

Remar contra a maré

O grito de Artaud contra a cultura ocidental*

Jorge Martins Rosa
Universidade Lusófona

1997

“É preciso acabar com o Espírito, tal como com a literatura.”

Antonin Artaud, in *O umbigo dos limbos*

Por mais singular que seja Artaud num panorama cultural que é tão nosso que não podemos recusá-lo, é bom não esquecer o “aroma” da época em que viveu, palco de toda uma série de diagnósticos ultrapassados que só abrandaram depois de ultrapassada a metade do século. Foi o tempo em que, entre outros, Spengler descreveu as causas do *Declínio do Ocidente*, Freud lhe detectou um *Mal-estar*, e Ortega lamentou *A rebelião das massas*. Também Artaud nunca deixou de criticar um presente que corporizava aquilo a que chamava “a grave maleita espiritual do Ocidente”, que contudo entendia como apto a libertar-se dela. Dizia, por exemplo, numa das cartas sobre a linguagem, com uma ambiguidade que muito nos apraz, que “Estamos a viver uma época provavelmente única na história do mundo, período em que o mundo, passado a crivo, as-

siste à ruína dos seus velhos valores”. Enquanto os primeiros (que não se esgotam no nomes que referimos) fizeram do diagnóstico a sua tarefa principal, por vezes exclusiva, Artaud preferiu empenhar-se na busca da cura, encontrando-a naquilo que o Ocidente se recusou a ser. É como se, num qualquer momento recuado no tempo, a cultura europeia se tivesse confrontado com uma bifurcação no caminho que se apresentava à sua frente. De um lado, aquilo em que acabou por tornar-se. Do outro, o que escolheu não ser. E ainda, naturalmente, o passado – não o passado “histórico”, aquele todos somos obrigados a conhecer, mas antes uma espécie de “arqui-passado” – para o qual o Ocidente preferiu continuar de costas voltadas, ao contrário do anjo de Klee.

Tal recusa pode ser identificada, já o sabemos, com a recusa da crueldade. Esta não é mais do que a redução de todas as possibilidades de expressão permitidas pelo teatro à linguagem verbal, o domínio do texto por este ser – arriscamos uma hipótese explicativa – o que menos resiste ao controlo, à domesticação por parte do autor ou do dispositivo que fala pela sua voz. A submissão ao texto assegura ao autor a conservação da

*Comunicação apresentada no colóquio “À espera de Artaud”, organizado por Paulo Filipe Monteiro (13 de Outubro de 1997, FCSH, Univ. Nova de Lisboa).

peça sob o comando das suas rédeas, ainda que só o faça ao preço de banalizá-la: reduzido aos conflitos psíquicos e/ou sociais, este teatro afasta-se e afasta-nos – espectador, encenador e mesmo autor – de tudo o que encerra de perigoso, de sagrado e de vital.

Esta é, sem dúvida, a imagem mais conhecida da obra de Artaud, talvez por ser também (e paradoxalmente) a mais facilmente domesticável pela mesma cultura que este tanto se empenhou em criticar – tão bem assimilada que agora abundam peças e encenações (boas ou más, isso é pouco relevante) totais, interactivas, surrealistas, expressionistas, anti-textuais, ou o que quer que se queira adjectivar. Não poderíamos, por isso, deixar de referi-la, ainda que outras tenham uma importância equivalente.

Detenhamo-nos contudo mais um pouco na proposta que apresenta em *O teatro e o seu duplo*.

Pode observar-se aí ao regresso a um “primitivismo”, ou melhor, a uma unidade entre teatro e vida que o Ocidente perdeu. Artaud encontra essa unidade quer no Oriente, quer naquilo a que poderíamos chamar o “ocidente do Ocidente” (como o prova a sua atracção pelo México, derrotado mas não destruído pelos conquistadores europeus). Em qualquer dos casos, esse assim apelidado primitivismo é apenas a prova de que existem ainda sociedades onde se conserva a abandonada ligação entre teatro, jogo e festa, ou, se preferirmos, onde a vida ainda é “vital”, onde todos comungam de um sentimento de pertença.

A par desta atracção pelo primitivismo, e porventura mais profunda do que ela, é a concepção tais sociedades, reais ou não, como o “Outro” do Ocidente, aquilo que este poderia ter sido e que apenas não foi por

um “desvio mínimo”. Se a nossa cultura se tornou decadente, se ao fim e ao cabo aquilo que ela mais tem de seu é essa irresistível tendência para a queda, só a assimilação de um antídoto pode evitá-lo, como se pode ler na seguinte citação de *Helio-gabalo ou o anarquista coroadado*: “todas as ideias que permitiram aos mundos Romano e Grego não soçobrar imediatamente, não caírem a pique numa cega bestialidade, vieram exactamente dessa franja bárbara; o Oriente, longe de transmitir as suas doenças e o seu mal-estar, permitiu que não se perdesse a Tradição”. Afinal, é também do “mal-estar” que Artaud se quer afastar, procurando civilizações que possam ser esse “Outro do Ocidente”. Nelas, Artaud viu um “povo cujo teatro não estava no palco mas na própria vida”; na Europa, pelo contrário, “já nada se mantém estritamente ligado à vida”, ou melhor, esta permanece como um balão vazio e mirrado que já ninguém ousa insuflar, substituída que foi – se aceitarmos o uso muito peculiar que Artaud dá ao termo – pela “cultura”. E contudo, há na mesma Europa razões para ter esperança: depois desse longo interregno “livresco” e portanto tumular como o próprio livro, podemos finalmente regressar a uma totalidade em que nenhum dos sentidos é privilegiado.

“Primitivismo” é, aliás, um termo incorrecto, pois o que Artaud propõe é algo extremamente elaborado, não deixando praticamente nenhuma margem de manobra ao actor, esse “empirista rude (...), aprendiz de endireita”, que por isso mesmo tem de se submeter ao encenador. Em pleno auge do surrealismo, que podemos, *malgré tout*, colocar em continuidade com o romantismo e os diferentes expressionismos, pelo menos no que contribuíram para a liberdade de criação,

vislumbra-se um regresso a uma certa rigidez que, como o próprio Artaud adivinhava, “talvez repugne ao nosso sentido europeu duma liberdade no palco e duma inspiração espontânea”. Não será a rigidez da arte entendida como *techné*, isto é, como submissão estrita a um cânone formal enunciado de uma vez por todas, mas uma exigência de uma ordem anterior à constituição de qualquer cânone, uma “matemática”, um “hermetismo bem calculado” (*TD*, “Acerca do teatro de Bali”, 60 da ed. brasileira) que devolve assim ao teatro a sua verdadeira vocação. Só essa ordem, conseguida à custa de se tornar o encenador num Atlas sobre cujos ombros assenta um mundo complexo e grave, permite recuperar o “universal” na arte, a capacidade de fazer dela veículo para a expressão do Mito. É o encenador, verdadeira entidade organizadora, quem deve trabalhar em prol das forças que nos transcendem conjugando tudo o que o teatro tem ao seu dispor (da luz à entoação da voz, do cenário ao corpo). Para tal tem de dirigir com mão de ferro os actores, para que as suas múltiplas idiossincrasias não interfiram no resultado final. Fazer deles verdadeiros “atletas do coração” ou da afectividade, é apenas a forma mais suave de nomear essa disciplina férrea e ascética a que devem submeter-se.

Até agora discutimos a parte mais “racional” da obra de Artaud. Digo “racional” apenas com um intuito provocatório, pois na verdade não acredito que se possa traçar uma fronteira clara entre um Artaud lúcido e outro louco, ou, o que será quase o mesmo, entre um ensaísmo cuidadosamente reflectido e uma poesia visceral. A mescla de géneros, ou melhor, a sua recusa, é outra das dimensões em que se revela o desprezo de Artaud pela cultura europeia. Ao longo de

toda a sua obra, este oscila – acreditamos que de forma bastante consciente – entre escritos onde predomina a componente teórica, mesmo doutrinária se pensarmos em *O teatro e o seu duplo*, e outros onde parece dar livre expressão à sua pulsão criativa. Só que esta é ainda uma caracterização algo pobre. Muito mais rigoroso será afirmar que todas e cada uma das obras são testemunho dessa oscilação. Poucas vezes temos uma narrativa coerente, se por coerência entendermos tão-somente algo que resulta do reconhecimento de formas que nos são familiares. *Heliogabalo*, caso paradigmático desta literatura às avessas, é o *récit* do imperador romano, mas sob a narrativa despontam uma biografia – no sentido historiográfico da palavra – e um ensaio onde se discute o nascimento da cultura ocidental e aquilo de que esta abdicou; *O umbigo dos limbos* aglutina a poesia, o teatro, o fragmento e a reflexão estética; a sua expedição ao território dos Tarahumara – último exemplo – deu origem a textos tão contrastantes como a crónica jornalística e o poema. A presença de todos estes géneros não deve ser entendida apenas como uma excepcional capacidade de assimilar e mimetizar as convenções que constituem o legado da cultura europeia, mas muito mais como o desejo de transcendê-las, de as pôr em causa, de negá-las ao justapô-las, combiná-las ou cruzá-las. Artaud mostra assim a sua recusa em aceitar algo que o Ocidente se habituou a tomar como inevitabilidade. Basta recordar que nem mesmo uma revolução romântica (que abalou os géneros e uma concepção doutrinária da poética) ousou pôr em causa a milenar teoria dos “modos” literários, e que ainda hoje nos guiamos pela oposição que coloca de um lado os modos ficcionais e a poesia, e de outro o ensaio, o tratado, e ou-

tros géneros “não literários”. Quando narra ou quando teoriza, é impossível deixar de sentir o “apelo” do género complementar, de uma unidade esquecida, que só pode ser recuperada renunciando ao percurso efectuado pela cultura desde a sua remota origem.

Se este desprezo pelos géneros que caracterizam a cultura europeia é já bastante significativo, que dizer então daquilo que Artaud fez aos seus conteúdos? Também aí se revela um desejo de amalgamar o que o Ocidente teimou em manter separado. Este é porventura o desejo mais profundo e inconsciente, que podemos – não sem alguma ousadia – associar aos sucessivos períodos de internamento a que Artaud se submeteu. Falamos de algo que Freud coloca na categoria da pulsão de morte, da tendência para regressar a um estado indiferenciado, anterior à linguagem e a tudo o que esta acarreta, ou seja, a tudo o que obedeça a princípios de divisão e classificação. Foi na literatura fantástica – tão apreciada por Artaud, pelo menos a fazer fé nas suas referências a Nerval e Hoffman – que a nossa cultura melhor conseguiu exteriorizar essa pulsão. As permanentes referências a personagens que se fundem com o sexo oposto, com outras espécies, reinos e, no limite, com o inorgânico são a pedra de toque do género a que convencionámos chamar “fantástico”. Artaud segue um outro caminho, obedecendo contudo a um impulso equivalente. Como ler de outra forma a irrupção da glossolalia, isto é, da linguagem que quer fugir a si própria, na seguinte passagem de *Van Gogh...*: “sem literatura, vi chegar até mim o rosto de Van Gogh vermelho de sangue na explosão das suas paisagens, *kohan tavê tansiur piurtan...*” Ou, exemplo mais óbvio, as referências à morte como fim não só inevitável como, porventura, desejá-

vel. Podemos lê-las em *A arte e a morte*, mas uma das ilustrações mais esclarecedoras é a seguinte passagem de *Heliogabalo...*: “Julgar-nos-ão a todos, grandes e pequenos, depois dos nossos paraísos de delícias, depois da felicidade que não é tudo, quero dizer que não é o Grande Todo, quero dizer o Nada. Confundir-nos-ão, fundir-nos-ão até ao Um, Um Só, o grande Um cósmico que logo dará lugar ao Zero infinito de Deus”.

Na sua luta contra a cultura que, em momentos diferentes, o acolheu e o rejeitou, Artaud foi afinal reflexo das figuras que descreveu. Foi Heliogabalo por outros caminhos, foi Van Gogh até no suicídio. A homenagem – mas uma homenagem activa, que também não se limite às palavras, talvez seja um acto indispensável se queremos, como ele, ultrapassar os limites da cultura que nos foi legada. Mas ao mesmo tempo perguntamos se a homenagem – qualquer que ela seja – não será uma instituição demasiado ocidental para ser aceite por Artaud – a não ser que tome a forma muito mais livre do colóquio. Não esqueçamos que foi o próprio quem afirmou...

“Antonin Artaud não precisa de problemas, já está suficientemente molestado pelo seu próprio pensamento.”

Antonin Artaud, “Paulo os pássaros”, in *O umbigo dos limbos*