

# ARTAUD E A UTOPIA NO TEATRO

Andrea Copeliovitch

**Andrea Copeliovitch** é Mestra em Prática teatral pela USP, Doutoranda em Poética na UFRJ, sob orientação do Prof. Dr. Manuel Antônio de Castro.

**Palavras Chaves:**

Ator alquímico; teatro mágico; sombras; transformação

**Resumo:**

*Antonin Artaud, em sua obra critica um teatro realizado de forma mecânica, através de técnicas conhecidas para propor um teatro alquímico, capaz de causar uma grande transformação tanto no ator quanto na platéia, para que este teatro ocorra, é preciso que o ator seja um ator alquímico, atleta afetivo.*

*A partir da obra de Artaud vamos tentar percorrer a trilha aberta por algumas questões que ele nos suscita:*

*O que é o teatro comparado a fome? Nosso mundo tem necessidade do teatro? O que é teatro e qual a sua linguagem? Seria o teatro mágico de Artaud uma utopia? Como os atores podem ou têm buscado este caminho, que não é a estrada convencional do teatro, mas vereda?*

## Índice

- I. Sobre Arte**
- II. O teatro e a cultura**
- III. As Sombras ou o Duplo**
- IV. O teatro Ritual e mágico**
- V. O teatro hoje: breve diagnóstico**
- VI. Breve elegia**
- VII. A relação ator-espectador**
- VIII. O Ator Guerreiro**
- IX. Bibliografia**

## I. Sobre Arte:

Arte é sempre uma manifestação de mundo. Mundo é onde e como o ser se manifesta, a manifestação do ente na terra, que a partir daí (do mundo surgido e em tensão com a Terra) passa a Ser. A terra se tenciona com esse mundo, criando um movimento que é o próprio indivíduo e que é próprio dele, que só se dá enquanto indivíduo aí – no mundo – Mundo é a revelação do ser.

*“O mundo é, enquanto a respectiva totalidade do em-vista de um ser-aí, posto por ele mesmo diante dele mesmo. Este pôr-diante-de-si-mesmo de mundo é o projeto originário das possibilidades do ser-aí, na medida em que em meio ao ente se deve poder comportar em face dele. O projeto de mundo, porém é, da mesma maneira como não capta propriamente o projetado, também sempre o trans-(pro)-jeto do mundo projetado sobre o ente. Este prévio trans-(pro)-jeto é o que apenas possibilita que o ente como tal se revele. Este acontecer do trans-(pro)-jeto projetante, em que o ser-aí se temporaliza, é o ser-no-mundo. “o ser-aí transcende” significa: ele é, na essência do seu ser formador de mundo, e formador no sentido múltiplo de que deixa acontecer o mundo, de que com o mundo se dá uma vista originária (imagem), que não capta propriamente, se bem que funcione justamente como pré-imagem (modelo revelador Vor-bild) para todo ente revelado, do qual o ser-aí mesmo faz, por sua vez, parte.”* (Heidegger)<sup>1</sup>

Arte não pertence ao mundo linear sistemático. Heidegger explica a obra de arte como aquilo que se oculta e se desvela, como a clareira e a floresta: A clareira só existe enquanto clareira uma vez que a floresta a oculta e a floresta passa a ser floresta pelo referencial da clareira que se mostra. É nesse movimento de velar e desvelar que se dá a arte.

Arte não é regra, é exceção. Arte constitui seu próprio mundo, que é onde há um operar da verdade - e a verdade não é o que se pode explicar através de esquemas e provar através de equações matemáticas. A verdade dá-se. A arte, ou melhor, a Obra-de-arte dá-se. Ora, nossa sociedade metafísica fragmentada está em crise, são tantas exceções que a venerada ciência não consegue explicar. Surgem “abertos” no terreno sólido do nosso entendimento racional, e é nesses abertos que a arte se dá, e como Arte não explica nada, ela acaba também velando, desvelando, velando... criando esse mundo pulsante oposto à linearidade do culto da razão.

Certa vez havia um homem no ônibus cantando e falando sozinho, mas de um jeito que havia arte ali... De um lado a Bahia de Guanabara e o cheiro de maresia, de outro aquele ônibus cinza, fumacento, e aquele homem como um elo perdido, como um bardo sagrado, fazendo a função de juntar esses mundos através de sua arte latente - A arte

---

<sup>1</sup> Heidegger, Sobre a essência do fundamento, 1973:314 (2. A transcendência como âmbito da questão da essência do fundamento)

nasce nos abertos que são deixados por aquilo que não se explica, nesse pavimento aparentemente sólido da representação/ explicação, das grandes questões nasce a grande Arte, não para respondê-las, mas para alimentá-las e alimentar-nos delas. E a arte desse homem não tinha encontrado seu aberto para brotar, então ela se infiltrava no asfalto do mundo planificado como uma erva daninha, incômoda, incompreensível.

Artaud compara o teatro à peste, que se infiltra nas casas, que não segue uma lógica em sua contaminação indiscriminada, que se infiltra nos órgãos, tomando a pessoa por inteiro... É um teatro poderoso, senhor da vida e da morte, como relacionar esse teatro mágico de Artaud ao gigante moribundo dos dias de hoje?

Artaud sem dúvida foi o grande semeador de sonhos e de questões que acompanham os pensadores dessa arte no século XX, grandes nomes como Grotowski e Peter Brook remetem-se a esse gênio insano para tentar resgatar o enfermo, para penetrar o asfalto do teatro contemporâneo de má qualidade com suas flores de erva daninha.

*Inês: - És capaz de me dizer porque é que as flores crescem no estrume?*

*O Vidraceiro: - Crescem melhor assim por que têm horror ao estrume. A idéia delas é afastarem-se, o mais depressa possível, e aproximarem-se da luz, a fim de desabrocharem... e morrerem.*<sup>2</sup>

## **II. O teatro e a cultura<sup>3</sup>:**

Artaud começa o texto *O teatro e a cultura* contrapondo cultura à fome: aquela velha pergunta: para que serve a cultura se as pessoas passam fome – como já disse o velho mestre Heidegger, arte não é utensílio, arte não “serve” para nada. E a Artaud também não interessa para que serve, mas sim, interessa a busca dessa Arte verdadeira, ele coloca: *nessa civilização a cultura nunca coincidiu com a vida*<sup>4</sup> – o importante é extrair da cultura aquilo que se assemelha à fome – a busca de Artaud é sempre de uma arte visceral, viva, vital, mágica – como a idéia de lançar-se no abismo de Nietzsche... essa arte atinge quem dela participa de forma física, e causa uma transformação (alquimia) – ora na verdade poderíamos pensar que se arte manifesta mundo, isso já é uma transformação radical... Artaud pensa no ator como veículo e sacerdote da Obra no teatro, mas como diz o próprio Artaud, a o mesmo tempo que nós desejamos a magia, a tememos.

Ele pensa em uma cultura em ação, oposta a essa sistema inerte que se chama cultura. *“um civilizado culto é um homem bem informado sobre os sistemas em formas, em signos, em representações”*.<sup>5</sup>

Artaud abomina o que ele chama de *cultura inerte*, que é a cultura “construída” sobre o terreno sólido do fundamento, da representação. Assim como ele abomina esse teatro que encontrou segurança na palavra, no texto. Ele abomina essa idéia falsa de segurança, que é a própria modernidade estabelecida sobre conceitos científicos, onde o que não é passível de representação não existe ou é exceção.

---

<sup>2</sup> Strindberg. *O Sonho*. Ato I, pág 34.

<sup>3</sup> Em *O teatro e seu duplo*.

<sup>4</sup> Artaud, A. *O Teatro e seu Duplo*, 1987: 15

<sup>5</sup> Ídem pág 16

Por outro lado a verdadeira cultura atua fora do sistema, fora do tempo e espaço lineares: *“Pode-se queimar a Biblioteca de Alexandria. Acima e além dos papiros, existem forças: podem nos tirar por um tempo a faculdade de reencontrar essas forças, não se suprimirá a energia delas. E é bom que desapareçam algumas facilidades exageradas e que certas formas caiam no esquecimento; assim a cultura sem espaço nem tempo, e que nossa capacidade nervosa contém, ressurgirá com redobrada energia”*<sup>6</sup>. E essa verdadeira cultura opõe-se à essa arte de museu, *“os deuses que dormem nos museus”*<sup>7</sup>.

*“À nossa idéia inerte e desinteressante de arte, uma cultura autêntica opõe uma idéia mágica e violentamente egoísta, isto é, interessada: é que os mexicanos captam o Manas, as forças que dormem em todas as formas e que não podem surgir de uma contemplação das formas por si só, mas que surgem de uma identificação mágica com essas formas. E os velhos totens estão aí para apressar esta comunicação.”*<sup>8</sup>

Os velhos totens em nossa civilização deveriam ser encarnados pelos atores, sacerdotes modernos e profanos (pois não estão vinculados a nenhum dogma religioso), que seriam capazes de promover a comunicação com essas forças mágicas, com aquilo que reside além da forma (além da representação), uma vez que acessassem o Manas. Esse manas é o que há além do abismo, é o próprio labirinto onde se perde a razão humana, o que não é linear, onde todas as possibilidades estão, bastando que essa ator ouse ir até lá, trazer os símbolos, as forças que fazem parte desta memória universal do Homem, dando-lhes vida além da forma.

### III. As Sombras ou o Duplo:

*“Para o teatro assim como para a cultura, a questão continua a ser a de nomear e dirigir as sombras: e o teatro, que não se fixa na linguagem e nas formas, com isso destrói as falsas sombras preparando o caminho para o nascimento de sombras à cuja volta agrega-se o verdadeiro espetáculo da vida.”*<sup>9</sup>

As sombras no teatro para Artaud são como a clareira/ floresta de Heidegger, o teatro é a forma mais explícita da Obra em movimento ou do movimento da Obra – o teatro não se fixa na forma, nem perdura no tempo/espaço, criando outras relações tempo/espaço, as falsas sombras seriam o que obscurece a visão, diferente do que vela, possibilitando assim o desvelar e o dar-se da própria obra, que é a manifestação da própria vida, manifestação de mundo. O ator é parte dessa manifestação/obra. Deixa de ser Fulano ou Beltrano para ser Obra. Obra de arte viva.

Essa noção do ator integrante e integrado a essa obra foi o que impressionou Antonin Artaud em seu contato com o Teatro de Bali<sup>10</sup>, que era um teatro onde existia toda uma técnica artesanal compondo a obra, técnica e disciplina dos atores, que se colocavam

---

<sup>6</sup> Ídem pág 18

<sup>7</sup> Ídem pág 19

<sup>8</sup> Ídem pág 20

<sup>9</sup> Artaud, O Teatro e seu Duplo, 1987: 21

<sup>10</sup> Artaud, A., O Teatro e seu Duplo, 1987

como parte integrante de uma obra, como cores e traços numa pintura, mas a um tempo manifestantes dessa própria obra, por ser cada um criador de seu próprio movimento nela.

Artaud passa a partir daí a pregar a busca de um ator símbolo, movido por essa força da manifestação da obra, oposto ao teatro corrente da época que ele chamou de “*teatro de vizinhas*”<sup>11</sup>, que seria um teatro menor, proveniente da observação e tentativa de imitação da vida, onde o espectador fica reduzido a um *voyeur* fofoqueiro que observa a vida alheia, onde o mágico inexistente e as dimensões são quotidianas. O mágico reside nesse manifestar mundo.

A sombra para Artaud é também o que ele chama de duplo:

*“Toda verdadeira efígie tem sua sombra que a duplica; e a arte se instala a partir do momento em que o escultor que modela acredita liberar uma espécie de sombra cuja existência dilacerará seu repouso”*<sup>12</sup>.

Ou seja junto com aquilo que se revela (a escultura), surge aquilo que se oculta (sombra), e a tensão entre uma e outra é origem desse movimento – arte.

A sombra, por ser velada, é inexplicável e fundamental para que ocorra arte.

Duplo é a própria máscara invisível do ator, independente de maquiagem ou figurinos, é o que o torna uma figura mágica, um totem moderno.

Artaud diz que o teatro é a única arte cujas sombras “*romperam com suas limitações*”. Por que no teatro o material com o qual se modela a obra é vivo – o ator – e se mexe.

*“(Mas) o verdadeiro teatro, porque se mexe e porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de tremular. O ator que não refaz duas vezes o mesmo gesto, mas que faz gestos, se mexe, sem dúvida brutaliza as formas, e através da sua destruição, ele alcança aquilo que sobrevive às formas e produz a continuação delas.”*<sup>13</sup>

O trabalho do ator deve buscar o que produz essa continuação da forma, o que reside além do visível a partir do corpóreo, uma vez que o corpo é o instrumento que ele possui. O corpo do ator é também linguagem – linguagem própria do teatro – da arte viva – porque além de ser viva como arte é viva por que respira, porque nasce predestinada à morte, como o próprio homem. Segundo Artaud, o ator que gesticula demasiadamente, sem precisão na sua linguagem, brutaliza a forma, ou seja, consolida um estereótipo que o impede de alcançar o que está além.

Como bem disse Artaud, o ator é um *atleta afetivo*<sup>14</sup>, que através do rigor com que trabalha o seu corpo, transmite ao espectador o invisível.

---

<sup>11</sup>Artaud, A., O Teatro e seu Duplo, 1987

<sup>12</sup>Artaud, A., O teatro e seu Duplo, 1987: 20

<sup>13</sup>Artaud, A., O teatro e seu Duplo, 1987: 21

<sup>14</sup> “O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a seguinte correção surpreendente, que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro, embora não atue no mesmo plano.” Artaud. O teatro e seu duplo. 1987:162. O que Artaud diz é que o corpo é o responsável pela transmissão da energia, que traduz em emoções para o público. E que o corpo deve desenvolver essa capacidade de comunicar de forma precisa, como um atleta desenvolve sua musculatura para uma função específica. Grotowski e Barba buscaram transformar seus atores em *atletas afetivos*, em “*corpos em vida atorais*”: “A diferença fundamental de Barba com qualquer outro teatro ocidental, exceto com o de Grotowski, reside na maneira dele se introduzir no ofício, no treinamento e na forma de preparação não canalizada até a

E qual seria o trabalho físico para esse ator hoje? Talvez um trabalho rigoroso, mas que não se cristalize, compondo um processo circular, abissal, que contenha a semente de sua própria mudança, de sua própria destruição.

Os pesquisadores do teatro têm perseguido a idéia de sombra proposta por Artaud, podemos citar o exemplo de Eugênio Barba e Jerzi Grotowski,<sup>15</sup> e Peter Brook<sup>16</sup>. Partindo da experiência do ator/indivíduo eles buscam descobrir a semente da técnica, contextualizando este ator culturalmente, passando para ele técnicas já existentes ou descobertas por outros atores em pesquisa, e a partir daí trabalham o “mágico”, como sendo a capacidade do ator de transmutar energia/ realizar o teatro alquímico (transformar a energia cotidiana em presença cênica, estabelecer uma comunicação mais sutil com o público, ou, como no caso de Grotowski, utilizar esta energia em benefício do próprio indivíduo praticante, transformando suas energias mais baixas em energias mais sutis).

Aqui é importante lembrar que Artaud compara o teatro à peste<sup>17</sup>, e ao mesmo tempo, aponta o mesmo teatro como a única cura possível para o Homem. Ainda a peste para Artaud não é uma doença que possa ser compreendida isolando-se seus vírus em laboratório, mas é como uma entidade, com vontade própria, arbitrária, que deixa o homem à mercê de sua vontade, ou do acaso – ou seja tira dele a segurança e atira-o no abismo do “tudo é possível”, que é também o espaço da Arte.

Mas o ator, o homem, tem esse medo do desconhecido, busca sempre a segurança, um estado de alerta, mas ao mesmo tempo ele não encara o verdadeiro perigo – em seu estado de alerta ele busca reafirmar a solidez de seu fundamento, a representação. Artaud compara esse falso estado de alerta a dormir, não vendo o perigo, não agimos de fato mas somos levados por essa inércia da segurança.

*“Quando tudo nos leva a dormir, olhando com olhos atentos e conscientes, é duro acordar e olhar as coisas como num sonho, com olhos que não sabem mais para que servem e cujo olhar está voltado para dentro.*

*É assim que aparece a idéia estranha de uma ação desinteressada, mas é a ação de todo modo mais violenta por ladear a tentação do repouso.” Artaud<sup>18</sup>*

O teatro/ arte é visto por ele como aquilo que desperta o homem para esse olhar que não é com os olhos, esse olhar que é característico de um operar da verdade. Uma clareza que o mundo sistematizado causal não permite, pois nele não se vê o que há além dos esquemas (os índios Yaquis falam em *ver* – podemos também pensar no filme Matrix...) Artaud compara a ação desinteressada às ações realizadas no sonho, onde tudo o que nos rodeia é mutável, e por isso ameaçador, mas nem por isso deixamos de agir, na verdade, agimos sem ponderar, sem passado e sem expectativas, apenas a ação, que desencadeia outra ação e assim por diante. Vivemos o presente, vivemos o abismo de Nietzsche.

---

*produção imediata de um espetáculo, senão até a criação de um corpo em vida atoral.” (Fernando de Toros, “El Odin Teatret y Latino America”)*

<sup>15</sup>Barba, *Aldilà delle Isole Galleggianti*, 1990; Grotowski, *Em Busca de um Teatro Pobre*, 1987

<sup>16</sup>Brook, *O Ponto de Mudança*, 1994

<sup>17</sup> Artaud: *O Teatro e Seu Duplo*, 1987: 25

<sup>18</sup> Artaud, *O Teatro e seu Duplo*, 1987: 20



#### IV. O teatro Ritual e mágico:

*“O teatro é antes de tudo ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos e está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e expressão de uma necessidade mágica espiritual<sup>19</sup>.”*

**(Antonin Artaud)**

Esta idéia de uma unidade inicial, seu esfacelamento e posterior busca da unidade, ou seja o Filho Pródigo e seu retorno ao lar<sup>20</sup>, se relacionada ao teatro, poderá ser encontrada em Artaud. Ele crê que o teatro seja uma forma da decadência do ritual e que, atingindo o auge desta decadência, percorreria o árduo caminho do retorno ao lar. Ritual aqui pode ser entendido por originário, o que está antes e além desse momento que vivemos onde tudo foi linearizado, representado, racionalizado. Na origem do mundo e da própria arte existe uma compreensão através do mito, uma comunhão com as forças da natureza, o homem pertence originariamente a esse movimento do cosmos, esse movimento que é também caos, perigo e integridade. Originário não é de forma alguma um momento no tempo cronológico, mas o princípio e fim da existência, o que há além, e o que unicamente, unamente é.

Voltando ao trecho citado, vamos pensar no que quer dizer eficácia no teatro...

É comum no teatro: “Esta cena funciona; esta cena não funciona”. Só que a cena não é um objeto mecânico que basta mover-se para sabermos se funciona ou não. A cena produz uma série de sensações em quem a executa e em quem a assiste. Sensações, emissão de energia, apreciação pessoal? Na verdade a cena cria mundo, levando ator e espectador a essa dimensão extra-quotidiana, de um mundo não sistematizado, onde tempo e espaço agem de forma não linear.

Agora, o que faz com que um ator absorva o espectador de forma quase hipnótica, o fascine e outro não? O que faz com que uma atriz de mais de cem quilos faça o papel de uma menina que toma banho no rio e o que o espectador vê seja uma mocinha esguia, frágil e assustada?

Existem estudos dos processos pré-expressivos, que compõem uma tentativa pragmática de compreender como se formam os fenômenos, como se produz a energia “transpessoal” (capaz de conversar com o espectador em uma linguagem não decifrável em signos). Uma linguagem que é própria ao teatro, e à Arte.

Artaud no texto “O teatro e a metafísica” fala que o teatro deveria ser como o quadro “As filhas de Lot” se ele “*soubesse falar a linguagem que lhe pertence*”<sup>21</sup>. O que o quadro diz ele diz por si mesmo, ninguém explica o quadro, você *escuta* o quadro (escutar das musas), você *vê* o quadro (ver dos feiticeiros).

---

<sup>19</sup> Artaud, Linguagem e vida, *O teatro, antes de tudo, ritual e mágico*. 1995: 75

<sup>20</sup> A parábola do filho pródigo é como Jesus, pelo menos de acordo com as teorias espiritualistas, explicou a própria história do Homem, que tendo saído do seu estado de luz e de unidade com o divino, teria decidido à terra para viver suas experiências como indivíduo, tendo ali descoberto (ou estando prestes a descobrir) que a grande perfeição, a experiência perfeita estaria em descobrir o caminho de volta a unidade, isso é voltar ao lar, voltar a Deus, atingir a iluminação da qual falam os budistas.

<sup>21</sup> Artaud. O teatro e seu duplo. 1987:50. (aqui eu mudaria essa tradução para *que lhe é própria*)

Esses ver e escutar são diferentes de uma busca de segurança pelos sentidos do ver e escutar quotidianos que podem ser bastante seletivos. Existe uma outra disposição, uma *vontade de potência* de que fala Nietzsche, talvez – e no caso do ator uma diferente energia se despende dele.

Eugenio Barba refere-se a este tipo de energia como energia *extra-quotidiana*<sup>22</sup> - e essa energia existe quando se dá a linguagem poética em cena. Barba explica que a utilização de energia *quotidiana*, ou seja para fazer coisas às quais estamos condicionados se dá de forma a economizar o máximo de energia possível em cada ação. No caso da energia extra-quotidiana do ator, ele deve procurar expandi-la o máximo possível.

### V. O teatro hoje: breve diagnóstico

O teatro é como um gigante moribundo. Muitos tentam realizar aquilo que chamam de teatro, mas isto contribui ainda mais para a enfermidade do gigante. É preciso refletir sobre esta arte, sobre como torná-la viva nessa situação limítrofe. Na iminência da morte ele precisa de uma transformação radical que o faça reviver. E o movimento da história não está apontando para esta transformação, por isso a necessidade vital de um questionamento neste momento. Uma busca pelos fundamentos (ou talvez pela origem e pela essência) dessa arte. E Artaud o primeiro pensador que pensou o teatro do ponto de vista (e de ação de um ator) partindo de suas questões radicais, o que é arte? o que é cultura? O que é atuar? E propôs ainda uma utopia (ou vislumbrou uma possibilidade?<sup>23</sup>), o teatro alquímico, tão violento, tão poderoso, capaz de transformar ator e platéia.

Para o ator cada atuação, cada conquista em sua arte é um salto no abismo – segundo Artaud, o teatro deveria trazer uma transformação radical tanto para o ator, Quanto para a platéia – ambos saltariam juntos, o ator levando consigo o espectador.

Existem pesquisas em relação à *práxis* do ator que visam esse saltar no abismo: propostas de exercícios físicos e vocais, técnicas de neutralizar o ego, tornar o ator uma *folha em branco*<sup>24</sup> onde se manifesta sua arte, ou transformar o ator em um “corpo-em-vida-atoral”, como diz Barba. Mas a técnica não é o fundamento, e nem o fundamento é a arte: a verdade do ator em cena não é um simples resultado da técnica como uma equação matemática, mas sem dúvida advém deste ímpeto vertiginoso de ir além, de saltar no abismo, de transcender.

Quando esses mestres (Grotowski, Brook e Barba) buscam a técnica, não fecham o foco em uma técnica do ator como uma receita de bolo, mas na técnica pessoal de cada artista, em que cada um desenvolve em sua arte, como um ponto de partida e movimento, como a clareira na floresta (citando aqui o movimento do manifestar-se da obra de arte descrito por Heidegger), e mesmo o mais intuitivo dos artistas possui uma técnica, um desvelado em sua obra. Mas obra é movimento, é velar e desvelar, se o desvelado existe é porque ele será oculto neste mesmo instante da sua existência, ou seja se a técnica existe é porque ela será imediatamente transcendida para se tornar Obra.

---

<sup>22</sup> Barba, *A Canoa de Papel*, 1994.

<sup>23</sup> Quem já viu encenações de grandes mestres sabe que a utopia do teatro alquímico, de fato, reside em algum lugar ... talvez seja como teatro do Lobo da Estepe de Hermann Hesse, Teatro mágico: só para raros, mas Artaud sonhava em mobilizar multidões com seu teatro contagiante como a peste.

<sup>24</sup> Expressão de J. LeCoq

## VI. Breve elegia

Artaud... Artaud e seu Teatro Alquímico...Se o leitor me permite, eu vou abrir um pequeno parêntesis para falar um pouco sobre este gênio louco de nosso louco século.

A morte em vida, a loucura, a dor, assim viveu Artaud, como um duplo dramático dos nossos tempos. Viveu e morreu *o teatro e a peste*; o teatro como paixão e como cura (talvez a única possível) e a peste como renovação, a crueldade como necessidade, como fator de transmutação/*enxofre*, indispensável para a realização da alquimia.

Artaud pregava a destruição das estruturas, dos esquemas. Anárquico e holista, buscou uma transformação violenta que se daria, não através da revolução ou da ameaça física real, mas do outro lado do espelho, no teatro, onde essa ameaça seria física e real por ser transcendente, onde a violência consiste em quebrar o espelho e a transformação, na comunicação entre reflexo e refletido.

Mas Artaud não apresenta o teatro como espelho do mundo conhecido, e sim, como reflexo do mundo mágico e como forma de acesso a este mundo. Ele prega a existência de um *teatro alquímico*, um teatro em que haveria uma troca energética tal entre ator e espectador, que ambos terminariam o processo obrigatoriamente transformados.

Teatro seria a causa, consequência e celebração desta transformação.

Artaud quer que ambos, ator e espectador<sup>25</sup> corram um perigo ainda maior do que o desnudamento, o perigo da peste, que mata (transforma), mas antes de matar, contamina a todos que lhe forem susceptíveis, para ele, a metamorfose deve ser total e catártica tanto para o ator como para a platéia; o desnudamento deveria ir além da pele, expondo as vísceras do ator: não um desnudamento, mas uma dissecação.

Mas em ambos os casos, o que se busca é a transformação, e qualquer transformação é perigosa, pois tira o ser humano de seus condicionamentos, apresenta a ele o novo, o desconhecido

## VII. A relação ator-espectador

A relação que se estabelece entre o ator e o espectador vai além de uma compreensão objetiva/subjetiva. Existe, como já colocamos, uma linguagem que é própria do teatro, além das palavras, do texto. O que faz com que um ator se torne mais interessante que o outro, mesmo que ambos digam o mesmo texto, com a mesma entonação, com os mesmos gestos? Carisma? O como falava Garcia Lorca o artista possui ou não “duende”? Talento simplesmente?

É ainda imprescindível que se fale sobre um novo tipo de artista no palco em pleno século XXI. O velho ator é um espécime em extinção, os aspirantes são muitos, mas quase não se encontra aquele ator que nos comove, nos tira o sentido do tempo e espaço presentes, como deveria fazer Constantin Stanislavski no começo do século (já passado!). E surge o Performer, aquele que Faz, ator (que põe em ação) de uma arte mais integral. Por vezes este performer começou como ator de teatro, bailarino, músico, poeta ou artista plástico e ele acaba se tornando uma síntese de tudo isso, capaz de interagir com o Outro, integrando-o no mundo de sua arte no qual não existe a dicotomia eu/tu, que se comumente se traduz por separação palco/platéia, ação/ palavra, canto/ dança, ator principal/ figurante e fragmentos mil que despedaçam a obra.

---

<sup>25</sup>uso a palavra espectador pois não me vem à cabeça uma palavra melhor, pois o público de um espetáculo proposto por Artaud jamais seria um espectador, e sim um participante ativo - A Companhia Multimídia de São Paulo, dirigida por Ricardo Karmann e Otávio Donasci, usa o termo *expedicionário* para designar os participantes de seus espetáculos.

O performer integra o espectador em sua obra/ mundo, estabelece uma linguagem comum a ambos que torna este mundo possível, e neste mundo e através desta linguagem, o espectador deixou de ser um espectador no sentido passivo que a palavra carrega. Esse mundo se estabelece a partir de ambos, e torna possível que ambos também se estabeleçam desta nova forma; neste movimento, o mundo se abre para eles e eles se abrem para o mundo, que é talvez como o mundo anterior ao pensamento ocidental, um mundo pré-platônico, pré-sofístico – que pode ser entendido como um mundo poético, conforme o pensamento de Heidegger (ou seja além do entendimento metafísico, onde não há uma separação entre *Physys* e *Logos*), ou um mundo ritualístico, conforme Artaud (o mundo primário, onde o ritual não se separava da arte, onde a palavra não se separava da ação, onde o homem não se separava do mundo).

Aqui há ainda um acontecimento da verdade, ainda seguindo o pensamento de Heidegger, onde não há divisão entre o mundo sensível e o mundo inteligível, eles acontecem simultaneamente, através da linguagem, a linguagem como ação (poética).

O estabelecimento deste mundo e o acontecimento desta verdade é o que estamos buscando em nossa arte, que seria uma arte viva, um teatro vivo em oposição ao teatro morto ou burguês criticado por Peter Brook e por tantos outros, aquele teatro onde o espectador (e aqui ele possui o sentido passivo da palavra) vai para observar um drama que não lhe diz respeito, do qual ele está essencialmente separado do que acontece, e esse teatro também provavelmente é feito por atores que vivem esta separação da sua arte, como se ela fosse um Outro.

O performer não é um ator, mas um ator pode ser um performer.

### VIII. O Ator Alquímico

Heidegger coloca: *”O ente, digamos a natureza no sentido mais amplo, não poderia revelar-se de maneira alguma se não conseguisse ocasião de entrar num mundo. Por isso falamos de uma possível e ocasional entrada no mundo (Welteingang) do ente. Entrada no mundo não é algo que ocorre no ente que entra, mas algo que “acontece” “com” o ente. E esse acontecimento é o existir do ser-aí, que como existente transcende. Somente quando na totalidade do ente, o ente se torna “mais ente” ao modo da temporalização do ser-aí, é dia e hora da entrada no mundo pelo ente. E somente quando acontece esta história primordial, a transcendência, isto é, quando ente com caráter do ser-no-mundo irrompe para dentro do ente, existe a possibilidade de o ente se revelar.”*<sup>26</sup>

O ator alquímico, atleta afetivo busca constantemente essa possibilidade de revelar-se, de acontecer no mundo que é a sua arte; essa possibilidade de revelação.

O ator realiza uma busca prática em nosso treinamento<sup>27</sup>, buscando um estado mental, que equivale a um estado de disponibilidade, como um pedaço de solo pronto a ser fecundado. Este estado é também um estado de neutralidade.

<sup>26</sup> Heidegger, Sobre a essência do fundamento, 1973:314 (2. A transcendência como âmbito da questão da essência do fundamento)

Obs: nota do autor: *Através da interpretação ontológica do ser-aí como ser no mundo não caiu nem positiva nem negativamente, a decisão sobre um possível ser para Deus. Mas pela clarificação da transcendência se alcança primeiramente um adequado conceito do ser-aí, o qual levado em consideração nos permite então, perguntar qual é, sob o ponto de vista ontológico, o estado da relação do ser-aí com Deus.*

<sup>27</sup> O treinamento que eu proponho na minha pesquisa de mestrado: “A construção do personagem através do ritual”.

Na experiência prática, algumas técnicas como a de uso de máscara neutra proposta por LeCoq<sup>28</sup>, levam o ator a esse estado de neutralidade, onde é necessário reaprender cada movimento, desde como olhar até como andar ou manifestar sentimentos. Outra técnica para chegar a essa neutralidade é o controle do tagarelar interno, os budistas, entre outros falam em controlar o diálogo interior, pois o silêncio da mente permite que estejamos conectados com os acontecimentos do tempo presente, com o fluxo do universo.

É a energia que a movimentação do ator produz que vai colocá-lo em contato com o movimento do universo, com as sombras.

A ação de criar energia e a um tempo deixar-se arrebatado pela arte é a sua ação de acontecer no e com o mundo.

Quando lemos Artaud não podemos esquecer de seu fascínio pelo teatro de Bali, em que existe um rigor extremo no trabalho do ator, e que é desse rigor que ele fala ao pensar no ator como um atleta afetivo. E esse rigor, se pensarmos em uma divisão Apolíneo/Dionisíaco, é uma qualidade apolínea, mas que por ser um rigor poético, embebido em sombras, é também dionisíaco.

Somos lançados nesse aberto em que se dá a tensão entre inesperado e preciso, entre a disciplina e a fúria do guerreiro, com os quais o ator tenta lidar (já disse Artaud que o mais difícil para um ator é não cometer um assassinato...), e é nesse sentido que surge pra mim a idéia da performance, de um teatro de improviso..., mas onde os atores possuem rigor em sua arte....

No teatro Oriental, no Nô e Kiogen no Japão, no teatro de Bali, na Ópera de Pequim, cada ator especializava-se em um personagem e buscava a repetição mais perfeita possível, e aí residia a beleza de sua arte: nesta precisão, neste rigor do repetir.

No Ocidente, pela história do teatro a expressão mais próxima e significativa de trabalho de ator anterior a este século que temos notícia é a Comedia Dell'Arte, em cada ator especializava-se também em um único papel, mas o improviso e não a repetição era a base de sua arte.

Aqui temos uma diferença fundamental entre o teatro oriental e ocidental, que talvez seja a diferença fundamental entre estes dois lados do mundo: um se baseia na tradição do conhecimento, em sua repetição e outro, nós, buscamos sempre criar algo novo, muitas vezes desprezando os ritos e a tradição.

No teatro, estes grandes mestres do teatro moderno, especialmente Barba, tem baseado sua busca em técnicas de teatro oriental.

Grotowski, no final da vida, juntamente com seu discípulo Thomas Richards, voltou-se para os cantos das ilhas do Caribe.

E Peter Brook volta-se um pouco mais para a questão do improviso em uma busca inter-racial, trabalhando com atores das mais diversas etnias e tradições, ainda assim utilizando muitas técnicas ocidentais, mas todos tem em comum a extrema precisão com que trabalham, o extremo rigor exigido do ator.

E neste século surgem no Ocidente artistas como John Cage, que não planeja absolutamente o momento seguinte de seu ato. A esta interação improvisada com o acontecimento presente chama-se performance<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Jacques LeCoq, "Role de Masque dans la Formation de L'acteur", 1988.

<sup>29</sup> No Brasil temos um grande artista multimídia que trabalha com performance: Otávio Donasci, criador das vídeo criaturas, com quem tive o prazer de trabalhar durante três anos.

Então não se pode negar estas correntes ao se pesquisar e discutir um trabalho que faça existir este ator guerreiro. Aqui também é preciso haver um diálogo, não se pode negar o rigor e nem o improvisado.

O ator guerreiro usa técnicas rigorosas para se preparar, como um guerreiro que treina com seu arco, mas muitas vezes seu campo de batalha será o caos ou o precipício, situações das quais somente o inusitado (ou a arbitrariedade da peste) poderá salvá-lo. Mas essa guerra é jogo, como jogo de criança – extremamente sério - Nesse jogo do ator há três participantes: o ator, o personagem, o espectador, e a função desse ator guerreiro/ artaudiano/ performer é criar um jogo o personagem/ platéia; um jogo no qual ambos estejam em perigo.

Wim Wenders coloca em seu filme “Asas do Desejo” um poema que diz: “Quando o menino, menino era, fazia a seguinte pergunta: por que eu sou eu e não você?”

E esta possibilidade de ser o outro é tentadora, a idéia de fundir-se, de tornar-se Uno é quase uma idéia religiosa. É nessa direção que o ator tenta abandonar o sentimento de dualidade com o qual fomos educados, nesta forma metafísica ocidental de ver o mundo, é preciso ir além da busca do fundamento e deixar-se integrar em um processo mais dinâmico de mundo, um processo onde o movimento de nascimento e morte, desvelamento e ocultação constitui uma ação única, como o símbolo do Yin e Yang, que é dividido, porém em cada parte dividida encontra-se a semente da outra parte e ambas se encontram no mesmo círculo, no mesmo movimento.

Para que ator busque este movimento em sua arte, ele precisa renunciar a inúmeros conceitos internos e tornar-se algo novo, entender a clareira dentro da sua floresta e ser movimento/ tensão clareira/ floresta. É preciso ser verdadeiro. Grotowski falava em o ator desnudar-se perante a platéia, rasgar a máscara diária para realizar um *ato total*<sup>30</sup>. Mas ao mesmo tempo que o ator desnuda-se, ele oculta-se sob a forma deste Novo que surgiu a partir dele e cuja existência ainda é um mistério, e esse mistério que surge a partir do ator desnudo é a própria Obra do ator.

Onde está a tensão e o movimento? As sombras? É uma utopia, a alquimia no teatro? ... e quem jamais encontrou a pedra filosofal? Será que em nosso ser fragmentado é possível saber se de fato alguém realizou a grande transmutação? Nossas narinas e olhos estão sobrecarregados pelas emanções do enxofre, e no entanto ele não catalisa nenhuma transformação... As musas presas neste inferno, pois essa é a impressão dada aos sentidos pela substância, gritam, mas não conseguimos escutá-las. Um ou outro pressente esse grito desesperado e propõe-se à escuta, mas a partir daí só lhe o possível falar a linguagem das musas, pois é lá que seu ser agora habita. E também suas palavras então perdem-se no burburinho infernal...

Porque as palavras que se escutam não têm correspondente na explicação (representação), então não se pode explicar, e o que não se explica, para aqueles que querem apenas segurança (muitos), nada é.

Artaud andou por esses caminhos, ou melhor por essas veredas, e também sua linguagem é vereda, é caminho do campo e é abismo, a linguagem em Artaud não é fundamento e sim, “aberto” e é nesse sentido que transcende o mundo da contingência, enquanto linguagem vigorosa, viva. É em sua obra que Artaud realiza a alquimia de transformar técnica em sombra, palavra em obra – em sua obra escrita, e também, segundo relatos, em sua obra como ator.

É preciso saltar no abismo para falar do abismo...

<sup>30</sup> Grotowski, Em busca de um teatro pobre, 1987:180

‘O homem é uma linha do homem ao além do homem’ e é esse caminho que é obra, obra do homem, operar do homem, que despenca do abismo na tentativa insana (?) de voar – e voa... ou morre. Mas permanece a dignidade da tentativa...

*Andrea Copeliovitch*

**IX. Bibliografia:**

- ARTAUD, Antonin. Linguagem e vida. São Paulo: Perspectiva, 1995.  
\_\_\_\_\_. O teatro e seu duplo. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- ASLAN, Odette. L'acteur au XXè siècle. Paris: Seghers, 1974.  
\_\_\_\_\_. (org.). Le masque: du rite au théâtre. Paris: CNRS, 1985.
- BABLET, Denis (org.) Les voies de la création théâtrale. Paris: Éditions du CNRS, 1975. v.3.
- BARBA, Eugenio. Aldilà delle isole galleggianti. Milano: Ubulibri, 1990.  
\_\_\_\_\_. A canoa de papel. São Paulo: Brasiliense, 1993.  
\_\_\_\_\_, SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. São Paulo - Campinas: HUICITEC - Editora da UNICAMP, 1995.
- BROOK, Peter. O ponto de mudança. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.  
\_\_\_\_\_. O teatro e seu espaço. Petrópolis: Vozes, 1970.
- COPEAU, Jacques. Notes sur le métier du comédien. Paris: Michel Brient, 1955.
- CRAIG, E. Gordon. Da arte ao teatro. Lisboa: Arcádia, 1963.
- ELDREDGE, Sears A. & HUSTON, Hollis W. Actor Training in the neutral mask. Theatre Drama Review, v. 80, p.12- 22, 1978.
- ESSLIN, Martin. Artaud. São Paulo: Cultrix, 1978. (Mestres da modernidade).
- GROTOWSKI, Jerzi. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. Lisboa: Edições 70, 1977.  
\_\_\_\_\_. Que é metafísica? in Conferências e escritos filosóficos. Os Pensadores - São Paulo: Abril Cultural, 1973.  
\_\_\_\_\_. Sobre a Essência da verdade, in Conferências e escritos filosóficos. Os Pensadores - São Paulo: Abril Cultural, 1973.  
\_\_\_\_\_. Sobre o Humanismo. Carta a Jean Beaufret, Paris. Os Pensadores - São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- LeCOQ, Jacques. Théâtre du geste. Paris: CNRS, 1987
- NIETZSCHE, Friedrich. Assim falou Zaratustra. São Paulo: Círculo do livro.  
\_\_\_\_\_. O nascimento da tragédia no espírito da música. São Paulo: Abril, 1978. (Os Pensadores).
- PLATÃO, Diálogos. São Paulo: Abril, 1972.
- VIRMAUX, Allain. Artaud e o teatro. São Paulo: Perspectiva, 1990.