todos nós. É este lado de Antonin Artaud que iremos abordar neste trabalho, mostrando sua relação com as ações xamânicas e como sua visão de teatro descende deste ponto de vista. Veremos também como o poeta desenvolveu a idéia de um teatro que se fizesse terapêutico, que buscasse a cura para o mal-estar da civilização do ocidente.

2. O TEATRO COMO AÇÃO RITUAL

Para Artaud, o teatro ocidental deveria passar por uma reformulação que priorizasse a idéia de que o teatro deve ser “antes de tudo ritual e mágico” (ARTAUD apud QUILICI, 2004, p.35). Mas primeiramente seria preciso discutir o teatro ocidental. O modelo usado como comparação para Artaud seria o teatro oriental, especificamente o teatro balinês. Assim como grande maioria dos artistas modernos, a produção artística oriunda de regiões distantes da cultura européia, como a arte africana, japonesa e latino-americana, passa a servir de modelo para estes novos artistas. É o que podemos verificar, por exemplo, na música de Debussy e na pintura cubista de Picasso. Para Artaud não foi diferente; após o contato com o teatro do oriente, o poeta encontra os elos que faltavam para uma formulação de suas próprias teorias sobre o teatro e o papel que deveria assumir nas artes.

A partir de então, o verdadeiro teatro seria aquele capaz de refazer a vida, o que não seria possível sem uma reformulação completa da cultura do ocidente. Alguns pontos que, segundo Artaud, deveriam mudar, para que o teatro voltasse a desempenhar uma função

mágica de conectar novamente o homem com a sua natureza seriam: rejeição do teatro como mero divertimento; rejeição do teatro mimético, da psicologização oriunda de Racine, da intriga e do repertório; fim da encenação tradicional e ilusionista; abandono do verbo como base da ação teatral.

No lugar destes pontos, Artaud propõe o Teatro da Crueldade, que consiste em um teatro com apelo a uma linguagem fundada no corpo e na inspiração, a renovação da vida através do teatro, ou seja, um teatro que promovesse a cura. Isto tudo só seria possível se houvesse uma ressurgência do ato dramático como cerimônia mágica e mística, que funcionasse como um instrumento e meio de ação sobre o mundo e sobre o homem, e que esta ação pudesse transcender ao autor, ao ator e ao público das salas de espetáculo.

O que não podemos ignorar é o fato de que todos estes elementos propostos por Artaud em seu teatro, profundamente influenciado pelo teatro oriental, já estavam contidos na Tragédia Grega, onde o próprio poeta vai buscar referências, como veremos mais adiante.

A principal briga de Artaud contra o teatro ocidental é com a ditadura do texto. Segundo ele:

Para o teatro ocidental a Palavra é tudo e não há, sem ela, possibilidade de expressão; o teatro é um dos ramos da literatura, uma espécie sonora da linguagem e mesmo que admitamos uma diferença entre o texto falado no palco e o texto lido pelos olhos, se restringirmos o teatro ao que acontece entre as deixas, não conseguimos, mesmo assim apartá-lo da noção de um texto representado (ARTAUD, 1999, p. 75).

Diante deste cenário onde o texto é o grande *leitmotiv* do teatro, Artaud propõe uma reformulação da linguagem teatral, devolvendo a esta arte elementos que considera primordiais na encenação, e que foram aos poucos desaparecendo da representação cênica, em um ocidente marcado pelo racionalismo:

Para mim, a questão que se impõe é de se permitir ao teatro reencontrar sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de mímicas, linguagem de gritos e onomatopéias, linguagem sonora, mas que terá a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras. As palavras serão apenas empregues em momentos determinados e discursivos da vida como uma luz mais preciosa e objetiva aparecendo na extremidade de uma idéia (ARTAUD, 2006, p. 80).

Anatol Rosenfeld, em seu texto *O Fenômeno Teatral*, defende a idéia de que o teatro só existe quando colocado no palco, e que a peça, quando lida ou mesmo recitada, é apenas literatura. Para Rosenfeld, trata-se de expressões artísticas diferentes, por mais que uma dependa da outra. Para o crítico, “o que funda o espetáculo – e o que é dado à percepção imediata – são os atores e cenários visíveis” (ROSENFELD, 1976, p. 25). Anatol Rosenfeld é um defensor da idéia de que o teatro não deve ser escravo do texto e por isso dialoga diretamente com a concepção de arte dramática de Antonin Artaud.

Não podemos esquecer que Artaud não estava sozinho neste processo de transformação do teatro. Ele mesmo reconheceu afinidades com diversos artistas e dramaturgos contemporâneos seus. Para início de conversa, batizou sua companhia teatral de *Teatro Alfred Jarry* em homenagem ao autor de *Ubu Rei*. Participou do movimento surrealista capitaneado pelo poeta André Breton, saindo após a ligação do movimento com os ideais do Partido Comunista Francês. Atuou em diversos filmes nos anos 1920, entre os quais podemos destacar *A paixão de Joana D'Arc*, de Carl Dreyer. Também nos anos 20 atuou com importantes diretores do teatro francês como Gastón Baty, Jacques Copeau e Charles Dullin, além de ter escrito projetos de encenação para peças de Strindberg, um texto sobre o simbolista Maurice Maeterlinck e textos e artigos sobre cinema, artes plásticas e o teatro de sua época.

Devemos salientar ainda que Artaud surge no cenário artístico europeu, justamente no período denominado por Peter Szondi como *crise do drama*. As considerações de Szondi, em seu livro intitulado *Teoria do Drama Moderno* (2003), são deveras pertinentes para discutir o progressivo afastamento do drama, propriamente dito, pelos renovadores da cena teatral do final do século XIX e início do século XX. A *crise do drama* compreende no nível da escrita, uma crise da ação, das personagens e do diálogo. Através das discussões e contribuições de autores como Artaud, Brecht e Beckett, o crítico mostra a importância desses dramaturgos para o surgimento de rupturas textuais e cênicas que proliferaram principalmente na segunda metade do século XX, como os *happenings* e performances.

Artaud acaba se diferenciando dos demais homens do teatro de sua geração que fazem do teatro um fim em si mesmo. Para o poeta, o teatro deveria ser apenas um canal para que o

homem tivesse contato com uma visão de mundo renovada e plural, e que esta nova visão empreendesse uma recriação deste homem:

Fica claro então que o teatro, justamente por encerrar-se na sua linguagem, por permanecer em correlação com ela, deve romper com a atualidade; que ser objetivo não é a resolução dos conflitos psicológicos e sociais, ou então servir como campo de batalha das paixões morais, mas sim exprimir, objetivamente, verdades secretas, fazer vir à luz, por gestos ativos, essa porção de verdade oculta sob formas que se confundem com o Devir (ARTAUD, 1983, p. 58).

Outro ponto que diferencia Artaud de seus contemporâneos é a aproximação que faz entre teatro e ritual, e isto só foi possível graças ao seu contato com o teatro balinês e a cultura tarahumara, fatos estes que lhe permitiram incorporar perspectivas inovadoras em relação ao panorama artístico europeu da época.

O conceito de *ritual* pode designar muitas coisas. Na linguagem coloquial, podemos chamar de *ritual* as mais variadas modalidades de festas e cerimônias, ou ainda qualquer ação rotineira que possua certo grau de formalização. Podemos considerar *ritual*, desta forma, tanto uma cerimônia de casamento, uma missa, um canto de cura xamânico, quanto a forma como uma pessoa se arruma para sair de casa.

No caso da palavra *rito*, esta já não está apenas ligada à conotação de algo mítico ou sagrado, podendo também se referir a uma atividade automática e cotidiana. No sentido arcaico, *rito* designava sempre um modo distinto de agir, afastando-se de comportamentos distraídos e rotineiros. O *rito* deixou de ser um evento exclusivamente arcaico, sendo assim, podemos encontrar o rito em diferentes formas de culturas e funciona então como um mecanismo de representação de valores, crenças e significados através de ações corporais de cada indivíduo. De acordo com Cassiano Quilici (2004, p. 37):

Em Artaud, observamos um movimento de afirmação do sentido sagrado do ritual, que deverá, por sua vez, contaminar o fazer teatral. Ele se referirá diversas vezes à necessidade de reaproximação entre o teatro e os rituais primitivos, enfatizando o caráter mágico e religioso que deveria ser recriado pelas artes cênicas.

Sendo assim, compreender o teatro dentro de um contexto ritualístico ajuda-nos a compreender o sentido mais profundo e a função política e social que este possui, no sentido de encarar forças inconscientes, arquetípicas e muitas vezes ameaçadoras, possibilitando

assim certo controle e purificação. Este era o projeto de teatro de Antonin Artaud, projeto este que se distanciava da visão de uma expressão artística voltada para o entretenimento. O teatro, como tal, adquiria, portanto um papel terapêutico.

3. A CURA CRUEL

A visão do teatro como um instrumento mágico é para Artaud fundamental, pois é através da ação dramática que é possível forjar um novo homem, sendo que “sua ação não se limita ao autor, ao ator; ela ultrapassa até mesmo o público comum das salas tradicionais. Não visa nada menos que a reestruturação integral da condição humana” (VIRMAUX, 1978, p. 15). A proposta inicial seria então desenvolver um teatro de cura.

Em carta redigida em 1935, cujo destinatário é desconhecido, Artaud relata qual era a sua proposta de reformulação do teatro tradicional francês.

Eu procuraria o que foi mantido e o que aparece como velha tradição mítica do teatro, na qual o teatro é tomado como uma terapêutica, um meio de cura comparável ao de certas danças índias mexicanas. Passar desta terapêutica artística e psíquica à nova terapêutica moderna inspirada em Paracelso, médicos espargíricos, ocultistas como Jerome Cardam, Robert Fludd, etc. (ARTAUD apud VIRMAUX, 1978, p. 313).

Esta posição de Artaud possibilita pensá-lo como um intelectual afinado com o moderno pensamento antropológico, muito bem representado por Mircea Eliade (2002) e Lévi-Strauss (1970), e que procurará valorizar as práticas culturais “primitivas”, resgatando a dignidade do “pensamento selvagem” e da ação ritual. Porém seu interesse pela magia “primitiva” parece ter também outras finalidades. Para Quilici (2004, p. 43):

Não se trata apenas de reconhecer uma outra "lógica", ou forma de se "pensar" o mundo, mas de "usar" a magia como uma idéia provocativa dentro da própria cultura contemporânea, que nos obrigaria, por exemplo, a pensar a arte fora de seu enquadramento “estético”, ou seja, dentro de um campo de saber específico, que foi se definindo no Ocidente a partir do século XVIII.

Estas culturas ditas “primitivas” se tornam referência para Artaud e passam a ser usadas por ele como uma forma de pensar a superação da cisão entre natureza e cultura, entre o simbólico e as forças vitais impostas pela cultura ocidental.

Além do teatro oriental, Artaud vai buscar na tragédia grega referências para desenvolver suas teorias sobre o teatro. Não podemos esquecer que seu autor preferido foi Sêneca. Apesar de ser considerado um dramaturgo tido por grande parte da crítica como ultrapassado, além do verbalismo exagerado que povoa suas obras, Sêneca é a grande influência de Artaud dentro da história do teatro ocidental, a ponto de considerá-lo “o maior autor trágico da história, um iniciado nos Segredos, e que melhor do que Ésquilo soube expressá-los através das palavras” (ARTAUD apud VIRMAUX, 1978, p. 116). Na verdade, Artaud encontrou em Sêneca o melhor exemplo do que seria o seu Teatro da Crueldade. Um teatro repleto de imagens violentas, matanças, horrores e atrocidades. Toda esta crueldade presente na obra de Sêneca seria uma porta para atingir áreas obscuras da alma humana que o teatro psicológico tradicional jamais alcançou.

O teatro ocidental nasce na Grécia Antiga, como culto ao deus Dionísio. De acordo com Junito Brandão (1996, p. 128), “a tragédia seria uma evolução do ditirambo através do drama satírico”. Historicamente, por ocasião da vindima, ou seja, o período que vai da colheita da uva à produção do vinho, todos os anos celebrava-se a festa do vinho novo, em que os participantes se embriagavam, cantavam e dançavam ao som dos címbalos, até caírem desfalecidos. Ao que parece, os adeptos do deus Dionísio se fantasiavam de sátiros, que eram conhecidos popularmente por “homens-bodes”. Daí surge o vocábulo tragédia (tragoidía= tragos, bode + oidé, canto + ia, ou seja, “canto ao bode”). Após a festa vertiginosa, os adeptos de Dionísio caíam esgotados.

Nesse estado acreditavam *sair de si* pelo processo do “ékstasis”, êxtase. Esse sair de si, numa superação da condição humana, implicava num mergulho em Dioniso e este no seu adorador pelo processo do “enthusiasmós”, entusiasmo. O homem, simples mortal, “ánthropos”, em *êxtase* e *entusiasmo*, comungando com a imortalidade, tornava-se “anér”, isto é, um *herói*, um varão que ultrapassou o “métron”, a medida de cada um. Tendo ultrapassado o *métron*, o *anér* é, ipso facto, um “hypocrités”, quer dizer, *aquele que responde* em êxtase e entusiasmo, isto é, o ATOR, *um outro*. (BRANDÃO, 1996, p. 136).

É esta relação com o ritual e o êxtase que nos permite observar uma aproximação entre o teatro “primitivo” encenado pelo xamã e aquele encenado na Grécia Antiga, e que tanto vão influenciar Artaud em sua busca de um novo teatro.

O que Artaud busca com o teatro é justamente provocar no espectador e nos atores a mesma experiência do *sair de si* para que deste estado nasça um novo homem. Um homem curado pela crueldade do teatro. O teatro é, portanto, uma arte de diálogo entre o ator e o espectador. Neste encontro, o ator se aproxima do espectador através da construção de um universo visível e invisível. O visível é tudo aquilo que se mostra objetivamente no espaço, ou seja, tudo que exista dentro do espaço mimético e diegético (FACHIN, 1998) da peça. O invisível é a sua magia e é nessa magia que reside o seu caráter terapêutico. Para Artaud (1999, p. 26), “o teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura”. Assim como a peste, o teatro direciona o espírito à origem de seus conflitos, sendo o ator o responsável por conduzir a peça, assumindo a postura de um xamã.

Fica clara, portanto, a analogia entre o teatro de Artaud com as práticas xamânicas. A ação do xamã, como ato de transcendência, de “passagem” entre dois mundos, como rompimento dos limites, produz uma transformação orgânica, inter-relacionando os planos do corpo e da psique, liberando energias reprimidas e reintegrando o homem com o sagrado, ampliando desta forma os estados de consciência deste homem:

Para o xamã, a dança é parte de sua função como elo entre a tribo e o espírito ancestral; em todas as suas tarefas ele serve como um canal para o poder divino, incluindo a cura e o exorcismo. Nas danças de exorcismo o xamã canta, bate o seu tambor e executa movimentos extáticos e selvagens representando sua perseguição aos espíritos demoníacos. Em sua dança, ele luta contra eles e, mudando sua voz, que é a voz do espírito ancestral, persuade-os a deixar o corpo de homem doente, o qual ele circunda, transmitindo seus poderes curativos. Através de sua dança-viagem extática para o além ele realiza a comunhão com o sobrenatural. O encontro com o outro mundo é resultado de uma expansão da consciência: o xamã é tomado pelo espírito e fala através dele. Assim, a mudança de consciência é vista como a chegada do deus, que finalmente possui o homem [...]. Esta possessão [...] desperta as forças que o levam a ultrapassar as limitações do seu corpo e de sua percepção ordinária [...]. A estrutura de todo ritual é construída sobre o princípio da intensificação gradual da experiência, o clímax sendo a catarse. (WOSIEN, 1974, p. 18-9)

Uma vez que o estado de consciência alterada ou extática é alcançado, o xamã tem acesso às forças misteriosas do mundo sobrenatural além de fazer um mergulho nos abismos de sua existência, atingindo níveis do inconsciente de difícil acesso em estado normal. Esta

experiência de transe xamânico traduz a necessidade de sair de si mesmo, de alcançar outros mundos. Para Rosenfeld (1976, p. 38-9):

É neste estado de êxtase (do estar-fora-de-si) que o crente se transforma em outro ser, se funde com outro – não só com os companheiros presentes e sim também com o próprio deus chamado à presença pelo ritual.

“O êxtase faz cair a máscara”, como nos diz Artaud em *O Teatro e seu Duplo*, revelando a verdadeira essência do homem. Era essa a missão que seu teatro propunha.

Não podemos deixar de lembrar que o transe para Artaud não é apenas um processo cego e descontrolado. Como o poeta já havia constatado em seus estudos sobre as diversas culturas “primitivas” com que teve contato, o transe só é atingido graças a métodos calculados e precisos.

Da mesma forma que o xamã, para atingir o êxtase, se submete a rituais muitas vezes cruéis, que incluem experiências dolorosas como automutilação, fadiga, falta de comida, uso de substâncias psicoativas, Artaud prega a necessidade de um “suicídio existencial” como condição para se chegar a outro nível de percepção. Desalienar-se para possuir a si mesmo. Método semelhante ao desenvolvido por Carl Gustav Jung, chamado *individuação*. A insistência de Artaud em criar um corpo novo através de uma “reeducação dos órgãos” (DERRIDA, 1971, p. 150), assemelha-se muito ao dilaceramento mítico do deus Dionísio e aos sonhos iniciáticos dos xamãs:

As doenças, os sonhos e os êxtases mais ou menos patogênicos são, como vimos, meios de acesso à condição de xamã. [...] Todas as experiências extáticas que decidem a vocação do futuro xamã comportam o esquema tradicional das cerimônias de iniciação: sofrimento, morte e ressurreição. [...] Certos sofrimentos físicos serão traduzidos com precisão numa forma de morte (simbólica) iniciática. [...] O conteúdo destas experiências extáticas iniciais, quase sempre comporta um ou vários dos seguintes temas: despedaçamentos do corpo seguido pela renovação dos órgãos internos e das vísceras [...] (ELIADE, 2002, p. 49-50).

É esta “cura cruel” que Artaud tenta aplicar ao seu teatro, com o intuito de destruir os condicionamentos habituais, a partir de um mergulho no desconhecido, e com isso provocar uma liberação das energias recalçadas capazes de produzir uma restauração do homem. A liberação destas energias reprimidas teria um efeito terapêutico sobre os espectadores,

constituindo-se como um caminho para a reintegração dos níveis físicos e psicológicos, além da purificação das energias destrutivas. O teatro de Artaud estaria, deste modo, encontrando o antecedente arqueológico ou filológico da catarse, tal como a entendemos a partir da tragédia grega, ou seja, purgação mas não anulação de sentimentos fortes como o terror e a piedade.

Transe e catarse são componentes da cura que possibilitam uma alteração dos estados perceptivos. Ao unir estes elementos em seu Teatro da Crueldade, Artaud abre a oportunidade para uma nova forma de se fazer arte dramática. Arte esta que se mescla à dança e aos cantos xamânicos, agindo diretamente sobre os participantes do jogo teatral, buscando uma comunhão entre ator-espectador em uma experiência única e irrepetível.

Parece-nos que a obsessão que Artaud tinha pela idéia da cura do homem, nada mais era do que uma tentativa desesperadora de buscar a própria cura. Sabemos que o poeta sofria de sérios problemas de saúde e sempre levou uma vida marcada pelo sofrimento. Desde a meningite que teve aos cinco anos, e que deixou seqüelas por toda vida, até o câncer no reto que finalmente o matou, parece que Artaud foi predestinado à doença.

É a partir de uma das tentativas de se curar que o autor faz a tão conhecida viagem para o México atrás dos ritos xamânicos do peiote.

E foi no México, no alto da montanha, entre agosto e setembro de 1936, que eu comecei a me encontrar completamente... Eu procurava o peyote não como um curioso, mas, ao contrário, como um desesperado..., contrariamente ao que se podia pensar, eu nunca busquei o supra-normal. Ora, eu não ia ao peyote para entrar, mas para sair, sair de um mundo falso. Vivemos num odioso atavismo fisiológico que faz com que mesmo no nosso corpo, e sozinhos, nós não somos mais livres, pois cem pai-mãe pensaram e viveram por nós, antes de nós, o que poderíamos em um dado momento, na idade da razão, encontrar por nós mesmos, a religião, o batismo, os sacramentos, os rituais, a educação, o ensino, a medicina, a ciência se apressam a nos tirar. Eu ia, pois, ao peyote para me lavar (ARTAUD apud LINS, 1999, p. 96 - 97).

Em sua viagem Artaud é muito bem recebido pelos intelectuais mexicanos, e realiza diversas palestras e conferências em universidades. Após alguns percalços consegue finalmente participar das cerimônias junto com os índios. Cerimônias essas que vão transformar para sempre seu modo de ver o mundo. A experiência levou o poeta àquilo que os

místicos chamariam de transfiguração, ou seja, uma iniciação nos mistérios sagrados, um retorno a um vazio “primitivo” do qual se volta transformado.

Quando retorna à França, Artaud assume a postura de um bruxo. Anda pelas ruas com seu cajado de São Patrick fazendo discursos inflamados em uma condição de quase indignância. É neste momento que começa a ganhar forma a figura do *mito* Artaud. Mito ou realidade é fato que o poeta jamais conseguiu curar suas dores físicas e existenciais, e, com isso, seu vício em ópio só se acentuou. Em Dublin, provoca tumultos e é acusado de agitador e vadio, sendo extraditado. Um incidente no navio que o trouxe de volta à França faz com que seja internado como louco em diversos estabelecimentos psiquiátricos.

Mesmo não conseguindo realizar sua cura, Artaud nos deixou um legado teórico sobre o teatro consistente e revigorante. Sua figura como *poeta-xamã* marcou a história das artes e ajudou a construir o mito do artista possuído, atormentado e comprometido com a cura da humanidade. Suas reflexões sobre o Teatro da Crueldade resgataram o caráter original da representação teatral, aproximado-a dos rituais mágicos, mostrando a necessidade da destruição de uma antiga percepção do mundo e a reestruturação dos poderes físicos e psicológicos dos homens através de uma experiência de *morte-renascimento*. Um teatro como espaço vivo de metamorfose e recriação permanentes.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2006.

_____. *Os Escritos de Antonin Artaud*. Tradução, prefácio e seleção Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.

_____. *O teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. 6ª Edição. São Paulo: Ed. Vozes, 1996.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.

ELIADE, Mircea. *O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FACHIN, Lídia. O Espaço da Narrativa no Teatro. In: *Itinerários*, Araraquara, n.12, p.103-111, 1998.

BOITATÁ, Londrina, n. 9, p. 52-64, jan-jun 2010.

LÉVY-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1970.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: O Artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume, 2004.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SONTAG, Susan. Abordando Artaud, In: *Sob o Signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1973.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978.

WOSIEN, M. *Sacred Dance*. London: Thames and Hudson, 1974.

[Recebido: 04.mai.11- Aceito: 31.mai.11]